

**A IMAGEM DO MÚSICO JOVEM EM AGONES MUSICAIS ATRAVÉS DA ICONOGRAFIA
DE VASOS ÁTICOS**
THE IMAGE OF YOUNG MUSICIAN IN MUSICAL AGONES THROUGH THE
ICONOGRAPHY OF ATTIC VASES

Lidiane Carolina Carderaro
Fábio Vergara Cerqueira

Vol. XIV | n°27 | 2017 | ISSN 2316 8412



A imagem do músico jovem em *agones* musicais através da iconografia de vasos áticos

Lidiane Carolina Carderaro¹

Fabio Vergara Cerqueira²

Resumo: Neste artigo será analisada como é representada, na iconografia de vasos áticos, a presença de músicos jovens e meninos em *agones* musicais que integram os festivais ocorridos em Atenas, principalmente entre os séculos V e IV a.C. Para tanto, identificaremos nas imagens elencadas alguns aspectos específicos de caracterização desses músicos, tais como detalhes da vestimenta utilizada nas competições, que difere daquela utilizada em *agones* escolares, bem como os instrumentos especificamente usados nesse tipo de competição e, ainda, elementos identificadores do ambiente, como a representação de colunas e do *bema*. Além disso, analisaremos a relação que se faz desses jovens músicos, em especial os citaredos, através de alegorias, com a imagem de Apolo infantilizado, cuja ocorrência é crescente na iconografia de vasos áticos a partir do século V a.C.

Palavras-chave: Grécia Antiga; Iconografia; Música; Festivais; Jovens músicos.

Abstract: This article will analyze how is represented in iconography of Attic vases the presence of young and boys musicians in musical *agones* integrating festivals occurred in Athens, especially among fifth and fourth centuries BC. To do so, we will identify on the listed images some specific aspects of the characterization of these musicians, such as details of the clothes, which differs from that used in scholar *agones*, as well as the instruments specifically used in this kind of competition and elements that identify the environment, as representation of columns and the *bema*. Furthermore, we analyze the relation between these young musicians, especially the *kitharoidos*, through allegories, with the image of Apollo childish, whose occurrence increase on the iconography of Attic vases from the fifth century BC.

Keywords: Ancient Greece; Iconography; Music ; Festivals; Young musicians.

Inicialmente, cabe relacionar as peculiaridades das imagens inseridas no âmbito desta pesquisa. Entre os diversos aspectos identificáveis ao se analisar certa série iconográfica de vasos áticos, os quais ilustram ambientes de performances musicais, tem-se:

- a) As modalidades de música erudita praticadas nos concursos atenienses;
- b) As formas de vaso associadas a essa série iconográfica;
- c) As instrumentos musicais utilizados;
- d) A relação desses com a faixa etária dos músicos;
- e) Os atributos de contextualização da cena e as atitudes e atos canônicos dos músicos;
- f) A presença da Nike, implicando uma idealização da abordagem conferida ao concurso musical. (CERQUEIRA 2001, p. 378)

¹ Doutoranda em Arqueologia Clássica pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES.

² Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Bolsista Produtividade CNPq. Bolsista Pesquisador Experiente -Fundação Humboldt / Alemanha.

Este artigo conta com um pequeno *corpus* iconográfico, destinado não a uma análise qualitativa ou quantitativa com relação às ocorrências imagéticas ou tipos de suporte, mas sim a uma exemplificação dessas ocorrências³.

De início, identificaremos os tipos de vasos utilizados como suporte para essa forma de representação. Fábio V. Cerqueira identificou em determinada série inventariada, conforme artigo publicado no livro *Olhares do Corpo* (2003) e que encararemos aqui como *corpus* de amostragem representativa do todo, admitindo uma aproximação de percentualidade coerente, que as cenas de *agon* musical envolvendo jovens e meninos apresentam maior ocorrência em ânforas, seguidas por *kylikes*. Desses vasos, as ânforas correspondem a cerca de 51% das ocorrências de *agones* ligados aos festivais, principalmente as Panateneias, ao passo que as *kylikes* representam maioria na representação dos *agones* escolares. Também é válido citar o caso dos *krateres*, que exibem representação mais modesta de cenas de concursos musicais em festivais, cerca de 10%; e mais significativa de *agon* escolar, por volta de 24%. Outra forma que merece nossa atenção é a das ânforas panatenaicas, as quais representam cerca de 19% do total das cenas inventariadas, que exibem representações de *agones* musicais concernentes aos festivais, incluindo as ânforas pseudo-panatenaicas⁴.

É compreensível a maior quantidade de ânforas trazendo representações dos *agones* musicais em festivais, haja vista que esse tipo de vaso remete às ânforas panatenaicas, as quais eram oferecidas como prêmio aos atletas vencedores dos festivais, contendo azeite. Do mesmo modo, as *kylikes* e os *krateres* são vasos bastante presentes no ambiente escolar, espaço também utilizado para o lazer de jovens e adultos, o que justifica a maior ocorrência desse tema nas imagens desse tipo de suporte, que remete inclusive a ambientes festivos como o do *komos* e o do *symposion*.

OS AGONES NOS FESTIVAIS

A presença dos grandes concursos musicais no contexto dos festivais em Atenas talvez fosse mais antiga do que as corridas de carro e as lutas atléticas (CERQUEIRA 2008, p. 14), dado o caráter religioso a que o surgimento dos festivais está fortemente relacionado. Porém, mesmo diante do caráter religioso dos festivais, evidenciado pelos hinos em homenagem aos deuses, encontramos nessas ocasiões também um sentimento profano de deleite e apreciação da música.

Os *agones* infantis (*agones paidikon*) estão documentados em todo o mundo grego. Essencialmente, os jovens eram divididos por grupos etários e participavam das competições que ocorriam

³ A seleção das imagens se deu de modo a privilegiar figuras representativas de tipologias comuns, tratadas ao longo do artigo, e que apresentassem com clareza os elementos iconográficos e iconológicos abordados, levando em conta o espaço disponível para a apresentação de um *corpus* suficiente para a proposta deste trabalho.

