

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO SOCIAL E CULTURAL DA MÚSICA NA GRÉCIA ANTIGA

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Resumen:

En la primera parte de esta introducción al estudio social y cultural de la música griega antigua se presenta una introducción general sobre los estudios del tema, exponiendo consideraciones acerca de su tradición desde el Renacimiento y presentando algunos aspectos sobre el tratamiento mitológico del tema musical entre los griegos. Después de algunas consideraciones acerca de la necesidad de un estudio detallado, basado sobre un diálogo entre los diferentes tipos de registro del pasado (escritos, iconográfico y materiales), se presenta la dimensión particular que la música tuvo entre los antiguos griegos, a través del estudio de tres temas: la presencia de la música en la educación, abordada a través de un estudio comparativo sobre la enseñanza musical de personajes míticos e históricos; la dualidad cultural entre el *aulos*, vinculado simbólicamente al universo dionisiaco, y la *lyra* ligada al campo apolíneo; y el estudio de un caso, casi biográfico, en el cual se analiza la actuación social del trompetista y su movimiento profesional entre la paz y la guerra.

Abstract:

In the first part of this introduction to the social and cultural study of the ancient Greek music, one does a general introduction about the studies on the subject, exposing considerations about its tradition since Renascence, and presenting some aspects about the mythological treatment of the musical theme among the Greeks. After some considerations about the necessity of a detailed study, based on a dialogue between the different types of register of the past (written, iconographical and material), one presents the very particular dimension that the music had among the ancient Greeks, through the study of three themes: the presence of the music in the education, approached through out a comparative study on musical teaching of mythical and historical personalities; the cultural duality between the aulos, connected symbolically to the universe of Dionysus,

and the lyra, linked to the field of Apollo; and a case study, almost biographical, in which one analyses the social actor of the trumpet player and his professional movement in between peace and war.

Na maioria dos manuais de História de Grécia Antiga, alguns direcionados ao grande público, outros a estudantes secundaristas ou universitários, quando o autor lembra-se de falar algo sobre a música, dedica-lhe no máximo umas duas ou três páginas, quando muito – portanto, de uma forma desproporcional à relevância que a música possuía no conjunto da vida social e cultural dos antigos gregos.

Não é nosso objetivo, aqui, inventariar os motivos das deficiências do helenismo moderno face ao fenômeno musical. Limito-me a duas considerações gerais, uma sobre o fato, e outra sobre suas causas.

Em primeiro lugar, essas deficiências vão da arrogância – daqueles que postulam a submissão do musical ao literário – à humildade – daqueles que reconhecem a primazia da cultura musical entre os gregos, mas não dispõem de elementos para caracterizá-la devidamente.

Em segundo lugar, essas deficiências resultam de uma dificuldade fundamental, enraizada na própria natureza do fenômeno musical e na relação desse com os vestígios documentais que nos foram legados. Os gregos, apesar de disporem de um sistema de notação musical e de produzirem conhecimentos aprofundados de teoria musical, preferiram preservar seu repertório na memória – entre a escrita e a oralidade, privilegiaram a última. Com isso, a incomensurável riqueza de um universo incontável de composições musicais – algumas delas preservadas por gerações e séculos até o Baixo Império – pôde parecer quase radicalmente perdida e jogada num inevitável esquecimento eterno. Diferentemente, podemos apreciar as criações do gênio grego na tragédia, comédia e poesia lírica; na historiografia e na filosofia; na pintura de vasos, escultura e arquitetura. Isso gerou na historiografia, no tocante à música, uma confusão entre a riqueza de dados legados pela documentação literária ou arqueológica e a cultura e sociedade que se queria descrever – resultou num fenômeno de inversão, pelo qual se subestimou o valor do conhecimento do fenômeno musical para uma compreensão global da Grécia Antiga. Hoje sabemos analisar esse esvanecimento da cultura musical entre os vestígios da cultura grega antiga: sua prática fazia parte da cultura imaterial dos gregos, de modo que, ao longo das gerações, na Antigüidade, sua riqueza e sua erudição passaram a integrar seu acervo de Patrimônio Cultural Intangível, aquele cuja substância imaterial jazia na memória

social ativa e nas práticas de sociabilidade cotidiana, não obstante tenha tido sua expressão material, largamente documentada no registro arqueológico, seja pelos estudos arqueorganológicos dos instrumentos musicais antigos, seja pelas representações iconográficas da pintura de vasos, esculturas e estatuária, seja ainda pelos contextos arquitetônicos de performance musical (como por exemplo o teatro, o odeon ou o santuário).

Todavia, existe uma tradição de cinco séculos, construída por estudiosos que não se acomodaram e escolheram como meta restaurar, na memória moderna que temos do Mediterrâneo antigo, o devido lugar ocupado pela música. Inicia na Itália, na Renascença, com o pai de Galileu, que estudou os manuscritos medievais que traziam composições atribuídas a Mesomedes de Creta, passa, na França, durante o Iluminismo setecentista, por Rameau e Rousseau, chegando, no séc. XIX, a Bellermann, na Alemanha, que decifra a notação musical a partir da tábua de Alípius e é o primeiro a traduzir a obra de Aristóxenes. Ainda no séc. XIX, passa igualmente por Theodor Reinach, que publica os *Hinos a Apolo* de Delfos e o *Epitáfio de Seikilos*, descobertos no final do séc. XIX em escavações arqueológicas empreendidas pela Escola Francesa de Arqueologia, identificando a natureza destas inscrições, até então incompreendidas quanto à sua natureza musical, como textos com notação musical. No séc. XX, passa por Max Wegner, que em meados do século elaborou um estudo sistemático da iconografia de vasos áticos retratando parte do cotidiano musical. E chega, finalmente, na aurora do séc. XXI, a Annie Bélis, com seu conjunto *Kerylos*, que, graças ao meticuloso trabalho realizado pelo *luthier* Jean-Claude Condi sob orientação desta, utiliza *kithárai*, *lýrai*, *kroupezai*, *tympanon* e um *aulós* transversal construídos com o máximo de fidelidade aos moldes antigos, para gravar, no CD «*De la pierre au son*», um repertório selecionado de 15 peças, interpretadas com base numa sólida erudição que se sustenta sobre o estudo minucioso da notação musical, da teoria e dos gestos e técnicas registrados na pintura de vasos ou esculturas.

Esses estudiosos e muitos outros redescobriram, através de testemunhos de natureza a mais variada, o mundo da música entre os gregos. Seguramente, as escassas dezenas de fragmentos musicais de que dispomos nos dão uma pequena, muito pequena idéia do imenso repertório melódico grego. A música aparece-nos, no entanto, por meio do cruzamento de diversos tipos de documentos históricos e arqueológicos, uns musicais, outros não. Entre os registros musicais, somam-se aos fragmentos de composições, os tratados teóricos, os manuais de ensino, com suas tábuas didáticas reproduzindo o sistema de notação, bem como os vestígios

arqueológicos de instrumentos musicais – restos de instrumentos verdadeiros ou miniaturas votivas. Cotejamos essas informações, qual a montagem de um quebra-cabeça, com dados trazidos pelas reflexões de filósofos, como Platão e Aristóteles, pelas descrições de mecânica, como Vitruvius, pelos estudos de plantas, como Teofrasto, pelas detalhadas explicações dos dicionaristas tardios, como Polux ou mesmo o bizantino *Suda*, pelas várias descrições de cenas cotidianas e de mitos, contidas em textos literários que vão da história à poesia trágica, passando pela epopéia homérica, pela comédia, pela lírica e pela elegia, entre outros gêneros. Por fim, dispomos do registro iconográfico, com imagens que nos restituem a vivência cotidiana da música, ao mesmo tempo em que nos informam sobre as técnicas de construção e de execução dos instrumentos musicais.

