
A educação musical nas “biografias” dos heróis e nas biografias dos grandes homens públicos: evidências dos discursos sociais favoráveis e contrários ao ensino musical na formação do cidadão

*Fábio Vergara Cerqueira**

Resumo: O presente artigo tem 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. 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 a discussão travada entre aqueles que defendiam essa instituição e aqueles que a julgavam negativa. Ao longo do artigo, percorre-se a argumentação filosófica (Pitágoras, Platão, Aristóteles e Aristóxenes), as narrativas biográficas de homens públicos proeminentes (Temístocles, Címon, Alcibíades, Nícias e Alexandre) e narrativas mitológicas literárias e iconográficas (Aquiles, Hércules, Íficles, Paris, Anfão e Zetos).

Palavras-chave: biografia, mitologia, Grécia antiga, educação musical.

Abstract: The objective of this article is to evaluate the relevance of musical education in ancient Greece based on a comparative study of the biographies of great Greek public men, and biographies of “heroes”. It focuses on the juvenile phase of these politicians and heroes when they attended music classes. The relationship between myth and historical narrative is a particular form of dealing with the biographic study inasmuch as the paradigmatic lives of heroes and the exemplary (or irreprehensible) lives of public men work as a model for discussion, concerning the sons of common citizens, about the merits of musical teaching. It also causes the discussion between those who defended this institution and those who thought it to be negative to emerge. The article deals with philosophical argumentation (Pythagora, Plato, Aristotle and Aristoxene), biographic narratives of prominent public men (Themistocle, Cimon, Alcibiades, Nicias and Alexander) and literary and iconographic mythological narratives (Achilles, Heracles, Ificles, Paris, Amphylon and Zetos).

Key words: biography, mythology, ancient Greece, musical education.

*Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, com concentração em Arqueologia Clássica. Professor-Adjunto no Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas. Diretor do Instituto de Ciências Humanas da UFPEL. E-mail: fabiovergara@uol.com.br

Introdução

Os usos da biografia pelos historiadores são bastante variados: o interesse por uma história de vida como enaltecimento de grandes feitos, o interesse por vidas comuns sob uma perspectiva micro-histórica, o desejo de iluminar várias facetas de uma época a partir de uma trajetória individual, o estudo de uma biografia percebendo a pluralidade de discursos que atravessam a construção de identidade... No presente artigo, utilizo a comparação de biografias, precipuamente como forma de reconstituir uma fase específica da vida, a fase da educação. O objetivo é, por meio do estudo comparado de biografias, constatar a situação em que se encontrava, na Grécia antiga, o ensino musical. Além disso, busco entender qual o significado da presença da música no processo de formação do cidadão, apontando os discursos paradoxais de defesa e rejeição do uso da música na educação.

Considerando-se biografia como história de vida, o estudo enfoca dois tipos distintos de biografias: as biografias reais, de personagens históricos reais (no caso, políticos proeminentes), e as biografias fictícias, de personagens mitológicos (no caso, os heróis homéricos). As “biografias” mitológicas forneciam um paradigma, um modelo, para regular o tempo e as fases da vida dos gregos antigos, havendo, desse modo, um paralelismo entre as biografias dos políticos e as “biografias” dos heróis. Esse paralelismo pode ser percebido na instituição do ensino musical, sendo um aspecto importante para o estudo social e cultural da música na sociedade grega antiga.

A discussão sobre o ensino musical: 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.¹ 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 *lyra* 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 *lyra* era uma imitação da harmonia das esferas. A música tinha

um efeito purificador.² Numa perspectiva mística, os seguidores das idéias pitagóricas acreditavam que o homem que não tivesse música na sua alma não podia ascender ao céu.³

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 lyra, poemas de outros bons poetas, líricos desta vez: os mestres fazem as crianças cantarem acompanhadas pela lyra, e forçam 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.⁴

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 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

Conforme Plutarco, Alcibíades, na idade de estudos, ouvia os mestres com atenção e, apesar de se recusar a aprender o *aulos*, aceitava dedicar-se à *lyra* e ao *plectron*;¹⁰ Nícias, por sua vez, não só recebera formação musical, como educara o jovem Hieron nas letras e na música;¹¹ 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.¹² 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 *lyra* ou a cítara;¹³ ele argüia, 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 Antístenes¹⁴ tinha razão em seu comentário sobre Ismêniás,¹⁵ o famoso *auletes* tebano: “Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem”. Reforçando essa linha de pensamento, Plutarco cita outro caso:

Da mesma forma Filipe,¹⁶ 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.¹⁷

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, enchem 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”.¹⁸ 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*.¹⁹

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 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”.²⁰ Devem-se definir os instrumentos empregados no aprendizado musical, preferindo-se a *lyra* ao *aulos*, 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.²¹

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 ao refinamento da educação musical. Essa falta de elaboração das idéias que caracterizam essa corrente de pensamento “antimusal” 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.