⁴ Embora tenham importante ligação com o tema em questão, não se pretende aqui desviar o assunto para tratar as especificidades do suporte. Para mais informações sobre ânforas panatenaicas, v. Francisco, G. S. *Panatenaicas. Tradição, permanência e derivação*. Tese de doutorado, MAE-USP, 2012.

por ocasião dos festivais em honra dos deuses da pólis. Essa divisão etária, contudo, não seguia uma determinação geral, e sofreu modificações ao longo do tempo. Desse modo, em um mesmo ano a categorização etária nas Panateneias, ou nas Grandes Panateneias, poderia ser diferente da utilizada nas Teseias, por exemplo. Sabe-se que a partir do século V a.C., nas Panateneias, houve uma diferenciação entre *paides* e *agenoi*, segundo a qual estes seriam os meninos maiores de 12 anos (BUGH 1990, p. 22).

A participação dos *epheboi* nos concursos dos festivais era parte do processo pelo qual o jovem passava para ser aceito como cidadão na pólis. No entanto, ao se analisar conteúdos iconográficos nem sempre é fácil distinguir com clareza, entre os dados existentes, quais se referem aos rituais de iniciação na vida cívica, quando o *agon* tem o objetivo de integrar os testes que inseririam o *ephebo* como cidadão, ou quais, por exemplo, representam *agones* escolares. É importante nesse momento identificar o ambiente em que essas competições aconteciam.

Em alguns festivais, como os jogos Olímpicos, as competições eram apenas atléticas e equestres, mas em outros, como as Panateneias, incluía-se os *mousikoi agones* (competições musicais), termo genérico que foi visto pela primeira vez em Tucídides (3.104.3), como lembra Rotstein (2012, p. 94), e que denota não só a música mas todo tipo de atividade (arte) relacionada às Musas, englobando também competições poéticas, corais, dramáticas e de dança. Ressaltando, contudo, que a identificação desses festivais na iconografia é por vezes incerta, dada a ausência de elementos exteriores ao próprio músico.

Os concursos musicais dos jogos Píticos, no século VI a. C., em honra de Apolo, chegaram a ser considerados os mais importantes. Os jogos Píticos, que aconteciam no terceiro ano de cada Olimpíada, começaram tendo caráter de competição musical e só mais tarde foram integradas as competições esportivas. Com a reorganização dos jogos no século VI a. C., as manifestações musicais foram bastante incentivadas através da inserção da *aulesis* e da *auloidia*, que no entanto foi excluída pouco tempo depois por ser considerada muito triste, e pela oficialização da *kitharoidia*, que já era realizada em homenagem a Apolo. No ano de 558 a.C. foi introduzida a *psilis kitharisis*, o solo instrumental para *kithara*, também retratada na cerâmica do período (Cerqueira 2003, p. 61-63). Como exemplo da ilustração de uma provável cena de *psilis kitharisis* tem-se um *stamnos* atribuído ao Pintor da *oinokhoe* de Yale (fig. 01), em que um efebo, vestindo um *khiton* ornado, toca a *kithara*, aparentemente bastante concentrado. O efebo traz a perna esquerda levantada, sugerindo que estivesse subindo o *bema*, mesmo que este de fato não esteja representado. À esquerda uma Nike alada prepara-se para coroa-lo vencedor, segurando uma fita, enquanto uma figura feminina à direita, provavelmente uma Nike sem asas, leva uma fita semelhante. Um homem adulto segura o bastão que o caracteriza como juiz do *agon*, que também é denunciado pela presença de uma coluna, usualmente representativa do ambiente em que as competições ocorriam.

Charles B. Gulick (1982, p. 306 ss) assinala como são inseridos no calendário anual grego alguns dos principais festivais áticos. Em Atenas, o festival das Panateneias ocorria anualmente, enquanto as Grandes Panateneias aconteciam a cada quatro anos, precisamente entre os dias 21 e 29 do mês de

Hekatombaion, no terceiro ano de cada Olimpíada. As competições musicais tinham lugar entre os dias 21 e 23, marcando o início do festival, que além das competições atléticas também tinha como parte importante as recitações dos Poemas Homéricos.

A reorganização das Grandes Panateneias, em 566 a.C., durante o regime de Pisístrato, representa o esforço de Atenas em possuir seu próprio festival para rivalizar com os Panelênicos e os festivais de outras cidades, entre eles os quatro grandes festivais da Grécia: os jogos Píticos, Istmicos, Olímpicos e Nemeus. Ainda que não haja registros literários, alguns pesquisadores, como Schauenburg (1979, p. 49), acreditam que as Panateneias incluíam *agones* musicais desde a sua origem, baseados em evidências de vasos datados do século VI a.C.

No mês de Pyanopsion, entre os dias 8 e 11, ocorria em Atenas o festival das Teseias, em honra de Teseu, outro importante cenário para os concursos. No segundo dia do festival se davam as competições musicais, quando pela manhã acontecia um tipo de *proagon* que compreendia as paradas militares e que era executado preferencialmente por *paides* e *epheboi* (DAREMBERG E SAGLIO 1873, p. 225-239). Fontes esparsas estimam que este deve ter sido o maior festival do período clássico, com base em registros da tesouraria ateniense entre 332 e 330 a.C., que apontam grande distribuição de prêmios em dinheiro, forma como eram conferidos aos músicos vencedores (MOMMSEN *apud* BUGH 1990, p. 20-21). Registros esses que mostram, também, que o festival era celebrado anualmente e incluía procissões, sacrifícios e competições atléticas, além da distribuição de alimento aos pobres, uma vez que Teseu era considerado o benfeitor do povo ateniense.