Nossa contribuição científica constitui uma peça nesse complicado quebra-cabeça de reconstituição da música na Grécia Antiga. Propusemo-nos realizar um inventário das cenas, registradas sobre a cerâmica ática, em que são retratados instrumentos musicais. Nosso levantamento dispõe, basicamente, de dois tipos de cenas: cenas mitológicas e cenas humanas. Aprofundamos, em nossa pesquisa, o estudo das cenas retratando a vida diária dos homens e mulheres. Essa separação, porém, nem sempre é tão fácil. Às vezes há uma mistura de elementos humanos e mitológicos; outras vezes, não podemos definir se o pintor queria representar uma situação da vida diária ou uma narrativa mítica. Além disso, a linguagem pela qual ele retrata o mundo cotidiano não é a mesma de uma foto jornalística. Faz uso de apologias, de atributos; sintetiza, numa cena, um conjunto de situações que compõem uma prática social. Nessa síntese, intencionalmente, lembra de alguns aspectos e elimina outros. Não bastando isso, há uma forte mescla entre idealização e descrição da realidade. Nossa análise baseou-se em um intenso diálogo entre o registro iconográfico e o registro textual, cuja comparação gerou possibilidades novas de interpretação e reconstituição dos contextos cotidianos de performance musical e de suas significações culturais e sociais. Este estudo foi sistematizado em nossa tese de doutorado, defendida em 2001, no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, sob o título «Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos (3 volumes)», sob orientação da Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

Em um curso introdutório, não é possível abordar toda a amplitude cultural e social do fenômeno musical na vida dos antigos gregos. Sem sombra de dúvida, um estudo atento e detalhado, baseado no diálogo entre os diversos tipos de registros

do passado (textuais, imagéticos e materiais), apresentaria ao leitor a dimensão muito particular que a música ocupava entre os gregos. De um lado, podemos destacar o grande número de divindades que tocavam instrumentos musicais ou às quais associavam-se narrativas em que os instrumentos musicais compunham a parte central do enredo. Lembremos das histórias da invenção da *lúra* por Hermes e de quando este repassou este instrumento a Apolo. Lembremos do Apolo citaredo e de seu coral das Musas, patronas das atividades artísticas e intelectuais, muitas delas representadas tocando os mais variados instrumentos. Destaquemos o papel que este deus, músico por excelência, possuía no que concerne às atividades civilizadoras, representativas da cultura. Lembremos da invenção do *aulós* por Atena e seu posterior repúdio a este instrumento, do qual o sileno Marsias apropriou-se. Este sileno, tornando-se notável *auletés*, veio a enfrentar Apolo em um *agon*, no qual saiu perdedor e vítima da fúria do deus músico. Temos também o desafio de Tamyras às Musas: sendo penalizado, após sua derrota, estas lhe arrancaram os olhos e o privaram daquilo que o homem tem de mais precioso: a recordação daquilo que sabe, impossibilitando-o, assim, de prosseguir na arte musical.

A forma poética como Pã criou sua flauta, a *syrix*, utilizando-se dos juncos onde morrera sua ninfa amada, quando fugia ao seu assédio, chama-nos a atenção, pelo dom que os sons deste instrumento têm de expressar as dores do amor. Recordemos o poder da música de Orfeu, que convenceu as divindades dos infernos a lhe devolverem sua amada, Eurídice; ou ainda quando o mesmo Orfeu encantava os animais com sua melodia, cantando acompanhado de sua *lúra*. Lembremos de histórias em que o músico torna-se alvo da violência, como a própria morte de Orfeu pelas mãos das mulheres trácias ou das mênades; não esqueçamos da tentativa frustrada de assassinato do músico Arion quando retornava de sua tournée musical na Sicília; ou ainda a morte patética e real do músico-poeta Simônides, que morreu enquanto dormia sob uma árvore, tendo se engasgado com um figuinho que caiu dos galhos da mesma. Não esqueçamos também a da morte trágica do professor Linos, irmão de Orfeu, nas mãos do violento jovem Hércules, que se rejeitava a seguir suas aulas de música. Veremos também os vários heróis que aprenderam, na juventude, a arte da *lúra*, muitos deles alunos do centauro Quíron. Lembraremos aí de Aquiles, tocando sua *lúra*, e acalmando assim as próprias divindades que ficaram encantadas com a doçura de sua música. E as cenas amorosas... como de Pã ensinando seu amado Dafnis a tocar a *syrix*, ou Mársias ensinando seu jovem amado Olimpos a tocar o *aulós*. Não esqueçamos

da Deusa Mãe, Réia, sempre com seu grande *tympanon* à mão. Outra figura muito forte era a imagem aterrorizadora das Sereias, personagens mitológicas com corpo de ave e cabeça humana, que atraíam com sua música os navegadores que, inebriados e seduzidos por sua beleza, encontravam sua morte nos naufrágios junto aos rochedos em que estas se encontravam. E Orfeu, que com seu canto, acompanhado de sua *phorminx*, conseguiu superar o efeito mortal do canto das Sereias, permitindo que os argonautas passassem pelos rochedos incólumes. No séc. IV a.C., tornou-se comum colocar estátuas de Sereias tocando *lýra* junto aos túmulos, como protetoras das almas no mundo dos mortos. Percebemos que as Sereias transformaram-se em espelhos das Musas, como o duplo destas no mundo dos mortos.

É próprio do imaginário mitológico grego este rico acervo de narrativas em que deuses e heróis participam de histórias ligadas a instrumentos musicais e ao canto. Dificilmente encontraremos outro povo com um repertório de narrativas míticas tão rico em seus elementos musicais. Sem dúvida isto reflete (ou instaura?) um cotidiano, nas suas dimensões pública, doméstica, religiosa e funerária, repleto de práticas sociais realizadas com o acompanhamento musical. As ditas «árias de trabalho» eram uma característica do dia-a-dia de uma série de atividades laboriosas, sobretudo aquelas que envolvessem procedimentos físicos repetitivos e extenuantes, tais como bater a massa de pão, remar embarcações, colher uva. Há registros iconográficos e textuais de cantos específicos, muitas vezes com o acompanhamento do *aulós* ou da *lýra*, que eram realizados durante estas práticas sociais. Uma particularidade dos antigos gregos era a prática de utilização de instrumentos musicais para acompanhar atividades atléticas, tanto nos treinamentos como nas competições: isto incluía desde provas de habilidade, mais ritmadas, como o salto com halteres (Figura 1) ou arremesso de dardo ou disco, nas quais o *aulós* contribuía para ordenar e cadenciar os movimentos, até provas de força física, como as lutas e a corrida a pé, sendo a *salpínx* (trompete) utilizada nas barulhentas corridas com quadriga.



Figura 1:

Jovem *auletés* acompanha atleta que pratica salto com halteres.

Muito peculiar entre os gregos é a onipresença da música nos rituais, sendo raríssimos os procedimentos de comunicação entre as divindades nos quais a música se fazia ausente – exemplo destas exceções seriam alguns cultos ctônicos. Na grande maioria dos casos, não se concebia um sacrifício sem o *auletés*, pois a música do *aulós* chamava a divindade, evocava e promovia sua epifania, de modo a garantir que o deus ouvisse os pedidos, agradecimentos ou homenagens. Conhecemos algumas histórias sobre a necessidade de se substituir o músico, pois a divindade não atendia ao *auletés* requintado, tendo sido necessário chamar um

músico humilde para que se efetivasse a comunicação com o divino, para que o sacrifício fosse assim aceito. (Figura 2)



Figura 2

Jovem *auletés*, com trajes de músico profissional,
levando tubos de *aulós* na mão, despede-se com deferência do altar.

Neste curso de introdução não haveria espaço (tempo) para comentarmos o papel da música em contextos como os banquetes (*symposia*), as folias festivas (*komoi*), os rituais de casamento, as práticas eróticas (*porneia*), a guerra ou o

culto aos mortos. Ao longo de nosso curso, com o objetivo de fazer uma introdução aos estudos da música na cultura grega antiga, trouxemos três temas: a presença da música na educação, abordada por meio de um estudo comparado do ensino musical de personagens míticos e históricos; a dualidade cultural entre o *aulós*, vinculado simbolicamente ao universo dionisíaco, e a *lýra*, ligado ao campo apolíneo; e um estudo de caso, quase prosopográfico, em que se estudou o sujeito social do trompetista e seu fluxo profissional entre a paz e a guerra. Apresentaremos aqui, resumidamente, o tema do trompetista, procurando oferecer ao leitor uma visão mais aprofundada da dualidade simbólica entre o *aulós* e a *lýra* e da problemática da educação musical, dado o potencial destes temas para ensejar uma compreensão ampla das dimensões social e cultural do fenômeno musical na vida dos gregos antigos.

UM ESTUDO DE CASO: O TROMPETISTA (*SALPIKTES*)

Para ilustrar a dimensão social da prática musical, escolhemos analisar um tipo de músico menos conhecido: o trompetista, tocador da *salpínx*, denominado *salpíktes*. Alguns epigramas votivos nos permitem conhecer alguns detalhes sobre a vida de dois trompetistas, o que nos permite fazer inferências sobre seu campo de atuação profissional. Atuavam tanto no contexto de guerra como de paz. Durante as batalhas, alternava com o *auletés*, dependendo da região e tradição cultural, a função de acompanhamento das tropas, sendo o instrumento adotado entre os atenienses, diferentemente dos argivos e espartanos, que preferiam o *aulós* (Figura 3). Durante a paz, entre suas alternativas profissionais, atuava nos palcos, fazendo as sinalizações, aberturas e mudanças de cena nas apresentações teatrais, ou nos jogos (Figura 4), como nos jogos olímpicos, onde podia participar de uma competição voltada aos trompetistas, na qual eram premiados primeiro e segundo lugar, para atuarem acompanhando o arauto e anunciando os vitoriosos. Alguns trompetistas foram notabilizados pela tradição, sendo de nosso conhecimento significativas anedotas, que nos permitem inferir diferentes aspectos deste importante agente social cuja atuação profissional transitava entre a paz e a guerra, trazendo-nos mais um exemplo sobre a inserção social e cultural da música na sociedade grega antiga.