Podemos perceber nesse debate pedagógico – entre aqueles, como Pitágoras, Platão e Aristóteles, que acreditam no valor do ensino musical, e aqueles outros, como Filipe II, Antístenes e Epicuro, que desconfiam 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

Ora, pensar esse debate sobre a música como uma expressão de uma estrutura profunda da cultura grega implica deslocar o fundamento das teorias e do pensamento musicais. A interpretação corrente sobre o valor do ensino musical na formação do cidadão deposita na mística pitagórica a origem dessa tradição de pensamento e atribui à sofisticação das idéias filosóficas a crença nesse poder atribuído à música. Entendo que essa valorização da educação musical – bem como a subcultura que se opõe a ela – seja um elemento estrutural da cultura grega, que encontra uma elaboração sofisticada entre os filósofos, como Platão e Aristóteles, e teóricos musicais, como Damon e Aristóxenes de Tarento, mas também está presente, como veremos, na cultura de homens simples, nem sempre letrados, como é o caso dos pintores de vasos. Se, por um lado, a escrita e o requinte da dialética filosófica constituíam, de certa forma, uma barreira sociocultural, a tradição mitológica oral, por outro, era uma garantia de pertença a uma cultura comum, de partilha dos mesmos simbolismos. Filósofos e artesãos, poetas e pintores de vasos, conheciam – através de versões variadas, com certeza – os mesmos mitos, as mesmas lendas, e assistiam às mesmas interpretações desses mitos pelos tragediógrafos.

Assim, na tradição mitológica e na reatualização poética e iconográfica das narrativas míticas, podemos averiguar uma fundamentação na tradição – tradição essa compartilhada pelas elites letradas e pelos pintores de vasos – das práticas e discursos (por vezes antagônicos) relativos à música e, especificamente, ao valor da educação musical. Essa tradição, que podemos remontar a Homero, por exemplo, na confiança que Agamênon depositou em Demódokos para proteger Clitemnestra.²² A ocorrência dessa reatualização cultural de uma narrativa mítica pelos pintores de vasos significa

o conhecimento por esses cidadãos, geralmente mais humildes, dos mitos que constituem a tradição cultural grega. Ora, necessariamente, eles não reproduziam todas as cenas do repertório que conheciam. A repetição de determinados temas e cenas relaciona-se, em parte, a interesses pessoais do artesão, a características intrínsecas à finalidade do objeto no qual a cena é representada ou à preferência de alguém que tenha encomendado a peça; porém, em última instância, reflete assuntos, preocupações e modas que caracterizam determinados períodos, como a influência de uma peça teatral de sucesso sobre a divulgação iconográfica de uma determinada narrativa.

Um caso bastante significativo, para avaliarmos o peso conferido à educação musical, está na abordagem dada à educação 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 concentram-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 *lyra* 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 seja 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 desperta 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 *Saepia 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”.²³

Encontramos (i) uma analogia de conteúdo nas representações do estudo da música, (ii) uma analogia de conteúdo nas cenas do herói adulto, dedicando-se ao prazer da música, e (iii) uma analogia morfológica nas cenas de rejeição ao ensino musical, num evidente isomorfismo.

Aquiles e Hércules tomando aula de *lyra* na infância

Uma das representações mais graciosas do grupo Aquiles-Quíron é a pintura de Pompéia, da Casa de Cícero,²⁴ onde encontramos o jovem herói segurando a *lyra* junto ao centauro. A mesma cena pode ser vista no emblema do escudo, no mosaico da Casa de Apolo,²⁵ em Pompéia, bem como em inúmeras gemas (dispomos de aproximadamente 50 exemplares) ou na lâmpada de Bardo.²⁶ Segundo Annelise Kossatz-Diessmann, autora do capítulo sobre Aquiles no *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae*, o simbolismo da aula de *lyra* liga-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 *lyra*”. 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, faz 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 *lyra*. O *skyphos* de Schwerin,²⁷ 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.²⁸ Segundo as fontes literárias,²⁹ Hércules tinha fama de ser muito vagaroso no aprendizado da música. De certa forma, a tradição mitológica condensa 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 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.³⁰

Apesar de ser conhecido pela mitologia que vários outros heróis aprenderam a *lyra* 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 *lyra*, 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.³¹ 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 *lyra* na mão de Ânfião é análoga à posição respeitosa de Íficles diante de Linos na aula de *lyra*. 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 lyra