Nesse mesmo mês aconteciam as Apatúrias, festival político que durava três dias, em honra de Zeus e Atena, sendo essencialmente um festival jônico. As Apatúrias dedicavam-se, sobretudo, à apresentação das crianças nascidas naquele ano à comunidade da pólis e principalmente às fratrias a que pertenciam as famílias dos cidadãos. A intenção era, após o sacrifício de uma ovelha oferecido pelo pai, ter a aceitação da criança, seja menino ou menina, como ateniense legítimo e a posição da criança como futuro cidadão reconhecida pelos membros da fratria, o que se dava através de voto dos membros. A origem desse festival está relacionada com a memória da guerra que teria ocorrido entre atenienses e beócios, em torno de 1100 a.C. Segundo a mitologia o beócio Xantio lutou contra o micênico (posteriormente, rei ateniense) Melanto. Durante a luta um homem teria aparecido atrás de Xantio e, enquanto este se distraía com a aparição, Melanto o matou. Os atenienses acreditavam que o homem era o deus Dioniso, e a partir daí são celebrados pelos atenienses tanto as Apatúrias quanto o festival de Dioniso Melanaegis (DAREMBERG E SAGLIO 1873, p. 300-301).

Ao identificar, nas imagens contidas nos vasos, o contexto espacial em que aconteciam as apresentações, percebe-se que houve uma evolução a partir do século VI a. C. Em um primeiro momento houve o surgimento da representação do *bema*, a princípio como uma plataforma e depois ganhando outros níveis, formando degraus. Esse tipo de estrutura se faz presente em quase todas as representações

de *agones* musicais do período, como se pode ver, por exemplo, na (fig. 02): sobre uma *pelike* atribuída ao Pintor de Atenas e datada entre 450-500 a. C., em que se vê um efebo tocando uma *kithara* de Thamyras sobre o *bema* de três níveis; ou mesmo na (fig. 03B), sobre um *stamnos* datado entre 475-425 a. C., onde encontramos representação semelhante, de um jovem tocando sobre o *bema* de três níveis.

Contemporânea ao *bema* surge nas figuras, especialmente as relacionadas às Panateneias, a imagem do citaredo tocando a *kithara* entre duas colunas, representadas de forma bastante específica. Essa representação, especialmente encontrada em ânforas, mimetiza uma imagem de Athena Promakhos entre duas colunas encimadas por corujas ou galos, comum a todas as ânforas panatenaicas na face secundária e presente em ânforas representativas de *agones* musicais referentes às Panateneias (Cerqueira 2001, p. 387-388). Essa estrutura marcada sugere que as apresentações dos músicos tinham um lugar fixo nos festivais. Tendo em vista a relação da própria música com a esfera divina, o caráter religioso das competições musicais e a identificação do músico como um indivíduo mais próximo dos deuses, adquirindo caráter semelhante ao sacerdotal, tudo indica que esses espaços eram tidos como uma reprodução de um templo, localizados próximo ou mesmo no próprio templo. Nota-se que essa identificação se dá especialmente com citaredos, reforçando a preferência ateniense por este instrumento nos festivais e a relação que faziam dele com a esfera divina. O músico, nas pinturas, era posicionado entre essas duas colunas, reforçando a hipótese de que a *kitharoidia* foi introduzida nas Panateneias ainda no regime de Pisístrato, entre meados do século VI e 527 a. C.

Nesse espaço dos festivais, principalmente a partir do século V a. C., a arte musical se expressou em plenitude, pois ali se chocavam inovações, virtuosismos e ideias conservadoras. Sendo assim, a análise dos concursos musicais pode evidenciar com mais efetividade a relação entre a prática musical, sua representação iconográfica e os fatores históricos que interagem com ela, como por exemplo a forma como foi recebida em Atenas a Música Nova, os preconceitos contra o trabalho assalariado, a profissionalização do músico e, com isso, a maior presença de estrangeiros praticando o ofício de músico nos festivais atenienses. Em suma, a iconografia dos vasos áticos permite identificar o desenvolvimento da música culta em Atenas, a relação da música com as divindades e o tratamento iconográfico⁵ dado ao músico.

A partir do final daquele século VI a.C. as imagens representativas dos *agones* musicais nos festivais ganharam outros elementos. Além da representação espacial, encontramos a figura do magistrado (*agonothetes*), ou juiz, e do observador, que representa o público. A identificação do magistrado se dá pela utilização de uma vara, ou vara bifurcada, a qual pode estar apoiada sobre o *bema* como indicação de sua superioridade.

⁵ Entende-se por tradição iconográfica uma abordagem mais generalizante, que leva em conta não apenas as especificidades gráficas mas também suas abordagens interpretativas, o que poderia ser inserido em um plano iconológico. Importa, mais que o caráter interpretativo, os aspectos composicionais das cenas em análise.

O músico, em particular o citaredo, passou a ganhar representações diversificadas, subindo o *bema*, como no caso da (fig. 01), afinando seu instrumento, tocando ou mesmo sendo aclamado vencedor, como se pode ver na (fig. 04), sobre um krater atribuído ao Pintor de Altamira e datado entre 475-425 a.C., em que um *ephebo* usando um *khiton* toca sua *kithara* sobre uma plataforma enquanto é coroado por duas Nikes aladas, sendo observado por um juiz, que pode ser identificado pela presença da vara bifurcada.

Outro elemento que foi utilizado para identificar o músico jovem nos festivais foi a peculiaridade da vestimenta. Quando jovem, o músico é, na maioria das vezes, representado usando um *khiton* – túnica grega, supostamente de origem jônica, que teria sido de uso masculino na época homérica, mas no período clássico era predominantemente feminino – mais delicado, colado ao corpo e semitransparente, de aparência afeminada; às vezes pregueado, ou mesmo com um *kolpos* – vestimenta feminina usada solta sobre o torso da mulher, às vezes preso na cintura ou abaixo dos seios (Cleland, Davies e Llewellyn-Jones 2007, p. 104-105). Podem ocorrer, ainda, outras variações, como o uso de um *peplos*, sempre de formas rebuscadas e remetendo a traços femininos. Em uma ânfora atribuída ao Pintor de Berlim entre 525-475 a.C., um efebo toca a *kithara* e canta em um *agon* musical vestindo um *khiton* justo ao corpo, preso à altura da cintura e com mangas detalhadas, e um clâmide sobre o ombro (fig. 05).