Figura 3:
O trompetista na guerra:
soldado, em trajes de hoplita, soprando a *salpínx*.



Figura 4:
O trompetista na paz:
Drama satírico, representando uma corrida de quadrigas, com participação de mênades e sátiros.
Uma mênade sopra a *salpínx*, em uma dupla alusão:
seu papel no acompanhamento de provas atléticas e seu papel propriamente no palco teatral.

A DUALIDADE SIMBÓLICA ENTRE O AULÓS E A LÝRA:

Propus uma abordagem sobre o tratamento cultural ético e estético conferido pelos antigos gregos aos seus instrumentos musicais (neste artigo, serão tratados, sobretudo, o *aulós* e a *lýra*). Diferenciados simbolismos associam-se a distintas situações sociais, de modo que a significação associada ao *aulós* ou à *lýra* não é sempre a mesma: um é o significado atribuído ao *aulós* no contexto erótico do banquete, outro é seu significado no acompanhamento de uma atividade atlética ou militar; um é o significado da *lýra* na esfera educativa, outro é seu significado no imaginário funerário. Dentre a pluralidade de contextos simbólicos, elegi abordar, neste curso introdutório, um deles: a dicotomia entre a *lýra* e o *aulós*, em um contexto pedagógico, moral, filosófico e mitológico, que nos remete a um nível simbólico profundo, o nível do par de opostos «cultura» / «natureza». Este estudo nos conduz a uma gama de interpretações possíveis sobre identidade, memória e etnicidade.

Identificamos, na cultura grega, a presença de uma estrutura de oposição binária na antagonista atribuição de valor e sentido a dois instrumentos musicais: a *lýra* e o *aulós*; a primeira significando a cultura, a segunda, a natureza.

Nosso interesse centralizou-se em analisar a corrente de pensamento marcada pelo antagonismo simbólico entre a *lýra* e o *aulós*, buscando evidenciar as bases de sua semiose. Identificamos várias estratégias discursivas que enaltecem as qualidades da *lýra* e depreciam o *aulós*, entre as quais destacamos a elaboração cultural de explicações acerca da origem dos instrumentos. Ao associarem à *lýra* a uma origem nacional e a deuses olímpicos e heróis homéricos, conferem-lhe um estatuto de positividade étnica, estética e cultural - como se fosse compositiva do fundamento da humanidade e da civilização. Por outro lado, ao atribuírem a invenção do *aulós* a entidades ligadas ao mundo da natureza e ao mundo bárbaro (como a Frígia e a Líbia), aproximam-no da selvageria e colocam-no em uma condição de alteridade absoluta em relação à cultura.

Vimos como a *lýra* e o *aulós* inserem-se em dois universos da vida absolutamente inversos, simbolizados na cultura grega pela oposição entre o «apolíneo» e o «dionisíaco». A ligação que a *lýra* mantém com o apolíneo garante-lhe um papel civilizador da humanidade; por outro lado, a estreita ligação do *aulós* com o dionisíaco confere-lhe um caráter de desordem potencial, de uma arrebatadora *hybris*, capaz de abalar a ordem humana. Ademais, a *lýra* catalisa o poder místico purificador da alma que os pitagóricos viam na música, ao

identificarem a harmonia dessa com aquela que reina sobre o cosmos. É a música da *lýra*, assim, acompanhando vozes melífluas, que melhor imita a melodia celestial das esferas.

Havia um debate pedagógico intenso, resultante dos preceitos acima expostos, que culmina na condenação filosófica do ensino da *aulós* aos jovens, como podemos verificar em Platão e Aristóteles.

A título de avaliação da amplitude social desse discurso que deprecia a arte da *aulética*, ressaltemos a ressonância intelectual que deve ter tido o debate público sobre o caráter dos instrumentos, a partir da encenação, na metade do séc. V, das peças *Mársias* de Melaníppides e *Argos* de Telestes, sob influência das quais ocorreu uma disseminação do interesse pelos mitos referentes à invenção do *aulós* por Atena e à disputa musical entre Apolo e o sátiro frígio. Os resultados se fizeram sentir na crescente representação dessas narrativas míticas sobre monumentos figurados a partir da metade do séc. V, tendência inaugurada possivelmente pelo grupo *Atena-Mársias* de Míron, colocado em destaque na Acrópole de Atenas, com estátuas em tamanho natural. A análise global da iconografia referente a esses mitos, da segunda metade do séc. V e séc. IV, revela-nos que entre os artistas estabeleceu-se uma tradição de ‘codificação’ desse ‘complexo mítico’, inserindo numa única narrativa, linear e seqüenciada, os fatos narrados desde a invenção do *aulós* por Atena até o escalpelamento de Mársias por Apolo. O fato mais significativo que a análise quantitativa da cerâmica nos fornece é a evidência de uma enorme popularidade, no final do quinto século e no quarto século, da lenda respeitante ao concurso musical entre o citaredo olímpico, Apolo, e o *aulçtés* frígio, Mársias. Essa pode ser atestada tanto na arte ática, como na italiota e etrusca.

Por que teria havido este grande interesse pelo conflito entre Apolo e Mársias entre os pintores de vaso da virada do séc. V para o IV? A resposta parece ser simples. Os artistas, sensibilizados pela discussão sobre o valor e caráter da *lýra* e do *aulós*, resolvem tomar partido. Registram, simbolicamente, seu despreço pelo *aulós* e sua admiração pela *lýra*. Vários fatores podem ter convergido nessa tomada de posição favorável à *lýra*: o orgulho ático, o desprezo pelos tebanos, a influência do pitagorismo, a afirmação étnica em relação à barbárie, ou até mesmo uma estrutura antropológica profunda, inconsciente, que demarca as fronteiras da «cultura» e da «natureza», o domínio do humano e do animal ou monstruoso, o mundo dos vivos e dos espíritos.

Concluimos, com Pierre Demargne, que a oposição entre a *lýra* e o *aulós* estabelece simbolicamente os limites entre o racional e o irracional:

*«A reserva da deusa e seu desdém face à ingenuidade do sátiro glorificam a protetora da arte e da cultura. A execução da cítara, comum a Atena e Apolo, parece traduzir uma função de cultura; há uma oposição clara entre Dioniso e seu cortejo - ao qual pertence Mársias - e Apolo: é, podemos dizer, a oposição entre o irracional e o racional no pensamento grego».*¹

A EDUCAÇÃO MUSICAL:

A exposição sobre a educação musical teve como objetivo avaliar a relevância da educação musical na Grécia antiga, baseando-se no estudo comparado das biografias de grandes homens públicos gregos e das «biografias» de heróis, voltando o olhar para a fase juvenil desses políticos e heróis, quando freqüentavam os professores de música. Propusemos que a relação entre mito e narrativa histórica constitui uma forma particular de se apropriar do estudo biográfico, na medida em que as vidas paradigmáticas dos heróis e as vidas exemplares (ou repreensíveis) dos homens públicos funcionam como um modelo para a discussão, voltada aos filhos dos cidadãos comuns, sobre os méritos do ensino musical, trazendo à tona o debate travado entre aqueles que defendiam esta instituição e aqueles que a julgavam negativa. Percorremos, inicialmente, a argumentação filosófica favorável ao ensino musical, destacando pensadores como Pitágoras, Platão, Aristóteles e Aristóxenes. Finalmente, estabelecemos o contraponto entre, de um lado, as narrativas biográficas de homens públicos proeminentes, tais como Temístocles, Címon, Alcibíades, Nícias e Alexandre, para tanto se valendo sobretudo das *Vidas Paralelas* de Plutarco, e, de outro, as narrativas mitológicas literárias e iconográficas referentes a Aquiles, Hércules, Íficles, Paris, Anfião e Zetos.

O nosso objetivo, neste curso, foi, por meio do estudo comparado de biografias, constatar a situação em que se encontrava, na Grécia antiga, o ensino musical. Além disso, buscamos entender qual o significado da presença da música no processo de formação do cidadão (*paideia*), apontando os discursos paradoxais de defesa e rejeição do uso da música na educação.

¹ Demargne, Pierre. *LIMC* Tomo II, vol. 1, «Athena», Commentaire b4, p. 1039.