Segundo Annelise Kossatz-Diessman, na ametista de Pamphilos,³² 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 está coberto com um manto, com *plectron* à mão esquerda friccionando as cordas, seu elmo está 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, resolve 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. Demonstra a dimensão sensível do cruel guerreiro. A *lyra* 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 representa junto a seu leito de morte.³³ 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 *lyra* 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 *kithara* (há alguns exemplos, que marcam uma descontinuidade, em que ele toca *aulos*), que foi objeto de estudo de um artigo muito interessante de Charles Dugas, *Hércules Mousikós*.³⁴ 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 significa um esforço de superar a oposição entre corpo e espírito. Ora, Dugas não vê no Hércules citado somente um instrumentista, mas um herói que domina as artes que lhe foram ensinadas por Quíron (do qual também fora aluno), Prometeu e Atlas – como nos revelam muitas fontes literárias.³⁵ O aprendizado dessas artes sugere sua aproximação com Apolo e as Musas, a qual foi muito lembrada na época romana. Assim, o Hércules citado é também médico, astrônomo, físico e adivinho. Parece-me, seguindo a análise de Dugas, que o Hércules *mousikós* indica 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* caracteriza um esforço de solucionar o impasse da oposição entre corpo e espírito colocada pela corrente predominante de caracterização de suas ações. Traduz 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 paidéia musical entendida como formadora do espírito equilibrado que devia guiar os passos de um *kalos kagathos*.³⁶

Outros heróis são representados desfrutando o prazer da música. A *lyra* 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 *lyra*.³⁷ Parece haver algum conteúdo metafórico no número sete: sete eram as cordas da *lyra*; 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.³⁸

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 *lyra*,³⁹ o que os pintores revelam nas cenas relativas ao julgamento de Paris, como podemos ver na taça de Berlim⁴⁰ e na ânfora de colo de Londres.⁴¹

Essa representação de heróis tocando *lyra* (ou *phorminx*) em cenas associadas ao descanso, ao desfrutar da vida, longe da dureza dos campos de batalha, mostra como os pintores de vasos compartilhavam com os poetas o conceito de que a música fazia parte de um cotidiano feliz e digno de um cidadão. Em um canto fúnebre (*thrènes*) de Píndaro, o dia-a-dia feliz de uma *pólis* civilizada é assim caracterizado: “Uns distraem-se com as corridas de cavalos ou com os exercícios de ginástica, outros com o jogo de peão, ou ao som da *phorminx*, e entre todos eles a prosperidade verdeja em flor”.⁴² Em um elogio (encómion) endereçado a Hieron de Siracusa, à época doente, Píndaro conclama que “não se extingam os prazeres da vida; o que mais vale para um homem é uma existência agradável”. Essa existência era proporcionada pela audição do bárbitos, “que fora inventado por Terpendro de Lesbos, numa imitação dos lídios, em cujas festas ele ouvia tocarem a grande péctis, que faz soar a oitava.”⁴³

Na primeira *Olímpica*, em outra homenagem a Hieron de Siracusa, por ventura de sua vitória na corrida de cavalos montados, Píndaro, além de lembrar sua habilidade na *lyra* dórica, recorda porque ele inspirava o gênio dos poetas: “[...] carrega o cetro da justiça na Sicília fecunda, que colhe todas as virtudes em seu mais alto grau; regozija-se com as delícias do canto, com os nobres jogos que com freqüência nos divertem ao redor de sua mesa amiga [...]”.⁴⁴

Vemos, assim, em Píndaro, uma associação entre o bom-viver, as qualidades de um governante – cujas virtudes devem ser lembradas e honradas pelo canto – e, finalmente, a execução da *lyra* e do canto.

Aquiles e Hércules 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 *lyra*, parece-me que a cena de conflito entre Aquiles e o centauro, retratada em um prato de prata romano da época imperial,⁴⁵ 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 *lyra* 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 *lyra* 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 romano⁴⁶ anteriormente referido. Em Skyros, viveu uma grande paixão com Deidaméia, uma das filhas de Nicomedes, com quem teve o filho Neoptolemos. Os pintores representam Deidaméia e Aquiles travestido tocando *lyra*, 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 *lyra*; à esquerda da cena, jovens tecelãs ocupam-se com lides femininas da casa. Ora, dessa forma, a música e a *lyra* 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 representam Agyrtes, pouco mencionado pelas fontes literárias (somente Estácio dá o nome do instrumentista, enquanto alguns textos apenas citam o músico), tocando sua trombeta 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 representa 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,⁴⁷ 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 significa a opção pelas obrigações guerreiras, pelas exigências de virilidade. De certa forma, carrega, 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 espírito, alinha-se ao discurso 'antimusical'. Ele suspeita 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, partilha da opinião daqueles que associam 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, italiotas e atenienses, esses últimos produzidos entre 490 e 450 a.C., representando Hércules atacando Linos. Em alguns desses vasos Linos está sentado com a *lyra* à mão esquerda⁴⁸ (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,⁴⁹ revida ao ataque sofrido, ameaçando o jovem herói

com a sua própria *lyra*. Com freqüência, os pintores mostram outros jovens, assistindo à cena, com gestos que demonstram não saber o que fazer diante da imprevisível atitude do irascível Hércules.