É bastante comum essa identificação do músico como alguém de características afeminadas, intensificada pelo fato de os músicos não se dedicarem aos treinamentos e competições atléticas, que se destinam a exibir sua virilidade. Pelo mesmo motivo os músicos adultos são, não raro, representados como homens obesos.

Vale ressaltar que é característica de todos os músicos a utilização de vestimentas mais elaboradas, independentemente da idade; no entanto, essa característica vai diferenciar as cenas de competições profissionais das escolares pelo uso do *himation*, por exemplo, quando se trata da representação de *paides* e *epheboi*.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Entre os instrumentos musicais que se sabe presentes no mundo grego, sem dúvida alguns se destacam, entre outras coisas, pela recorrência de representação, tanto iconográfica quanto literária e mitológica.

Após as Guerras Pérsicas a ocorrência do *aulos* nas imagens em cerâmicas, por exemplo, diminui drasticamente em quantidade, o que reflete o pensamento ateniense de que seria um instrumento menor. Porém, seu uso não foi abandonado, as competições nos festivais continuaram a acontecer e o *aulos* ainda era ensinado no *didaskaleion* (CERQUEIRA 2001, p. 383-384).

O *aulos*, como instrumento utilizado por *epheboi*, apresenta grande desvantagem se comparado à *kithara* e à *lyra*, sendo utilizado primordialmente em ambientes escolares. Alguns autores, entre elas

Cerqueira (2001, p. 382-383), apontam que, por conta de sua relação com o mito do duelo musical entre Apolo e Mársias, o *aulos* era bastante popular nesse contexto e até mesmo polêmico, provocando opiniões bastante diversas:

De um lado, aqueles que advogam a superioridade da *kithara* e da *lyra*, delatando o caráter orgiástico, malemolente e temulento do *aulos*; de outro, os que preconizam os méritos estéticos do *aulos*, aos quais se agregam suas qualidades mágico-místicas e apotropaicas.(CERQUEIRA 2001, p. 382-383)

Os cordófonos – a *kithara*, a *lyra* e o *barbitos* – são instrumentos comumente confundidos entre si por autores não especialistas em identificações iconográficas. De modo geral, para diferenciá-los poderíamos dizer que a *lyra* seria menor e mais simples, o *barbitos* de tamanho maior que a *lyra* e a *kithara* ainda maior, mais pesada e complexa. Apesar de serem feitos de materiais diferentes, essa é uma particularidade que nem sempre fica clara nas imagens.

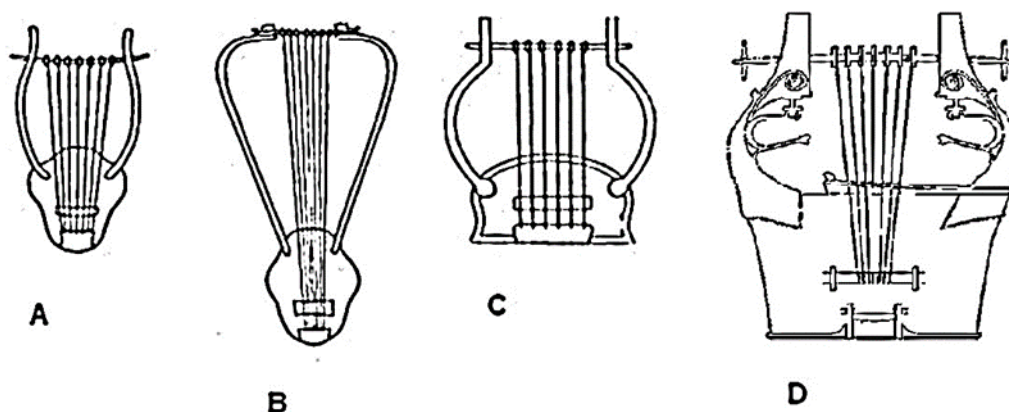


Figura 01: A: *Lyra*. B: *Barbitos*. C: *Kithara de Thamyra*. D: *Kithara* dos períodos arcaico e clássico⁶

Entre o final do século VI e o final do século V a. C. percebe-se que o único instrumento de cordas registrado na iconografia de vasos áticos relacionada aos *agones* musicais é a *kithara*, à exceção da *lyra* em contexto de *agon* escolar, que se tornará mais frequente com o avançar do séc. V a. C., como se vê em uma cena de *agon* escolar sobre uma *kylix* atribuída ao Pintor de Eretria entre 450-400 a. C., em que um jovem, segurando uma *lyra* sobre o *bema* de um único nível, espera para ser coroado por outro jovem, que segura uma coroa de louros (fig. 06). Ambos os jovens vestem *hymatia*, o que facilita a caracterização da cena como um *agon* escolar, em contraponto com o *agon* musical profissional, em que as vestes são mais rebuscadas.

Susanna Sarti (2003, p. 48-49) aponta que ao longo do tempo a *kithara* sofreu diversas modificações, principalmente morfológicas, que resultaram em ao menos dois tipos principais de

⁶ Fontes: (A, B, C) Sarti, S. “La kithara greca nei documenti archeologici”. *Revue belge de philologie et d’Histoire*. Tome 81, fasc. 1. Antiquité-Oudheid, p. 47-68, 1983; (D) Ilustração da autora.

instrumentos: um utilizado nos períodos arcaico e clássico, outro representado por numerosas variações, utilizado a partir do século IV a. C. e por todo o período helenístico.

A partir da metade do século VI a. C. a *kithara* assume características que permanecerão até o final do século V a.C., entre elas dimensões maiores. Na maior parte das representações a *kithara* é tocada com o músico em pé, como percebemos nas figuras (fig. 01) e (fig. 04); no entanto, há representações bastante comuns das divindades tocando *kithara* sentados, apoiando o instrumento sobre a perna esquerda, como se vê na (fig. 08), um fragmento de ânfora datado de 400-450 a. C., em que Apolo, em representação infantilizada que será tratada mais adiante, toca a *kithara* diante do templo, com o instrumento apoiado sobre a perna esquerda.