A opinião dos filósofos (os conceitos pitagóricos, platônicos e aristotélicos):

Apesar do profundo desconhecimento, entre boa parte dos estudiosos da Antiguidade grega, da real dimensão conferida pelos gregos à educação musical, é bastante sabido que Platão e Aristóteles se dedicaram a fundamentar a valorização filosófica do ensino musical.² Essa elaboração filosófica constituía um reflexo de uma aceitação entre camadas cultas da população de idéias semelhantes àquelas pregadas pelos pitagóricos, que viam na harmonia musical uma estrutura homóloga à harmonia cósmica e defendiam, por conseguinte, que o aprendizado da música educava o espírito. A tradição pitagórica colocou uma série de pressupostos que fundamentaram filosoficamente, ao mesmo tempo, o misticismo da música e seu caráter educador. A *lúra* correspondia à ordem do mundo; suas sete cordas, aos sete planetas da galáxia. Cada um dos planetas tinha a sua voz própria na música das esferas celestiais. A harmonia da *lúra* era uma imitação da harmonia das esferas. A música tinha um efeito purificador.³ Numa perspectiva mística, os seguidores das idéias pitagóricas acreditavam que o homem que não tivesse música na sua alma não podia ascender ao céu.⁴

Platão assim resumia as atribuições do professor de música na formação do jovem ateniense:

« (...) *Preocupar-se em dar a modéstia à juventude, impedir que ela se conduza mal em qualquer coisa. Independentemente disso, ele lhes ensina, quando a criança aprendeu a tocar a lúra, poemas de outros bons poetas, líricos desta vez: os mestres fazem as crianças cantarem acompanhadas pela lúra, e forcem assim que o ritmo e a harmonia tornem-se familiares à alma das crianças, a fim de torná-las mais civilizadas, com mais felicidade ficam regradas em seus movimentos, equilibradas e, assim, capazes de se fazer apreciar mais tarde como oradores ou homens de ação. Toda vida humana tem, pois, necessidade de harmonia e ritmo.*» (Platão. *Protágoras*. 325-6)

A preocupação tanto de Aristóteles como de Platão não era com o aprendizado musical em si, mas com as qualidades morais que a criança aprendia ao freqüentar as aulas de música, por isso o objetivo era o amadorismo e não o virtuosismo.⁵ Efetivamente, a instituição do ensino musical era bastante antiga

² Moutsopoulos (1989). Cerqueira (1996)

³ Nock (1927)

⁴ Fr. de Varrão, *Apud. Escólio a Virgílio*, in: *Parisinus lat.* 7930. Savage in: *Trans. Am. Phil. Ass.* 56, 1925, p. 229 sq: «(...) *et negantur animae sine cithara posse ascendere*».

⁵ Bélis (1999: 18).

entre os gregos, sendo algo que de certa forma compunha um dos elementos da identidade cultural.

A educação musical nas biografias de políticos gregos proeminentes:

Um estudo superficial das biografias dos principais homens de Estado atenienses do período clássico indica não só a importância conferida por muitos cidadãos ao aprendizado musical, como também a existência de opiniões contrárias.⁶ Tomemos por exemplo as *Vidas Paralelas* de Plutarco, e analisemos as informações referentes ao período de formação, na infância e juventude, dos importantes homens públicos gregos e romanos estudados pelo historiador. A algumas constatações podemos chegar de forma imediata.

Primeiro, Plutarco, inserido numa herança cultural helenística e conhecedor da teoria musical e da história da música grega, compartilhava, aproximadamente cinco séculos após Platão e Aristóteles, dos valores que a cultura grega clássica conferia à música – o que pode ser melhor estudado em sua obra *Sobre a Música* (*De Musica*), mas pode ser averiguado também no conjunto de sua obra.⁷

Segundo, numa comparação superficial, há referências à presença da música na formação de muitos homens públicos gregos; porém, no que se refere aos romanos, Plutarco não se preocupa em falar sobre a educação musical. É possível que os educadores romanos pensassem como Epicuro, para quem a música não tinha nenhum significado além de um jogo de sons, e concordassem com Cícero, que afirmava «*que a música não tem utilidade alguma além de um prazer infantil, sem valor nenhum, posto que não pode guiar-nos à felicidade*».⁸ Segundo o autor romano Cornélius Nepos, do séc. I d. C., «*ninguém ignora que a música, segundo o estado de nossos costumes, não convém a um personagem importante*», apesar de ter sido levada, entre os gregos, como «*digna de consideração e estima*».⁹

⁶ Bélis (1999:16).

⁷ A regularidade e homogeneidade dos conhecimentos musicais e das informações de história da música, ao longo da obra de Plutarco, sugere-nos que o texto *De Musica* seja de fato de sua autoria, contrariamente àqueles que o atribuem a um Pseudo-Plutarco e o desconectam do conjunto da obra. Para esta discussão, apresentando argumentos favoráveis à autoria plutarqueana da obra, ver, mais recente: Rocha Júnior, Roosevelt Araújo da (2007) *O Peri Mousikes, de Plutarco: tradução, comentários e notas*. Tese de doutorado em Linguística, Campinas: UNICAMP.

⁸ Sachs (1934: 98). Bélis (1999:16).

⁹ Cit. em Bélis (1999:16).

Conforme Plutarco, Alcibíades, na idade de estudos, ouvia os mestres com atenção e, apesar de se recusar a aprender o *aulós*, aceitava dedicar-se à *lýra* e ao *plectron* (Plutarco. *Alcibiades*. 2); Nícias, por sua vez, não só recebera formação musical, como educara o jovem Hieron nas letras e na música;¹⁰ diferentemente do musical Nícias, cujas qualidades públicas eram admiradas, Címon, considerado intemperante, tresloucado e desprovido da palavra fácil e da eloqüência próprias aos atenienses, não aprendeu nem a música nem as artes em voga entre os gregos (Plutarco. *Címon*. 4). Já Temístocles, segundo o historiador, era preguiçoso e desinteressado em relação aos estudos, apesar do talento reconhecido por seu mestre, que afirmou que ele jamais seria um qualquer, mas por certo grande no bem e no mal. Temístocles possivelmente tinha hábitos rudes, que justificavam as pilhérias que recebia das pessoas ditas cultas e refinadas, uma vez que ele não sabia manejar a *lýra* ou a cítara;¹¹ ele argüía, em contrapartida, que sabia tornar grande e ilustre uma cidade pequena e obscura. Temístocles representa aquele conjunto de opiniões que guardam um certo ceticismo acerca do efetivo valor da música na introdução de qualidades políticas no cidadão.

Terceiro, Plutarco, apesar de pensar de forma semelhante a Pitágoras, Platão e Aristóteles no tocante à educação musical, soube dar expressão às opiniões preconceituosas em relação àqueles que se dedicam à atividade musical. Lembrava que Antístenes¹² tinha razão em seu comentário sobre Ismêneas,¹³ o famoso *auletés* tebano: «*Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem*». Reforçando essa linha de raciocínio, Plutarco cita outro caso:

¹⁰ Plutarco. *Nícias*. 5. Outro grande homem público que foi notabilizado pelos textos antigos por suas qualidades musicais foi o general tebano Epaminondas, que tocava cítara com perfeição.

¹¹ Cleon era igualmente acusado de incapacidade musical, afirmando-se que sequer podia afinar corretamente uma *lýra*. Bélis (1999:16). Correa (1987: 56-57). Cf. Aristófanes. *Cavaleiros*. vs. 985-996: «Mas sobretudo, admira-se isso / da sua musicalidade suína: / pois dizem os outros / meninos, colegas seus, / que apenas na harmonia dórica, ele / conseguia a *lýra* afinar; / outra, não queria aprender. / Então o mestre de cítara, / irado, mandou-o embora: / «Pois nenhuma outra *harmonia* este menino / é capaz de aprender, / senão a *dolodórica*.» (tradução de Paula da Cunha Correa).

¹² Filósofo grego, Antístenes (444-365) foi discípulo de Sócrates, fundador da escola cínica e mestre de Diógenes.