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 *lyra* 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 aproxima-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 *paidéia* que será muito freqüente na filosofia e até na comédia (como é 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.

A oposição entre corpo e espírito e a formação musical

O arquétipo mítico da oposição entre música/espírito e guerra/corpo encontra-se no mito dos irmãos gêmeos Anfião e Zetos.⁵⁰ A mitologia consagrara Anfião pelos prodigiosos efeitos de sua *lyra*: com ela construiu as muralhas de Tebas. O mito é bastante alegórico: há uma estreita ligação entre as sete portas dos muros de Tebas e as sete cordas da *lyra* de Anfião. Essa alegoria tem um duplo sentido metafórico: (i) a força de uma cidade, simbolizada por seus muros, obtém-se pela harmonia, pela conjugação dos contrários,⁵¹ pela síntese entre *éris* e *philia*, pois a harmonia de contrários é o produto do som da *lyra*,⁵² (ii) essa força da cidade somente será alcançada quando os homens que nela habitam tiverem força de espírito e de caráter, pois os muros foram erguidos exclusivamente pelo som da *lyra* de Anfião, sem a ajuda da força física de braços e pernas musculosos treinados nas artes militares. Em *Antiope* – peça de Eurípides famosa na Antiguidade, mas que conhecemos tão-somente através de fragmentos e citações – está representada uma discussão entre os dois irmãos lendários, que coloca de forma paradigmática a oposição binária entre corpo e espírito, da qual a relação tensa entre os filhos gêmeos de Antiope é a metáfora por excelência. Na versão euripideana do mito, bem ao gosto do drama trágico do séc. V, a antítese é bastante clara, com um forte apelo narrativo: Anfião, o supremo *kitharoides* lendário, é dedicado às artes e às buscas intelectuais,

enquanto Zetos é um fazendeiro forte e durão, e um guerreiro. Nos trechos a seguir, vemos Zeus criticando Anfião:

Esta sua Musa é inoportuna, inútil, ociosa, bêbada, esbanjadora. A natureza deu-te um coração robusto, mas tu exibes uma aparência que imita a de uma mulher [...]. Tome um escudo e não saberás o que fazer com ele, nem serás capaz de defender outros através de estratégias corajosas e viris.

Se um homem que possui riquezas não se preocupa com sua casa, negligenciando-a, deleitando-se com a música e sempre procurando isto, ele não conseguirá nada para sua família e sua cidade, e nem será bom para seus amigos. Qualidades inatas são perdidas quando um homem é derrotado pelos deleites do prazer.⁵³

O discurso social que Eurípidés condensa na fala de Zeus está próximo daquelas práticas que Aristóteles condena, por “apregoarem a vulgaridade da prática musical”: ócio, embriaguez, inutilidade, excessos, efeminação, incapacidade militar, negligência para com as coisas da administração doméstica, domínio dos prazeres sobre a disciplina do corpo – eis os defeitos que a música pode causar ao caráter, nessa síntese que o tragediógrafo faz do pensamento ‘antimusical’.

Anfião, por outro lado, em sua resposta,⁵⁴ “elogia a música e o canto, condena uma absorção filistina na administração de um patrimônio, e declara que o cérebro faz mais para salvar uma cidade do que a força física”.⁵⁵ Aristóteles, sem refutar a importância dos treinamentos militares, parece concordar com Anfião quanto à importância da música e da formação espiritual na vida da cidade. Reconhece que, na audição musical, há um enorme prazer, o qual não se deve somente ao encanto e doçura das melodias, pois a natureza dessa arte é mais importante do que o uso aparente que se faz dela; independentemente do prazer comunicativo, perceptível a todos, Aristóteles destaca que, se a música for praticada observando certos princípios e regras, que ela pode exercer uma boa influência sobre o caráter e que “não deve constituir um obstáculo às atividades subseqüentes, nem amesquinhar o corpo ou inutilizá-lo para as ocupações marciais e cívicas do cidadão, seja em relação aos exercícios físicos no presente, seja para seus estudos futuros”.⁵⁶ Aristóteles encontra, na música, a possibilidade de um prazer moral.