A iconografia, de modo geral, apresenta a *kithara* como símbolo da música divina; principal atributo de Apolo, mas também utilizada por divindades como Atena, Ártemis e mesmo o herói Hércules. Na produção ática de figuras negras no final do século VI a. C., Apolo é representado tocando *kithara* geralmente sozinho e usando vestes ricamente decoradas. Já nas figuras vermelhas, principalmente a partir de 480 a. C., Apolo não mais é retratado tocando a *kithara*, mas segurando-a com a mão esquerda e uma *phiale* na mão direita, e usando vestes mais simples. Essa mudança se deu para diferenciar o deus do músico profissional (SARTI 2003, p. 55).

A essa altura, a *kithara* se torna protagonista de inovação na técnica musical e, por essa razão, na cerâmica ática aparece cada vez mais em cenas agônicas em detrimento do *aulos*. Lembrando que por ser grande e sonora, a *kithara* era considerada muito difícil de tocar, sendo executada na época clássica por músicos profissionais nas competições dos grandes festivais.

Diante da atenção dada ao *ephebo* na pólis do século V a. C., a imagem de Apolo tocando o instrumento dá lugar à valorização do aspecto agonístico, com o aumento das representações de *epheboi* em *agones* musicais.

Enquanto a música obtém um rol fundamental como meio educativo no ambiente familiar, a *kithara* se torna cada vez mais exclusiva à música profissional e de concerto, por ser muito complexa tecnicamente se comparada à *lyra* e ao *barbitos*. Por esse distanciamento da vida familiar e do ambiente educacional, a *kithara* passa, de modo geral, a ser representada mais raramente, já que seu uso se restringe a *agones* e cenas mitológicas.

Além da *kithara*, da *lyra* e do *aulos* há relatos menos proeminentes do uso da *phorminx*. Contudo, chama a atenção o uso de um tipo particular de *kithara*, modernamente nomeada “*kithara* de Thamyras” por se parecer com o instrumento tocado por Sófocles ao representar Tâmiris na tragédia de mesmo nome, em que ele tocava esse instrumento. O fato de ser utilizada na encenação da tragédia sugere que este era um instrumento bastante popular na época, mas sobre o qual não há registros além das representações iconográficas, em algumas das quais Tâmiris aparece tocando o instrumento.

Este se configura como um instrumento bastante peculiar, dotado de características tanto da *kithara* quanto da *lyra*, e que era usado especialmente por efebos em suas competições durante os festivais, conforme se verifica nos registros iconográficos. Na (fig. 02), sobre uma *pelike* atribuída ao Pintor de Atenas, vê-se um efebo sobre um *bema* de três níveis, usando um *khiton* pregueado e o que parece ser um *kolpos* preso sobre o ombro, tocando a *kithara* de Thamyras enquanto é coroado por duas Nikes aladas, uma trazendo uma fita, a outra com uma *hydria* e uma *oinokhoe*. À esquerda vê-se o magistrado, apoiado no bastão que o caracteriza.

Cena semelhante se encontra na (fig. 03B), um *stamnos* atribuído ao Grupo de Polignoto, em que um menino vestindo um *khiton* pregueado e bastante rebuscado está sobre um *bema* de três níveis tocando a *kithara* de Thamyras, ladeado por duas Nikes aladas, uma delas coroando-o e a outra trazendo a *phiale*. No lado oposto do mesmo vaso (fig. 03A) tem-se a figura de três meninos, o do centro segurando uma *lyra*. A partir da vestimenta – *himatia* bastante comum – e do tipo de instrumento, é possível inferir que a cena se refere a um *agon* escolar. Pode-se deduzir, por estarem sobre um único suporte, que se trata do mesmo menino nas duas faces do vaso, fato que levanta outra questão importante: a precoce profissionalização dos *paides* como músicos.

Não se pode confundir essas representações de *paides* e *epheboi* tocando *kithara* de Thamyras com *agones* escolares, pois além de o instrumento ser bastante específico das figuras relacionadas aos festivais e de não ocorrer no *didaskaleion*, em vez da *himatia* ou da nudez escolar, os meninos aparecem usando trajes de músicos profissionais, de aparência sofisticada. Desses dados pode-se concluir que desde novos meninos já eram preparados e lançados à carreira de músico profissional.

Há, inclusive, o registro em uma *oinokhoe* datada do início do século IV a. C., conservada no Museu da Ágora de Atenas, com a imagem de um menino portando um instrumento semelhante à *kithara* de Thamyras e usando uma veste bastante peculiar: um *khiton* preso abaixo dos braços, com tórax e ombros livres, semelhante ao moderno “tomara que caia” (CERQUEIRA 2001, p. 385-386). Tal fato denuncia a grande importância dada a esses concursos e aos músicos que neles atuavam.

Swift (1921, p. 389) atentou para o fato de que, em Atenas, meninos entre 7 e 14 anos passavam boa parte do tempo em ambiente escolar, no *didaskaleion* ou na *palaistra*. Além de aprender aritmética, a ler, escrever e proclamar, memorizavam poemas de Homero, Hesíodo e outros poetas conhecidos e também aprendiam a tocar a *lyra* de sete cordas e o *aulos*, teoria musical e a cantar acompanhado de seu próprio instrumento. Os gregos davam bastante ênfase à influência moral da música e, tanto por razões morais quanto estéticas, introduziram a música em ambos os ambientes escolares.

Tudo o que um menino ateniense estudava na escola inevitavelmente se destinava a impressionar os deuses da cidade, e cada escola tinha seu próprio festival em honra a seus deuses patronos: Apolo e as Musas eram relacionados ao *didaskaleion*; Hermes, Eros e Hércules, à *palaistra*. Além dos *agones* musicais, esses festivais também eram compostos por sacrifícios, rituais e competições atléticas.