¹³ "Ismêneas de Tebas, um *dos auletai* mais ricos e mais prestigiados da Antigüidade, encomendou, de um atelier de Corinto, um instrumento que ele comprou por 7 talentos (isto é, 42.000 dracmas; comparativamente, um trompete valia somente 60 dracmas)». Bélis (1989: 45)

«Da mesma forma Filipe,¹⁴ dirigindo-se ao filho que, com muita graça e talento, acabara de tocar cítara num banquete, perguntou-lhe: ‘Não tens vergonha de tocar com tanta habilidade?’. Com efeito, basta a um rei ouvir o som da cítara quando dispõe de tempo para isso, e já presta grande homenagem às Musas ao assistir aos concursos onde outros disputam os prêmios». (Plutarco. *Péricles*. 1)

Plutarco nos permite visualizar a existência, na cultura grega, de aspectos controversos acerca do valor do ensino musical. A leitura do Livro VIII da *Política* de Aristóteles nos possibilita perceber, do mesmo modo, elementos de uma discussão pedagógica. O objetivo central desse trecho da obra aristotélica – que nos permite entender o porquê da inserção de uma reflexão sobre música numa tratado dedicado à política – é defender a importância da música para a formação do caráter do cidadão contra aqueles que acreditavam que ela levava à efeminação, malemolência e fraqueza de espírito. Aristóteles lembra que as melodias de Olimpos, compositor frígio do século VII, encham a alma de entusiasmo, que é uma emoção da parte ética da alma. «Ora, os ritmos contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades». (Aristóteles. *Política* VIII, V) Aristóteles acredita que a música contenha em si mesma a imitação das afecções do caráter, de forma que diferentes melodias imitam distintos tipos de caráter. O jovem, ao ser encaminhado para o aprendizado da música, deve entrar em contato com as melodias que imitam o caráter que se deseja do cidadão (livre, temperante, comedido, corajoso e viril), que são produzidas principalmente pelas melodias que carreguem o *éthos praktikón* ou o *éthos éthikón*.¹⁵

Aristóteles recomenda uma série de cuidados para se evitar que o estudo da música leve à efeminação, à covardia ou à fraqueza de caráter. Deve-se definir o grau de participação na execução musical dos meninos, evitando que eles continuem a tocar quando atingem idade adulta. Devem-se definir os ritmos e melodias adequados à formação do jovem, preferindo-se aquelas compostas em modo dórico, pois este é «mais calmo e de um caráter mais viril. Além disso, já que elogiamos o meio termo e não os extremos, e dizemos que o primeiro

¹⁴ Trata-se de Filipe II, rei da Macedônia. O filho, no caso, é Alexandre, o Grande.

¹⁵ Cerqueira (1996: 79-88)

deve ser preferido, e que o modo dórico é desta natureza em relação às outras harmonias, convém evidentemente que as melodias dóricas sejam usadas na educação dos alunos» (Aristóteles. *Política* VIII, VII). Devem-se definir os instrumentos empregados no aprendizado musical, preferindo-se a *lýra* ao *aulós*, uma vez que a primeira favorece o desenvolvimento da inteligência e o segundo não possui função moralizante, além de impedir o uso da fala e deformar o rosto durante a execução (Aristóteles. *Política* VIII, VII).

Temos muito mais testemunhos literários elaborados das opiniões favoráveis ao ensino da música do que das contrárias a ele, apesar das inúmeras passagens que indicam um preconceito em relação à delicadeza e refinamento da educação musical. Essa falta de elaboração das idéias que caracterizam essa corrente de pensamento ‘antimusical’ deve-se, possivelmente, ao fato de serem defendidas por pessoas que não se interessavam muito pelos estudos e pelas artes, dedicando-se mais ao corpo e à guerra. De uma forma dispersa, essas idéias estavam expressas no pensamento dos cínicos, como Antístenes, e, de forma mais clara, em Epicuro. Essa subcultura ‘antimusical’ condensa vários aspectos da mentalidade grega: por um lado, a demanda pela virilidade, o papel da guerra, a valorização da formação do corpo; por outro, o preconceito em relação ao mundo da técnica e do labor manual – com os quais a habilidade do instrumentista podia ser confundida –, que eram vistos como próprios do escravo e do meteco, sendo indignos do cidadão bem-nascido.

Podemos perceber nesse debate pedagógico – entre aqueles, como Pitágoras, Platão e Aristóteles, que acreditavam no valor do ensino musical, e aqueles outros, como Filipe II, Antístenes e Epicuro, que desconfiavam da capacidade da música de qualificar o caráter do cidadão – no campo do simbolismo cultural, uma oposição binária entre corpo e espírito.

A educação musical nas «biografias» mitológicas dos heróis:

Estudando a representação imagética de narrativas míticas sobre a etapa de educação dos heróis, constatamos que ela reflete, de algum modo, o debate pedagógico travado entre setores mais esclarecidos sobre a importância da música na formação do cidadão. Além disso, demonstra o interesse desses artesãos por assuntos relativos ao ensino. A esse respeito, a iconografia dos heróis Hércules e Aquiles é paradigmática, por conter em si elementos que refletem o debate pedagógico sobre a música e que nos remetem à estrutura profunda da oposição entre corpo e espírito.

Acreditamos ser possível estabelecer uma comparação entre a iconografia desses heróis, no que respeita aos aspectos musicais de suas vidas, devido a um isomorfismo dos esquemas de narrativa iconográfica. Pode-se opor à validade do emprego da comparação morfológica o fato dessas iconografias desenvolverem-se em períodos diferentes. As representações imagéticas das aulas de música de Hércules concentravam-se na primeira metade do século V, constituindo-se sua totalidade de pinturas sobre cerâmica, com um único exemplar ateniense, sendo o restante itálica. As representações de Aquiles aprendendo *lira* com o centauro Quíron, mais populares na época imperial romana, originaram-se, provavelmente, da pintura (perdida) do Atenaion, do século IV a.C., onde o grupo Aquiles-Quíron estava representado no escudo de Aquiles por ocasião da descoberta desse na ilha de Skyros. Essa pintura ateniense teria inspirado uma retomada do episódio de Skyros no grupo escultórico em mármore, localizado na *Saepta Iulia*, em Roma, no séc. I a.C., a partir da qual se instaurou, na época imperial romana, a tradição do «ciclo de Aquiles», representando cenas da educação do herói junto ao centauro, feitas em pinturas de parede, em mosaicos como o da *Casa di Dioscuri*, em lâmpadas, relevos em estuque, sarcófagos, gemas e espelhos. A esse respeito, repetimos que o fato de um tema não ser representado em um determinado período (pensamos aqui no desinteresse dos pintores de vaso atenienses do período tardo-arcaico e clássico pelo aprendizado musical de Aquiles) não significa necessariamente que ele fosse desconhecido pelos pintores de vaso; outrossim, significa que, naquele período, por motivos que dificilmente podem ser precisados, aquele tema da tradição mitológica oral (e por ventura literária) não despertou interesse em ser reatualizado na linguagem mítica da iconografia. Porém, quando alguma obra representando o tema se destaca, é possível que a partir dela se estabeleça uma tradição iconográfica: é o caso da representação do grupo Aquiles-Quíron como emblema do escudo do herói na escultura da *Saepta Iulia*, que despertou tanto o interesse dos artesãos e artistas, passando a incorporar de forma significativa a tradição gráfica posterior, ao ponto de inspirá-los a desenvolverem o «ciclo de Aquiles».¹⁶

Encontramos (i) uma analogia de conteúdo nas representações do estudo da música, (ii) uma analogia de conteúdo nas cenas do herói adulto, dedicando-se

¹⁶ Philostratos. *Imagens*. II.2 («A educação de Aquiles»).

ao prazer da música, e (iii) uma analogia morfológica nas cenas de rejeição ao ensino musical, num evidente isomorfismo.

Aquiles e Héracles freqüentando a aula de lúra na infância

Uma das representações mais graciosas do grupo Aquiles-Quíron é a pintura de Pompéia, da Casa de Cícero (Figura 5), onde encontramos o jovem herói segurando a *lúra*, junto ao centauro. A mesma cena pode ser vista no emblema do escudo, no mosaico da Casa de Apolo,¹⁷ em Pompéia, bem como em inúmeras gemas (dispomos de aproximadamente 50 exemplares) ou na lâmpada de Bardo.¹⁸



Figura 5

Pintura da *Casa de Cícero*, em Pompéia,
retratando Aquiles em sua aula de música com o centauro Quíron.

¹⁷ Pompéia, VI 7, 23. In situ. Phot. DAI Roma 56.463. *LIMC* Achilleus 55.

¹⁸ Berlim (Oriental), Staatliche Museen TC 7647. *LIMC* Achilleus 58.

Segundo Annelise Kossatz-Diessmann, autora do capítulo sobre Aquiles no *Lexicum Iconographicum Mithologiae Classicae*, o simbolismo da aula de *lýra* ligava-se ao ideal heróico. «O ideal da educação dos heróis, corporificado na aula de Aquiles com o centauro Quíron, compreendia também a formação nas artes das Musas. Isso está presente no gosto pela repetição do grupo Aquiles-Quíron tocando a *lýra*». Ora, se considerarmos, como afirmava Théodor Reinach, que «nas sociedades aristocráticas jônicas do séc. VII, eólicas e dóricas do VI, a habilidade musical era vista como inseparável da boa instrução», concluiremos que o gosto dos artistas do período romano, em outro contexto cultural, ao representarem o grupo Aquiles-Quíron, fazia ecoar os antigos valores da educação musical grega, transmitidos primeiro (suponho) pela tradição mitológica oral e, depois, pela tradição gráfica. A persistência desse tema indica uma simpatia, por partes dos artistas, em relação à formação espiritual do herói.