Há outros elementos que se somam à ideologia guerreira para compor o preconceito em relação à música: de certo modo, associa-se o músico a uma condição passiva, indigna do cidadão, na medida em que se estabelece uma relação imediata do músico com a passividade sexual, que pode ser observada pelas mentes preconceituosas em duas práticas sociais, consagradas pela linguagem. Primeiro, quando se fala das “musicistas”, das “citaristas” ou das “bailarinas”, imediatamente tem-se em mente as *pornai* ou *hetairai*,

de origem estrangeira, que são contratadas, às vezes por preços irrisórios, para tornar mais divertida e sensual a atmosfera dos banquetes. Essas palavras valem quase como sinônimos de prostituta barata. Segundo, a linguagem estereotipada das comédias áticas, prenhe de convenções moralistas, empregavam-se os termos *kitharoidoi* (cantores para o acompanhamento da cítara) e *kitharistai* (tocadores de cítara) para referir-se a jovens efeminados, deixando implícito que assumiam postura sexual passiva.⁵⁷

Ao invés de julgarmos que os jovens que andavam pela rua levando sua *lyra*, quando iam para a aula, eram efeminados, devemos identificar, nesse emprego de termos, pela linguagem cômica uma manifestação do pensamento “antimusical” que associava a prática musical à efeminação. De um modo geral, termos como *kitharos* ou *kitharoidoi* são empregados para identificar jovens ou meninos, devido à importância que o aprendizado da *lyra* tinha e ao fato, subsequente, deles circularem publicamente levando seus instrumentos e de, nessa situação, poderem receber assédio sexual de adultos pedófilos⁵⁸ (o que de certa forma justifica a conotação pejorativa que o termo assumiu para designar passividade sexual). Inclusive, segundo os padrões da sexualidade ática, somente a prática sexual passiva por adultos era considerada efeminação e era amplamente condenada; no entanto, em se tratando de jovens imberbes com as características masculinas pouco definidas, que não haviam completado nem 18 anos, nem o período de treinamentos militares da *efebia* – e, portanto, ainda não eram legalmente cidadãos – subentendia-se, quando mantivessem relações com adultos, que assumissem posição passiva. Isso não significa que todos os jovens o praticassem ou gostassem de fazê-lo, nem que isso fosse do agrado de todos os pais (muito pelo contrário, engajavam escravos *paidagogoi* na supervisão de todos os passos dos meninos), mas significa que era comum e freqüente. Daí a associação que a linguagem cômica estereotipada estabelece entre passividade sexual e prática musical, filiando-se (ou refletindo) dessa forma à corrente de pensamento que desaprova o aprendizado da música pelos jovens.

Dover afirma que a oposição binária corpo *vs.* espírito perpassa toda a literatura grega, sendo (penso) uma das regras inconscientes que organizam o sistema simbólico grego, e resultam na controvérsia pedagógica sobre o ensino musical aos jovens.

A oposição entre esforço, combinado com treinamento atlético ou militar, e as buscas artísticas e intelectuais é um fio que atravessa toda a história da literatura grega. É claro que a pessoas como Zetos sempre é dada a possibilidade de criticar os seus adversários por serem efeminados, já que a música e o canto fazem muito pouco para desenvolver os músculos das pernas, e a sua vida cheia de prazeres não ajuda a acumular riquezas.⁵⁹

As manifestações da oposição estrutural entre corpo e espírito nas narrativas mitológicas, literárias e gráficas, dos heróis, como Aquiles e Hércules, refletem a diferença de ponto de vista quanto ao que mais importa na formação das virtudes de um homem: o desenvolvimento de suas qualidades de corpo ou de espírito. Podemos dizer que as diferentes opiniões estruturam-se a partir de uma forma de reelaboração desse par de opostos, sendo um componente presente nas reflexões pedagógicas sobre o valor da música na formação do jovem. A análise da iconografia musical de heróis como Aquiles, Hércules, Íficles, Paris, Anfião e Zetos – ou até mesmo Egisto – revela como os pintores de vaso, comungando com a elite intelectual letrada de uma mesma tradição oral, participam da discussão sobre a validade de encaminhar os filhos a um professor de música.