A identificação dos *agones* escolares nem sempre é segura; no entanto, os tipos de personagens, a idade do músico, o vestuário e o instrumento utilizado – no caso da *lyra* – muitas vezes são suficientes para sanar dúvidas existentes.

A INFANTILIZAÇÃO DO MÚSICO

O surgimento da série iconográfica representando *epeboi* com a *kithara* de Thamyras nas Panateneias e outros festivais é identificado como o mesmo período em que meninos aparecem com a *lyra* em *agones* escolares. Há um exemplo ainda mais nítido

(...) sobre uma *pelike* conservada em Plovdiv, descoberta numa tumba, num sítio arqueológico búlgaro. Sobre as duas faces do vaso o Pintor de Epimedes representou o mesmo músico, identificado como Alchimacos. Na face subsidiária, o jovem está vestindo um simples *khiton*, segurando uma *lyra* e sendo coroado por duas Nikes. Trata-se seguramente de alusão aos *agones* musicais que vencera quando frequentava a escola, época em que já manifestava seu grande talento musical. Na outra face do vaso o mesmo Alchimacos é representado como um *periodonikes*, gloriosamente acumulando premiações nos Jogos de Maratona, Jogos Ístmicos, Panateneias e nos Jogos Nemésios. Adequando-se à ocasião dessas grandes festividades e assumindo a postura de um músico profissional, abandonou seu *himation* simplório e adota um *khiton* com *apoptigma* e *kolpos*, coberto por um manto. Ao mesmo tempo, constatamos que a *lyra* cede lugar a um instrumento de concerto, a *kithara*, mas a ‘cítara de Tamiris’, a qual parece ter sido um instrumento de concerto adaptado para as disputas musicais para efebos e meninos, documentadas para a época de Péricles, bem como para o início do século IV. (CERQUEIRA 2003, p. 65).

O vaso em questão, assim como o já citado *stamnos* (fig. 03), expõe o fato de que muitos meninos, a partir do século V a. C., aprendiam música na escola com o objetivo de se profissionalizarem; fato que foi condenado por Platão e mais tarde por Aristóteles, para quem o ensino musical não deveria visar à profissionalização, ou seja, às necessidades humanas, mas à liberdade, ao ócio e ao prazer espiritual e moral. Esse era o pensamento que orientava os critérios estabelecidos para a educação musical e para o julgamento da atividade do músico profissional até então. Para eles, o homem livre devia visar à própria cultura.

Assim, tanto para Platão como para Aristóteles, aprendia-se música não para o trabalho (*tekhnē*), mas para a educação (*paideia*) e o engrandecimento moral. Seria esse um dos motivos por que a presença de estrangeiros nos festivais, competindo como músicos profissionais, se tornou cada vez mais comum.

A infantilização de Apolo

Nesse momento se torna ainda mais evidente a relação que se faz entre o músico e as divindades, além da já consagrada posição do músico como alguém mais próximo dos deuses.

A mitologia grega exhibe com certa recorrência competições entre um deus e outras personagens mitológicas. Nesses episódios, a divindade é sempre vencedora e o adversário sempre acaba sofrendo

grandes conseqüências, como Mársias, que perdeu para Apolo em uma competição musical, ou mesmo Tâmiris, que desafiou as Musas na música e perdeu a visão.

A partir do segundo quartel do século V a. C. há na iconografia a constante presença das Nikes premiando os vencedores dos *agones* musicais, como forte indício da crescente tendência da cerâmica dessa época de agregar elementos humanos e divinos e, por meio da alegoria das divindades, tratar a cena de forma idealizada.

Nesse momento também surge a representação da imagem de Apolo infantilizado, relacionando-o com os *agones* direcionados a jovens e meninos, além de uma tendência de representação do músico cada vez mais jovem, em detrimento da imagem do músico adulto. A (fig. 07), sobre uma *hydria* datada de 525-475 a. C., retrata Apolo infantilizado, como um pais, segurando com a mão esquerda a *kithara* e com a direita uma *phiale* – usada pelos vencedores de *agones* musicais no sacrifício oferecido após a vitória. Suas vestes são ornadas de forma rebuscada e até incomum para esse tipo de representação. Nessa imagem o deus assume o papel do pais ou do *ephebo* no *agon* musical.

Essa tendência da representação de Apolo de forma infantil também pode ser notada no exemplo da (fig. 08), um fragmento de ânfora datado de 450-400 a. C., em que Apolo, infantilizado, é representado sentado diante do templo tocando a *kithara*, apoiada sobre sua perna. Usa uma vestimenta com detalhes bordados, mais simples porém condizente com o papel dos *paides* nos concursos. A identificação do templo se dá pela coluna jônica e o *pinax* votivo, que sugerem um ambiente de competição musical diante do templo.

De maneira um pouco distinta, a (fig. 09), sobre uma *hydria* atribuída ao Pintor de Pã entre 500-450 a.C., mostra um Apolo infantilizado tocando a *kithara* ladeado por Leto e Ártemis. Apesar de inicialmente não se tratar de uma cena identificável com a situação agonística, trata-se de um cenário bastante comum figurado pelos três deuses em vasos áticos, denominado “Tríade Deliana”, porém tendo Apolo representado como pais. Outro dado que chama a atenção nesta imagem é a vestimenta: Apolo veste um *khiton* pregueado e preso à cintura, e um *kolpos*, de maneira bastante afeminada, trazendo uma coroa na cabeça.

Tal identificação de Apolo com os *paides* imprime um caráter mimético e ao mesmo tempo deificador: ao se representar o deus realizando uma atividade humana, colocam-se ambos em patamar de semelhança. No entanto, a juvenilização da imagem do músico (mortal) não significa, absolutamente, que não houvesse mais a atuação do músico adulto. Nos festivais, suas competições continuavam acontecendo. A representação predominante da juventude se configurava mais como uma imagem social que se desejava transmitir, já que, com o advento da Música Nova os músicos estrangeiros passaram a se destacar em Atenas na cena adulta (CERQUEIRA 2001, p. 385-390).