A iconografia representa de uma forma muito particular o período em que Hércules dedicou-se ao aprendizado da *lýra*. O *skyphos* de Schwerin,¹⁹ do Pintor de Pistóxenes, tem duas cenas representadas. De um lado, Hércules é conduzido pela velha escrava à aula de música – a contragosto, sequer carregando seu instrumento, que é levado pela serva. Na outra face do vaso, seu irmão gêmeo, Íficles, ouve atentamente os ensinamentos musicais do mestre Linos.²⁰ Segundo as fontes literárias,²¹ Hércules tinha fama de ser muito vagaroso no aprendizado da música. De certa forma, a tradição mitológica condensou nas diferenças entre os irmãos gêmeos Hércules e Íficles - da mesma forma como entre Zetos e Ânfião - a oposição entre corpo e espírito. E o pintor do vaso de Schwerin teve bastante sensibilidade em captar, na dualidade das cenas do vaso, esse elemento estrutural da cultura grega. Conforme Louis Séchan, a história de Linos e seu aluno

¹⁹ Schwerin, Staatliches Museum KG 708.

²⁰ Linos, do mesmo modo que Quíron, aparece na mitologia não somente como educador de muitos heróis, mas, especificamente, como professor de música, como um *kitharistés*. Cf. Ateneu. IV, 164 b-d. Diodorus Siculus. *Varia mitológica*. III, 67. Teócrito. *Heraklískos* (Hérakles criança), in: *Idílico*. XIV, 110. Aeliano. *Varia Historia*. 3.32. Cf. *Stamnos*. Pintor de Tyszkiewicz. (ARV ² 291/18; Para 356/18) Anteriormente Mercado da Basileia; atualmente, Boston, Museum of Fine Arts, 66.206. Ver: Vermeule, in: *AJA* 70, 1966, p. 1-22, pr. 7, fig. 18. (Representação de Hérakles atacando seu professor Linos que segura sua *lýra*).

²¹ Apolodoro. *Biblioteca*. 2 (63) 4,9 e Diodoro. 3, 67,2.

desobediente, anunciada no *skyphos* do pintor de Pistóxenes, deve reportar-se não ao *Linos* de Achaios, mas a um drama satírico do início do séc. V, que teria explorado as infelicidades do mestre de música com um discípulo tão irascível como fechado aos seus ensinamentos.²²

Apesar de ser conhecido pela mitologia que vários outros heróis aprenderam a *lúra* na infância - e muitos deles o fizeram sob a guarda do centauro Quíron - a tradição iconográfica que chegou a nós não manifestou interesse em representar esse tema. No entanto, vários heróis são representados, em diferentes fases da vida, dedicando-se à execução da *lúra*, o que caracteriza a associação da música, e especificamente desse instrumento, ao bom-viver aristocrático.

Guardam certa semelhança com o vaso de Schwerin os espelhos do séc. III a.C., que representam os irmãos gêmeos Zetos e Ânfião, ainda jovens, com a mãe Antíope, como é o caso do espelho de Paris.²³ A mãe Antíope, como a escrava e o professor Linos, enquadram as representações na fase juvenil da vida dos heróis, portanto, nas suas fases educativas. A *lúra* na mão de Ânfião é análoga à posição respeitosa de Íficles diante de Linos na aula de *lúra*. Do mesmo modo, o caráter rude que a tradição mitológica confere a Zetos aproxima-o da atitude do impetuoso Hércules, que mata seu professor de música golpeando-o com a cadeira. Essa semelhança morfológica entre os mitos dos dois pares de irmãos gêmeos fica mais clara se lembrarmos do colorido que Eurípides confere à rivalidade entre os irmãos Zetos e Ânfião na tragédia *Antíope*, como analisaremos mais abaixo.

Os heróis jovens ou adultos tocando lúra

Segundo Annelise Kossatz-Diessman, na ametista de Pamphilos,²⁴ do séc. I a.C., que se trata de uma das mais belas gemas do período, podemos identificar Aquiles, sentado sobre uma rocha, tocando cítara, parte de seu corpo coberto com um manto, com *plectron* à mão esquerda friccionando as cordas, seu elmo atrás ao chão, à frente sua lança e seu escudo (com uma figura de Gorgó), descansando junto a uma árvore. Parece ser uma ocasião em que Aquiles, cansado de suas obrigações militares, resolveu aproveitar o momento de paz para entregar-se ao prazer a que se dedicara na sua juventude, quando estava junto à sua amada Deidaméia, na ilha de Skyros. A gema demonstra-nos a dimensão sensível do

²² Séchan (1926: 40)

²³ Paris, Cabinet des Médailles 1327. *LIMC* «Amphion» 5.

²⁴ Paris, Cabinet des Médailles 1815. *LIMC* «Achilleus» 915.

cruel guerreiro. A *lúra* estava associada de forma tão intensa à figura de Aquiles na imaginação popular, desde o período arcaico, que o pintor coríntio da *hydria* do velório de Aquiles a representou junto a seu leito de morte.²⁵ Na imagem pintada, as Nereides lamentam a morte de Aquiles, que está deitado. Junto a Aquiles, sua mãe, Tétis. Ao chão, um escudo, cujo emblema representa Gorgó, e dois elmos. Outra Nereide segura a *lúra* de Aquiles, a qual, conforme a preferência estética e a perfeição técnica do pintor na concepção do quadro, situa-se exatamente no centro geométrico da pintura.

Chegou a nós um número bastante grande de figurações de Hércules adulto tocando *kithára* (há alguns exemplos, que marcam uma descontinuidade, em que ele toca *aulós*), que foi objeto de estudo de um artigo muito interessante de Charles Dugas, *Hércules Mousikós*.²⁶ Nesse esquema narrativo (desenvolvido com algumas variações desde o séc. VI a.C. até o período helenístico) com representação de cenas que ora têm um caráter terreno, ora olímpico, Dugas vê uma tentativa dos pintores de vaso de representar um Hércules menos bruto, mais sensível, que não se notabilizasse somente pelos feitos resultantes de sua força física e coragem, mas também pela beleza de sua música e por sua inteligência. De certa forma, com base na análise de Dugas, podemos dizer que essa corrente de representação imagética de Hércules significava um esforço de superar a oposição entre corpo e espírito. Ora, Dugas não vê no Hércules citaredo somente um instrumentista, mas um herói que dominava as artes que lhe foram ensinadas por Quíron (do qual também fora aluno), Prometeu e Atlas - como nos revelam muitas fontes literárias (Cf. Pausânias V, 18,4 e IX, 24, 3. Plutarco *Eróticos* 761, E. Hesíodo *Teogonia* 526). O aprendizado dessas artes sugeria sua aproximação com Apolo e as Musas, a qual foi muito lembrada na época romana. Assim, o Hércules citaredo era também médico, astrônomo, físico e adivinho. Parece-me, seguindo a análise de Dugas, que o Hércules *mousikós* indicava uma penetração, na cultura desses homens simples que eram os pintores de vasos, do ideal sofisticado do *mousikós anér*, que era aquele homem formado nas artes das Musas, possuidor de uma formação espiritual e intelectual ampla e bem sedimentada. Pintar Hércules como um *mousikós anér* caracterizava um esforço de solucionar o impasse da

²⁵ Paris, Louvre, E 643.

²⁶ Comunicação feita na Académie des Inscriptions et Belles-Lettres em dezembro de 1944, publicada em *REG*, LVII, 1944, p. 61 sq. e republicada em *Recueil Charles Dugas*, Paris: Éditions de Boccard, 1960, p. 115-121.

oposição entre corpo e espírito, colocada pela corrente predominante de caracterização de suas ações. Traduzia o anseio de ver no grande herói não somente o homem viril e corajoso, porém bruto e rude, mas também o homem sensível e inteligente, sem ser efeminado, seguidor do modelo de *paideia* musical entendida como formadora do espírito equilibrado que devia guiar os passos de um *kalos kagathos*.²⁷

Outros heróis foram representados desfrutando o prazer da música. A *lúra* arquiteta que Ânfão recebeu de Hermes é uma marca registrada desse herói, que foi consagrado na tradição literária por ter erguido os muros de Tebas ao som da *lúra*.²⁸ Parece haver algum conteúdo metafórico no número sete: sete eram as cordas da *lúra*; sete, as portas do muro de Tebas; sete, os filhos, e sete, as filhas de Ânfão. Lembra-nos o misticismo cósmico do 7 na teoria pitagórica do equilíbrio cósmico.²⁹

O jovem Paris, que passou sua infância e juventude escondido nas montanhas com um pastor - do mesmo modo que Ânfão e Zetos - em sua juventude desfrutava do prazer de tocar sua *lúra* (Aeliano, *Varia Historia* 9.38.), o que os pintores revelaram nas cenas relativas ao julgamento de Paris, como podemos ver na taça de Berlim³⁰ e na ânfora de colo de Londres.³¹