Do mesmo modo como as fontes literárias apontam a existência de um debate pedagógico que opõe aqueles que apontam a vulgaridade da música àqueles que nela vêem um fator de enobrecimento do espírito, as fontes iconográficas também indicam haver opiniões diferenciadas entre os artesãos. Seria um equívoco, fruto de um preconceito, afirmar que entre os pintores de vaso predomine a idéia de que a música leva à efeminação e à fragilização do caráter. Há também, entre esses homens simples, aqueles que concordam com as sofisticadas proposições filosóficas defendidas por Pitágoras, Platão, Aristóteles ou Aristóxenes. Assim, se, por um lado, os pintores de vaso da primeira metade do séc. V interessaram-se em representar a repulsa de Hércules à música – o que representa a afirmação entre esses artesãos do perfil ligado à estrutura “corpo” da personalidade do herói –, por outro, temos uma tradição gráfica paralela (cujos registros estendem-se do séc. VI ao II a.C.) que nos indica, com a representação do Hércules citaredo, o desejo de intelectualizá-lo, de transformá-lo em um *mousikós anér*, buscando conciliar os valores decorrentes de sua coragem e força física com aqueles relacionados ao seu desenvolvimento espiritual. Os pintores desses vasos traduzem um anseio de valorização do ensino musical, opondo-se à tradição que representa o herói como um aluno desobediente e brutal que, encolerizado, acaba matando seu professor de *lyra*. A larga produção de vasos áticos de figuras vermelhas retratando cenas diretamente referentes ou alusivas ao ensino escolar da música sugere ampla aceitação do valor pedagógico da música.

A freqüente representação do grupo Aquiles-Quíron, que seduziu com muita intensidade os artesãos do Império romano, indica a simpatia com que muitos deles recuperavam a idéia trazida pela herança clássica e helenística de que a música era um importante fator de formação do caráter, apesar de predominar na cultura latina aqueles que a consideravam, como Cícero, um simples prazer infantil. A esse respeito, é bastante significativo o prato de

prata romano, que de certa forma responde a essa tradição iconográfica, ao lembrar aos artesãos que a opção pela virilidade e pela guerra exigem do jovem que ele se afaste da música para bem cumprir as obrigações de um cidadão adulto.

Considerações finais

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 na vida dos políticos como na dos heróis, evidenciando a relevância social do debate referente ao papel do ensino musical na formação dos cidadãos.

O recurso ao estudo comparado das biografias apresenta a vantagem de nos informar algumas regularidades (repetições), bem como variantes e posições antagônicas sobre o objeto de estudo, no caso a educação musical. A comparação das biografias “reais” e das “biografias” mitológicas, ao revelar a interação entre a esfera cotidiana e a esfera mítica, aponta o lugar do mito na cultura como legitimador das instituições sociais. Vemos, então, como o historiador pode se apropriar das biografias para elucidar aspectos culturais e sociais de uma determinada sociedade, sobretudo quando dispõe da possibilidade de estudá-las de forma comparada.

¹ MOUTSOPOULOS, Evangelhos. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989 (1959). CERQUEIRA, Fábio Vergara. Argumentos aristotélicos em favor do ensino musical: Política, VIII. *Dissertatio* Revista de Filosofia da UFPEL, Pelotas, n. 3, p. 79-88, 1996.

² NOCK, A.D. *The lyra* of Orpheus, *The Classical Review* 41, p. 171, 1927.

³ 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*”.

⁴ Platão *Protágoras* 325-6.

⁵ BÉLIS, Annie. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999. p. 18.

⁶ BÉLIS. op. cit. p. 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.

⁸ SACHS, K. *La musica en la Antigüedad*. Barcelona: Labor, 1934. p. 98. BÉLIS, op. cit., p. 16.

⁹ *Cit. em*. BÉLIS, A. op. cit., p. 16.

¹⁰ PLUTARCO. *Alcibiades* 2.

¹¹ 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.

¹² PLUTARCO. *Címon*, 4.

¹³ Cleon era igualmente acusado de incapacidade musical, afirmando-se que sequer podia afinar corretamente uma *lyra*. BÉLIS,

op. cit., p. 16; CORREA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. 1987. Dissertação (Mestrado) – University of London: Inglaterra. versão em Português. São Paulo: 1987. p. 56-7 (Miímeografado). Cf. Aristóteles *Cavaleiros* vs. 985-96: “Mas sobretudo, admira-se isso / da sua musicalidade suína: / pois dizem os outros / meninos, colegas seus, / que apenas na harmonia dórica, ele / conseguia a *lyra* 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).

¹⁴ Filósofo grego, Antístenes (444-365) foi discípulo de Sócrates, fundador da escola cínica e mestre de Diógenes.

¹⁵ “Ismênias de Tebas, um dos *auletai* mais ricos e mais prestigiados da Antiguidade, 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, Annie. *Les instruments de la Grèce antique: des vestiges et la reconstitution*. In: *La musique dans l'Antiquité*, Les Dossiers d'Archeologie, 1989. p. 45.