Ao representar os músicos dos festivais com aparência mais jovem, e divulgando os *agones* escolares, os pintores dissociavam os concursos retratados do profissionalismo musical em Atenas, que à época era protagonizado por estrangeiros.

Ao mesmo tempo, revelam-nos uma tendência curiosa: meninos, ainda crianças, iniciavam carreira musical, assumindo adereços e atitudes de profissionais adultos. No mesmo período, de forma correlata os mesmos pintores de vasos áticos tendiam a infantilizar a imagem de Apolo citaredo: ao invés de adulto ou efebo, um pais, no lugar da *kithara*, a *lyra*. (CERQUEIRA 2003, p. 70)

Cabe ainda citar a função da *mimesis* divina, recordando que Apolo, como deus jovem, eternamente efebo, com características como cabelo comprido e desprovido de barba, é identificado com as cenas da vida do homem efebo e as práticas que lhes eram atribuídas.

Na iconografia Apolo é encontrado acompanhado pela *kithara* em ocasiões de ritual, cenas públicas e celebrações. Além disso, aparece da mesma maneira como um competidor citaredo (mortal) é retratado, com a vestimenta elaborada e o cenário próprios dessa função.

A cena do *agon*, nos dois casos, é a mesma: tanto o deus quanto o efebo são representados entre duas figuras que os observam, como espectadores ou juízes. Apolo é, dessa forma, identificado como modelo para os efebos citaredos competidores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face do que foi exposto, pode-se inferir que a análise da iconografia nas cerâmicas áticas nos permite identificar aspectos sociais nos quais estavam inseridos os jovens músicos da época. A princípio, tem-se que a participação dos *epheboi* e dos *paides* no cenário musical de Atenas se dava de duas formas: os *agones* musicais concernentes aos festivais e os *agones* escolares.

A imagem de jovens músicos em *agones* dos festivais primariza sua inserção na vida cívica da pólis. A partir de meados do século V a. C. é crescente a evidência da cada vez mais precoce profissionalização do músico, que se dá ainda com meninos em idade escolar.

A cerâmica ática nos permite identificar, além desse processo social: a imagem do músico e suas particularidades técnicas, como o tipo de instrumento utilizado e a maneira como as preferências mudaram ao longo do tempo, bem como a forma dos instrumentos; a vestimenta peculiar que reforça a aproximação do músico com a esfera divina; a contextualização espacial desses *agones*; e a identificação mitológica que se faz do músico com as divindades, agregando caráter idealizante.

Por sua vez, os *agones* escolares passam de seu caráter unicamente educacional e moralizante para adquirir função profissionalizante. Função esta que é condenada mais tarde. Essa divergência abre espaço para a atuação de músicos estrangeiros em Atenas, e evidencia uma importante mudança na identificação do músico: o músico profissional passa a ser representado cada vez mais jovem. Neste ínterim

surge a imagem de Apolo infantilizado como forma de identificação dêitica com o jovem músico, ao mesmo tempo em que é colocado como modelo a ser mimetizado, e que imprime um caráter idealizante nas imagens dos vasos da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUGH, Glenn R. The Theseia in Late Hellenistic Athens. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 83, p. 20-37, 1990.
- CERQUEIRA, Fábio V. *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.* (Tese de Doutorado), Universidade de São Paulo, 2001.
- CERQUEIRA, Fábio V. As representações dos *agones* musicais na pintura dos vasos áticos: os atributos iconográficos, os instrumentos musicais, as vestimentas, a idade, o gênero e o corpo dos músicos. IN: LESSA, Fábio (org.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 56-71.
- CERQUEIRA, Fábio V. A imagem pública do músico na antiguidade clássica: desprezo ou admiração? *Revista História*, V. 26, nº 1, São Paulo, p. 63-81, 2007.
- CERQUEIRA, Fábio V. Interfaces entre o texto, o suporte material e a imagem em modelos interpretativos da arqueologia clássica: iconografia ou arqueologia da imagem ou arqueologia histórica? In: *ANAIS DO I CONGRESSO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA – SAB*. Arqueologia, Etnicidade e Território. III Encontro do IPHAN e Arqueólogos, Florianópolis, set. 2007. Erechim: Habilis, p. 01-15, 2007.
- CERQUEIRA, Fábio V. El performance musical: entre lo sagrado y lo profano. In: FUNARI, P. P.; SILVA, G.J. da; PÉRE, D. (orgs.). *Archaeology and History of the Ancient World: peripheral approaches*. BAR (British Archaeological Reports), International Series 1791, Oxford: Archeopress, 2008, p. 13-20.
- CERQUEIRA, Fábio V. Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações dos instrumentos musicais. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 20, São Paulo, p.219-233, 2010.
- CLELAND, Lisa; DAVIES, Glenys; LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *Greek and Roman dress from A to Z*. Routledge, London and New York, 2007.
- DAREMBERG, Charles ; SAGLIO, Edmond. *Dictionnaire des Antiquité Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments*. Paris, 1873. Disponível em: <<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>>. Acesso em: 20/02/2017.
- FRANCISCO, Gilberto S. *Panatenais. Tradição, permanência e derivação*. (Tese de doutorado), MAE-USP, 2012.
- GULICK, Charles B. *The life of the ancient Greeks*. Twentieth Century Text-books, New York: D. Applion and Company, 1982.
- KNOX, Bernard. *Always To Be Best: The Competitive Spirit in Ancient Greek Culture*. The Professor John C. Rouman Classical Lecture Series. University of New Hampshire, Durham, October 13, Disponível em: <<http://www.helleniccomserve.com/images/Knox%20Lecture.pdf>>. Acesso em: 23/05/2017.