²⁷ Sobre Hérakles *mousikós*, ver: Brommer, Franz. (1973) *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen*, 3º ed., Marburg, Elwert Verlag, p. 56-7, p. 100-1. Brandt, Hartwin. (1997) «Herakles und Peisistratos, oder: Mythos und Geschichte. Anmerkungen zur Interpretation vorklassischer Vasenbilder.», *Chiron* 27, p. 315-34. Boardman, John. (1972) «Herakles, Peisistratos and sons.», *RA*, p. 57-72. Brillante, Carlo. (1992) «La paideia di Eracle.», in: *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée*. L'Institut Historique Belge de Rome. Études de Philologie, d'Archéologie et d'Histoire Anciennes, 28, Roma, p. 199-222. Boardman, John. (1984) «Image and politics in sixth century Athens.», in: *Ancient greek and related pottery. Proceedings of the International Vase Symposium*. Amsterdã: Allard Pierson Mus., p. 239-47. Detienne, Marcel. (1960) «Hérakles, héros pythagoricien.», *Révue de l'histoire des Religions* 158, p. 19-53. Miquel, Claire. (1989) «Héraclès sonore.», in: *Entre Hommes et Dieux. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. 391, p. 69-79. Beazley, J. D. (1951) *The development of the attic black-figure*. Londres, Los Angeles, Berkeley: Cambridge University Press e University of Clarendon Press, p. 76. Jouan, François. (1970) «Le Prométhée d'Eschyle et l'Héraklès d'Euripide.», *REA* 72, p. 317-331. Porten-Palange, Paola. (1974) «Stamnos polignoteo in una collezione privata ticinese.», *Quaderni Ticinesi* 3, p. 13-32 (esp. 29 sq.). Isler-Kerenyi, Cornelia. (1977) «Piping Herakles stamnos.», in: *Stamnoi. Private collections of work of art in Canton Ticino*. Lugano: Cornèr Bank Ltda., 1977.

²⁸ Detienne (1991: 87).

²⁹ Nock (1927: 171).

³⁰ Berlim (Ocidental), Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz F 2291. *LIMC* Alexandros 2291.

³¹ Londres, British Museum E 330. *LIMC* Alexandros 11.

Aquiles e Héracles revoltam-se contra o professor de música

Embora predomine de forma expressiva a iconografia do grupo Aquiles-Quíron, que coloca o jovem herói como um atento aluno de música, e apesar da representação do velório de Aquiles associar profundamente sua imagem à *lúra*, parece-me que a cena de conflito entre Aquiles e o centauro, retratada em um prato de prata romano da época imperial,³² é bastante significativa no quadro do sistema simbólico de pensamento que organiza a cultura musical antiga. A oposição entre a cena representada nesse prato e o conjunto de representações da aula de *lúra* de Aquiles junto a seu mestre constitui, dentro do próprio desenvolvimento da iconografia da fase de educação do jovem herói, uma manifestação simbólica da estrutura profunda de oposição entre corpo e espírito. Diferentemente da relação amistosa entre aluno e professor, bastante idealizada na iconografia e predominante na literatura, o ourives desse prato romano desenhou uma cena com uma atmosfera violenta: à esquerda, o centauro Quíron está voltado para o jovem, com o braço direito erguido como forma de repreensão, quiçá com o objetivo de bater no desobediente aluno; Aquiles, de costas para o mestre, olhando para trás, na direção dele, foge, mediante a ameaça de levar um tapa de seu professor, com um escudo no braço direito, estando a *lúra* abandonada no chão, na extremidade direita da cena. Essa representação nos mostra um Aquiles que, sem vontade de seguir as lições de música e desobedecendo ao seu mestre, prefere fugir para os treinamentos militares que lhe parecem mais divertidos e mais próprios para um homem (ou para um jovem de sua idade, pensava ele, talvez).

A interpretação dessa cena pode ser completada com uma comparação com a iconografia do «ciclo de Aquiles» de outro contexto: as cenas da permanência de Aquiles em Skyros e da sua descoberta nessa ilha, representadas tanto em outras cenas do mesmo prato romano, como em alguns vasos áticos de figuras vermelhas do séc. V.

O jovem Aquiles estava em posse das mulheres do palácio de Nicomedes, na ilha de Skyros, onde havia sido escondido por sua mãe, a nereide Tétis, devido ao aviso do oráculo de que seu filho morreria se fosse para a guerra. Lá, como disfarce, ele adotara o nome feminino de Pyrrha, e a iconografia o representa com frequência em trajes femininos, como vemos numa imagem do mesmo prato de prata romano³³ anteriormente referido. Em Skyros, viveu uma grande paixão

³² Augst, Römermuseum 62.I. LIMC «Achilleus» 63.

³³ Augst, Römermuseum 62.I. LIMC «Achilleus» 102.

com Deidaméia, uma das filhas de Nicomedes, com quem teve o filho Neoptolemos. Os pintores representam Deidaméia e Aquiles travestido tocando *lýra*, como forma de caracterizar seus momentos de amor. No prato romano, vemos Aquiles e Deidaméia sentados, à direita: o jovem, vestido de mulher, está tocando *lýra*. À esquerda da cena, jovens tecelãs ocupam-se com lides femininas da casa. Ora, dessa forma, a música e a *lýra* acabam ligando-se a uma fase feminina (ou melhor, efeminada) da vida do herói, em que estava, por desejo de sua mãe, fugindo às obrigações militares e, de certo modo, abdicando de sua virilidade.

Na seqüência da narrativa mítica, Aquiles é descoberto por Ulisses, Diomedes e Agyrtes no palácio de Skyros. Os artesãos representaram Agyrtes, pouco mencionado pelas fontes literárias (somente Estácio deu o nome do instrumentista, enquanto alguns textos apenas citavam o músico), tocando sua trombeta (*sálpinx*) a fim de revelar a presença de Aquiles entre as filhas de Nicomedes. Aquiles, ouvindo o som da trombeta (característica da música militar), reconhece que fora encontrado pelos guerreiros aqueus e, preferindo a companhia de Ulisses e Diomedes, abandona o convívio das mulheres de Nicomedes. A iconografia o representava desfazendo-se de suas vestimentas femininas e empunhando seu escudo, ao mesmo tempo em que Deidaméia mostra-lhe seu filho Neoptolemos, como forma de apelo a que permaneça em Skyros. Essa cena, não por acaso (acredito), está representada no mesmo prato romano,³⁴ justamente em seu fundo, constituindo, portanto, a imagem que o artesão quer destacar como resultado de todo o desenvolvimento que está representado nas diferentes partes dessa peça. O abandono de Skyros, do universo feminino e do mundo em que se dedicava ao amor convival e ao prazer da música significou a opção pelas obrigações guerreiras, pelas exigências de virilidade. De certa forma, carregava também o sentido da passagem para o mundo adulto.

Devemos entender o profundo valor desse prato romano, pela capacidade que o artista teve de captar e sistematizar a oposição entre corpo e espírito, que se desdobra em algumas dualidades no esquema simbólico de desenvolvimento da narrativa mítica na seqüência das diferentes cenas da vida de Aquiles representadas pelo ourives: por um lado, temos a música, a infância, o universo feminino e a casa; por outro, os treinamentos militares, a opção pelo mundo adulto, a virilidade e a guerra. A leitura iconológica do conjunto do prato romano leva-nos a crer que o artesão, na tensão cultural provocada pela oposição estrutural entre corpo e

³⁴ Augst, Römermuseum 62, I. LIMC «Achilleus» 171.

espírito, alinhava-se ao discurso ‘antimusical’. Ele suspeitava da música como fator educador, ao lembrar-se de um momento de rebeldia de Aquiles para com seu mestre e ao associar esse momento com a opção pelos deveres de guerreiro, assumindo as prerrogativas da virilidade. Parece que o ourives, ou talvez o encomendador desse prato, partilhava da opinião daqueles que associavam a música à efeminação.

Se, por um lado, temos um único exemplar de rebeldia de Aquiles com seu professor de música (sendo este do período imperial), temos, por outro, vários vasos, itálicos e atenienses, esses últimos produzidos entre 490 e 450 a.C., representando Hércules atacando Linos. Em alguns desses vasos Linos está sentado com a *lira* à mão esquerda³⁵ (o que indica que ele estava tocando ou tentando ensinar ao desobediente e impaciente aluno), numa atitude defensiva diante da violência de Hércules, que o agride com sua cadeira; em outros, Linos, caindo no chão, revida ao ataque sofrido, ameaçando o jovem herói com a sua própria *lira* (Figura 6). Com frequência, os pintores mostram outros jovens, assistindo à cena, com gestos que demonstram não saber o que fazer diante da imprevisível atitude do irascível Hércules.