¹⁶ Trata-se de Filipe II, rei da Macedônia. O filho, no caso, é Alexandre, o Grande.

¹⁷ PLUTARCO. *Pérges*, 1.

¹⁸ ARISTÓTELES. *Política* VIII, V.

¹⁹ CERQUEIRA, Fábio Vergara. Argumentos aristotélicos em favor do ensino musical: Política, VIII. *Dissertatio*, Revista de Filosofia da UFPEL, Pelotas, n. 3, p. 79-88. 1996.

²⁰ ARISTÓTELES. *Política* VIII, VII.

²¹ ARISTÓTELES. *Política* VIII, VII.

- ²² O valor dado por Homero ao músico continuava a ser lembrado muitos séculos depois. Cf. Estrabão 1, 2, 3: “Homero igualmente qualificou os aedos como controladores de sabedoria (*symphronistai*), por exemplo, o guarda de Clitemnestra (o aedo Demódokos)”. Cf. Sextus Empiricus *Adversus Musicos* 10. Philodemos 20.23-27.
- ²³ Philostratos *Imagens* II.2 (A educação de Aquiles).
- ²⁴ Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 9133. *LIMC* Achilleus 52.
- ²⁵ Pompéia, VI 7,23. *In situ*. Phot. DAI Roma 56.463. *LIMC* Achilleus 55.
- ²⁶ Berlim (Oriental), Staatliche Museen TC 7647. *LIMC* Achilleus 58.
- ²⁷ Schwerin, Staatliches Museum KG 708.
- ²⁸ 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 mitologica* III, 67. Teócrito *Herakliskos* (Hérakles criança). In: Idílico XIV, 110. Aeliano *Varia Historia* 3.32. Cf. *Stannos*. Pintor de Tyszkiewicz. (ARV² 291/18; Para 356/18) Anteriormente Mercado da Basileia; atualmente, Boston, *Museum of Fine Arts*, 66.206. *Bibliografia*: VERMEULE In: *AJA* 70, 1966. p. 1-22, pr. 7, fig. 18. (Representação de Hérakles atacando seu professor Linos que segura sua *lyra*).
- ²⁹ Apolodoro *Biblioteca* 2 (63) 4,9 e Diodoro 3, 67,2.
- ³⁰ SÉCHAN, Louis. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926, p. 40.
- ³¹ Paris, Cabinet des Médailles 1327. *LIMC* “Amphion” 5.
- ³² Paris, Cabinet des Médailles 1815. *LIMC* “Achilleus” 915.
- ³³ Paris, Louvre, E 643. MAAS & SNYDER *Stringed Instruments* p. 51, n. 15a.
- ³⁴ 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.
- ³⁵ Cf. Pausânias V, 18,4 e IX, 24, 3. Plutarco *Eróticos* 761, E. Hesíodo *Teogonia* 526.
- ³⁶ Sobre Hérakles *mousikós*, ver: BROMMER, Franz. *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen*, 3. ed., Marburg, Elwert Verlag, 1973. p. 56-57, p. 100-101. BRANDT, Hartwin. “Herakles und Peisistratos, oder: Mythos und Geschichte. Anmerkungen zur Interpretation vorklassischer Vasenbilder.”, *Chiron* 27, 1997, p. 315-34. BOARDMAN, John. “Herakles, Peisistratos and sons.”, *RA*, 1972, p. 57-72. BRILLANTE, Carlo. “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, 1992, p. 199-222. BOARDMAN, John. “Image and politics in sixth century Athens.”, in: *Ancient greek and related pottery. Proceedings of the International Vase Symposium*. Amsterdã: Allard Pierson Mus., 1984, p. 239-47. DETIENNE, Marcel. “Hérakles, héros pythagoricien.”, *Révue de l'histoire des Religions* 158, 1960. p. 19-53. MIQUEL, Claire. “Héraclès sonore.”, in: *Entre Hommes et Dieux. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. 391, 1989, p. 69-79. BEAZLEY, J. D. *The development of the attic black-figure*. Londres, Los Angeles, Berkeley: Cambridge University Press e University of Clarendon Press, 1951. p. 76. JOUAN,

François. “Le *Prométhée d’Eschyle et l’Héraklès d’Euripide*.”, *REA* 72, 1970. p. 317-331.

PORTEN-PALANGE, Paola. “*Stamnos* polignoteo in una collezione privata ticinese.”, *Quaderni Ticinesi* 3, 1974. p. 13-32 (esp. 29 sq.). ISLER-KERENYI, Cornelia. “Piping Herakles *stamnos*.”. In: *Stamnoi. Private collections of work of art in Canton Ticino*. Lugano: Cornèr Bank Ltda., 1977.

³⁷ DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991. p. 87.