Figura 6

Hercules, descontente com seu professor de música, com uma cadeira ataca Linos, que se defende com a sua *lira*.

³⁵ Boston, Museum of Fine Arts 66.206. *LIMC* «Herakles» 1667 (Linos segurando a *lira*). Paris, cabinet des Médailles 811. *LIMC* «Herakles» 1668. (Linos sem a *lira*. Alguns constatam semelhança com a morte de Príamo)

Pensando na oposição entre corpo e espírito, podemos interpretar que o interesse da tradição gráfica (que se desenvolveu na primeira metade do séc. V) pela faceta violenta do jovem Hércules que agride seu professor de *lira* simboliza o repúdio à educação musical como formadora do cidadão. Encontramos, nesse aspecto, uma analogia entre a iconografia de Hércules atacando seu mestre (bem como de Aquiles fugindo de Quíron) e o discurso ‘antimusical’ que via na formação musical um elemento de efeminação, que poderia prejudicar o caráter do cidadão-soldado. Essa iconografia aproximava-se, em seu simbolismo, daquela corrente de idéias que valorizava o corpo em detrimento do espírito, os treinamentos militares e a força física em prejuízo das artes das Musas. É interessante que esse assunto, com uma tonalidade própria do debate sobre a *paideia* que foi muito freqüente na filosofia e até na comédia (como o caso das «Nuvens» de Aristófanes) a partir do final do séc. V, já apareça entre os pintores de vaso da primeira metade desse século, demonstrando como a preocupação com o ensino e a discussão sobre o valor do ensino musical tocava, de alguma forma, os homens comuns da *pólis* da época.

Percebemos, pois, a importância da oposição estrutural entre corpo e espírito na fundamentação do pensamento e da cultura musicais, refletindo-se nas diferenças de opinião sobre a educação musical, as quais se manifestam diferentemente, conforme o nível cultural (letrados filósofos e poetas ou homens simples, como os pintores de vasos) e a linguagem de expressão (literária ou iconográfica). Essa diversidade de opiniões sobre a educação musical pode ser averiguada, de forma correlata, tanto nas biografias de políticos proeminentes, como nas «biografias» mitológicas dos heróis. As situações de apologia ou condenação ao ensino musical são constatadas tanto nas vidas dos políticos como dos heróis, evidenciando a relevância social do debate referente ao papel do ensino musical na formação dos cidadãos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bazant, J. (1981) Heracles and Athenian Hoplites, en *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Praga: Nakadatelstvi Ceskolovensk Akademie Ved: 23-38.
- Cerqueira, F. V. (1996) «Argumentos aristotélicos em favor do ensino musical: Política, VIII.», en *Dissertatio*. Revista de Filosofia da UFPEL, Pelotas, 3: 79-88.

- Correa, P. da C. (1987) *Harmonia: mito e música na Grécia Antiga*. (Dissertação de mestrado, University of London, 1987; versão em português) São Paulo (mimeo).
- Daraki, M. (1985). *Dionysos*. Paris: Arthaud.
- Detienne, M. (1991). *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Dugas, Ch. (1960) «Héraclès *Mousicos*», en *Recueil Charles Dugas*. Paris: Boccard: 115-121.
- Marrou, H. I. (1958) *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil.
- Metzger, H. (1951) «Le cycle d'Apollon», en *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*. Paris: Boccard: 158-168.
- Metzler, D. (1987) «Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jh. v. Chr.», en Bérard, C.; Bron, C. & Pomari, A. (eds.) *Images et société en Grèce ancienne. L'Iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande*, Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, no.36: 73-78.
- Moutsopoulos, E. (1989) *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France (1959).
- Nock, A. D. (1927) «The *lyra* of Orpheus», en *Classical Review* 41: 171.
- Picard, Ch. (1939) *Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture, II, Période Classique, V^e siècle*, Paris: Ed. Auguste Picard: 237-41.
- Queyrel, A. (1984) «Scènes apoliniennes et scènes dionysiaque du peintre de Pothos», en BCH, Paris, CVIII: 123-159.
- Reinach. T. (1919) «Lyra», in: Daremberg & Saglio. *Dictionnaire des Antiquité Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette.
- Riemann, H. (1934) *Historia de la Música*. Barcelona/Buenos Aires: Labor (1901)
- Sachs, C. (1934) *La musica en la antigüedad*. Barcelona/Buenos Aires: Labor (1924)
- Séchan, L. (1926) *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Snodgrass, A. (1987) «La naissance du récit grecque», en Bérard, C.; Bron, C. & Pomari, A. (eds.) *Images et société en Grèce ancienne. L'Iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande*, Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, no.36:11-18.

Vernant, JP. (1986) «La flûte et la masque. La danse d'Hades», en *La mort dans les yeux*. Paris: Hachette: 55-65.

OBRAS DE REFERÊNCIA:

- Chompré. (1839) *Dicionário abreviado da Fábula* (tradução portuguesa), Paris: Pillet Ainé.
- Commelin, P. (1983) *Nova Mitologia Grega e Romana*. Itatiaia: Belo Horizonte.
- Graves, R. (1990) *Os Mitos Gregos*. Vol. 1 e 2, Dom Quixote: Lisboa.
- Grimal, P. (1994) *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Harvey, P. (1987) *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (trad. Mário da Gama Kury), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FONTES PRIMÁRIAS:

- Athenaeus. (1959) *The Deipnosophists*. (Trad. Charles Burton Gulick), Londres: William Heinemann/Harvard University Press.
- Aristóteles. (1988) *Política* (Trad. Mário da Gama Kury) Brasília: UnB.
- Lasserre, F. (1954) *Plutarque de la Musique*. Olten e Lausanne: Urs-Graf-Verlag.
- Platon. (1959) *Oeuvres complètes de Platon*. (Tradução e notas por Léon Robin) Paris: Gallimard.
- Plutarco. (1991) *Vidas Paralelas*. (Tradução Gilson César Cardoso) São Paulo: Paumape: 4 vols.
- Plutarque. (1900) *De la Musique*. (Tradução Weil e Reinach), ed. crít. e explic., Paris: Ernest Leroux.

FONTES PARA A ICONOGRAFIA:

- Bazant, J. (1981) *Studies on the Use and Decorations of Athenian Vases*. Praga: Nakladatelství Československé Akademie Věd.
- Bélis, A. (1992) «L'aulète et le jeu de l'oie», en BCH, CXVI: 497-500.
- Bélis, A. (1989) «Les instruments de la Grèce Antique: des vestiges et la reconstitution», en *La musique dans l'Antiquité*, Les Dossiers d'Archeologie.
- Bélis, A. (1999) *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC).
Zurique: Artemis-Verlag. a partir de 1981 (8 vols.)

Metzger, H. (1951) *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*.
Paris: Boccard.

Picard, C. (1939) *Manuel d'Archéologie grecque. La Sculpture, II, Période Classique, V^e siècle*. Paris: Auguste Picard: 232-241.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Peliké*. Figuras vermelhas. Grupo de Polygnotos. (ARV² 1060/135; Add² 323) Londres, Museu Britânico, E 427. Em torno de 440. *Fonte:* Gardiner, Norman. *Greek Athletic Sports and Festivals*. Londres: Macmillian and Co., 1919, p. 302, fig. 63.

Figura 2: *Kylix*. Figuras vermelhas. Pintor de Ancora. (ADV² 875/2, pé da página) Adolphseck, Schloss Fasanerie (coleção Landgraf Philipp von Hessen), 134. 470-60. *Fonte:* CVA Scholoss Fasanerie 2 (Alemanha 16) pr. 67.

Figura 3: *Prato*. Figuras negras. *Psiax*. (ABV 294/19) Londres, Museu Britânico, B 590. 520-15. *Fonte:* Bélis, Annie. «*La phorbeia*», *BCH 110, 1986, p. 215-7, fig. 15, nota 42*.

Figura 4: *Kylix*. Figuras vermelhas. Pintor de Nikósthene. (ARV² 133/4) Cambridge, University, 37.17 Em torno de 520. *Fonte:* Lissarrague, François. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris: Adam Brio, 1987, p. 72, fig. 57a-b.

Figura 5: Pintura a fresco. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 9133. *Fonte:* LIMC Achilleus 52.

Figura 6: *Kylix*. Figuras vermelhas. Munique, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2646. Primeiro quartel do século V. *Fonte:* LIMC, Herakles, 1671.

ABREVIATURAS

ABV - *Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters*

AJA - *American Journal of Archeology*

ARV - *Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters*

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA

BCH - *Bulletin de Correspondance Héliénique*

CVA - *Corpus Vasorum Antiquorum*

EVP - *Beazley, Etruscan Vase-Painters*

JHS - *Journal of Hellenic Studies*

LIMC - *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*

PUF - *Presses Universitaires de France*