³⁸ NOCK, A.D. The *lyra* of Orpheus: *The Classical Review* 41, 1927. p. 171.

³⁹ Aeliano *Varia Historia* 9.38.

⁴⁰ Berlim (Ocidental), Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz F 2291. *LIMC* Alexandros 2291.

⁴¹ Londres, British Museum E 330. *LIMC* Alexandros 11.

⁴² PÍNDARO. *Isthmiques et Fragments*. Tome I, Paris, Les Belles-Lettres, 1923 (Thrénes, 1).

⁴³ PÍNDARO. *Isthmiques et Fragments*. Tome I, Paris: Les Belles-Lettres, 1923 (Encómion, 7, in: Ateneu XIV, 635b).

⁴⁴ PÍNDARO. *Olympiques*. Tome I, Paris: Les Belles-Lettres, 1931, I, 7-21.

⁴⁵ Augst, Röermuseum 62.I. *LIMC* “Achilleus” 63.

⁴⁶ Augst, Röermuseum 62,I. *LIMC* “Achilleus” 102.

⁴⁷ Augst, Röermuseum 62, I. *LIMC* “Achilleus” 171.

⁴⁸ Boston, Museum of Fine Arts 66.206. *LIMC* “Herakles” 1667 (Linós segurando a *lyra*) Paris, cabinet des Médailles 811. *LIMC* “Herakles” 1668. (Linós sem a *lyra*. Alguns constatam semelhança com a morte de Príamo).

⁴⁹ Munique, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek 2646. *LIMC* 1671.

⁵⁰ Irmãos gêmeos, Anfião e Zetos são filhos de Zeus com Antíope, filha do rei tebano. Essa raptou seus filhos de Zeus, motivo pelo qual era perseguida. Anfião e Zetos ficaram escondidos com um pastor, no Citerão. Como o rei tebano Lykos fora salvo por Hermes, este lhe exigiu, para agrado de Zeus, que entregasse o reino para Anfião e Zetos. Eles fortificaram a cidade com um muro de sete portas. A construção do muro completou-se de forma maravilhosa exclusivamente sob o efeito do som da *lyra* de Anfião, a qual ele ganhara de Hermes.

⁵¹ “Harmonia é a unidade do misturado e a concordância das discordâncias” (Filolau 10).

⁵² “Não compreendes como concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da *lyra*” (Heráclito 51). Parece que para Heráclito, a educação do corpo voltada para a guerra (o arco) e o ensino musical voltado para a formação intelectual (a *lyra*) contam igualmente, pois mesmo sendo contrários, há entre eles uma harmonia.

⁵³ EURÍPIDES. *Antiope* frs.184,185,187, cit. In: DOVER, K. J. *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 108.

⁵⁴ EURÍPIDES. *Antiope. fr.* 190, 192, 198, 200.

⁵⁵ DOVER, K.J. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. Op. cit. p. 109.

⁵⁶ ARISTÓTELES *Política* VIII, VI, 1341b.

⁵⁷ “A comédia ática de um modo geral pressupõe que um homem que tenha características corporais femininas (por exemplo, raros pelos no rosto), ou que se comporte com maneiras consideradas femininas pela sociedade ateniense (por

exemplo, usando roupas graciosas), também busca desempenhar o papel feminino em suas relações com outros homens, e é procurado por eles com este objetivo. No entanto, as simplificações e as marcadas antíteses da comédia exigem uma análise compatível com elementos do mundo cômico (III a.C.) um mundo tão convencional, à sua maneira, quanto o mundo heróico da tragédia [...].” DOVER, K. J. *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 107.

⁵⁸ Como aprendemos em Dover (p. 107), essa linguagem preconceituosa não era utilizada somente pela comédia, mas de certa forma consagrada no uso comum, como podemos observar em Ésquines, no *Contra Timarco*, onde descreve Mísgolas como

“possuidor de um entusiasmo extraordinário” para relações homossexuais (parág. 41), acrescentando que está “acostumado a ter sempre cantores à sua volta” e “músicos”. Encontram-se referências a Mísgolas também em comédias remanescentes do séc. IV a.C. Em Alexis fr.3, o filho pede à mãe que não o ameace com Mísgolas, pois ele não é *kitharoidos*. Aqui o termo significa possivelmente homossexual passivo. Em outro trecho (Antístenes fr.26.12-18) parece significar menino, mocinho: “Mas aqui temos um mocinho (*kitharos*) – se ele (Mísgolas) o vir, não conseguirá ficar sem agarrá-lo. As pessoas não percebem o quanto ele é louco por *kitharoiðoi*.”

⁵⁹ DOVER, op. cit., p. 109.