- MARTIN, Richard P. Apollo, el ejecutante. *Princeton/Stanford Working papers in Classics*, 01-23, 2002.
- ROTSTEIN, Andrea. *Mousikoi agones* and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece. *Classical Antiquity*, V. 31, nº 1, April. pp. 92-127, 2012. University of California Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/CA.2012.31.1.92>>. Acesso em: 20/02/2017.
- SANCHES, Pedro L. M. Música e vestimenta na pintura de vasos gregos antigos. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v. 6, ano VI, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol19pedro.php>>. Acesso em: 20/02/2017.
- SARTI, Suzanna. La *kithara* greca nei documenti archeologici. *Révue belge de philologie et d'Historie*. Tome 81, fasc. 1. Antiquité-Oudheid, p. 47-68, 2003.
- SCHAUENBURG, Konrad. Herakles Mousikos. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94, p. 49-76, 1979.
- SIMON, Erika. *Opfernde Götter*. Dissertation, Universität Heidelberg, 25. März 1952. Berlin, 1953.
- SWIFT, Fletcher. H. Athenian religious and moral training. *The Open Court Magazine*, The Open Court Publishing Company. Vol. XXXV, nº 7, July, p. 385-405, 1921.

CATÁLOGO ICONOGRÁFICO

Desenhos de Lidiane Carolina Carderaro



Figura 01

Efebo vestindo um *khiton* adornado tocando *kithara*, aparentemente concentrado. A perna esquerda levantada sugere que estaria subindo o *bema*. À esquerda uma Nike alada preparando-se para coroá-lo vencedor, segurando uma fita. À direita o juiz, segurando o bastão característico, e uma figura feminina, provavelmente uma Nike sem asas, que segura uma fita semelhante à da Nike alada. A cena retrata não apenas uma *kitharoidia*, mas se trata, provavelmente, de uma *psilis kitharisis*, solo de *kithara*, que foi introduzido nos *agones* dos Jogos Píticos. A coluna denuncia o ambiente onde ocorria o *agon* musical.

Stamnos, figuras vermelhas.

Pintor da *oinokhoe* de Yale.

Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte: B412

Por volta de 500-450 a. C.

Bibliografia: Corpus Vasorum Antiquorum: FRANKFURT, FRANKFURT AM MAIN 2, 29, PLS. (1464, 1466) 73.1-3, 75.3-6.



Figura 02

Jovem citaredo sobre o *bema* de três níveis, usando um *khiton* adornado e tocando a *kithara* de Thamyra entre duas Nikes, uma levando uma *hydria* e uma *oinokhoë*, outra com uma faixa, provavelmente coroadando-o vencedor. À esquerda está o juiz, segurando o bastão. Ao lado do *bema* uma *hydria* sobre coluna.

Pelike, figuras vermelhas.

Pintor de Atenas.

Atenas, Museu Nacional: 1183

Por volta de 450-500 a. C.

Bibliografia: Beazley, J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 1123.1;

Bundrick, S. D., *Music and Image in Classical Athens* (Cambridge, 2005): 29, FIG.16 (A); *Lexicon*

Iconographicum Mythologiae Classicae: VI, PL.586, NIKE 351 (A).

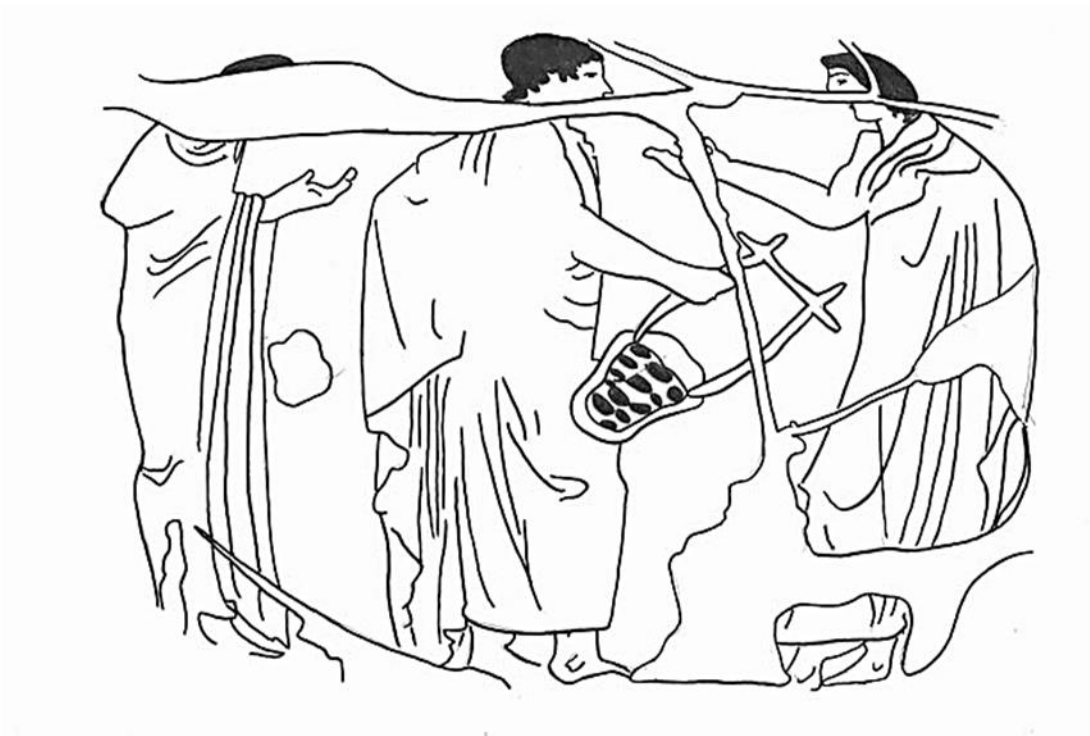


Figura 03-A

Face A: Três jovens, o do centro segurando uma *lyra*. A partir da vestimenta – *hymatia* bastante comum – e do tipo de instrumento, é possível inferir, pela relação com a face oposta do vaso, que se trata de *agon* escolar.

Stamnos, figuras vermelhas.

Grupo de Polygnotos.

Florença, Museo Archeologico Etrusco: 4006

Por volta de 475-425 a. C.

Bibliografia: *Corpus Vasorum Antiquorum*: FIRENZE, REGIO MUSEO ARCHEOLOGICO 2, III.I.52, PLS. (632, 640) 48.6, 56.3-4.

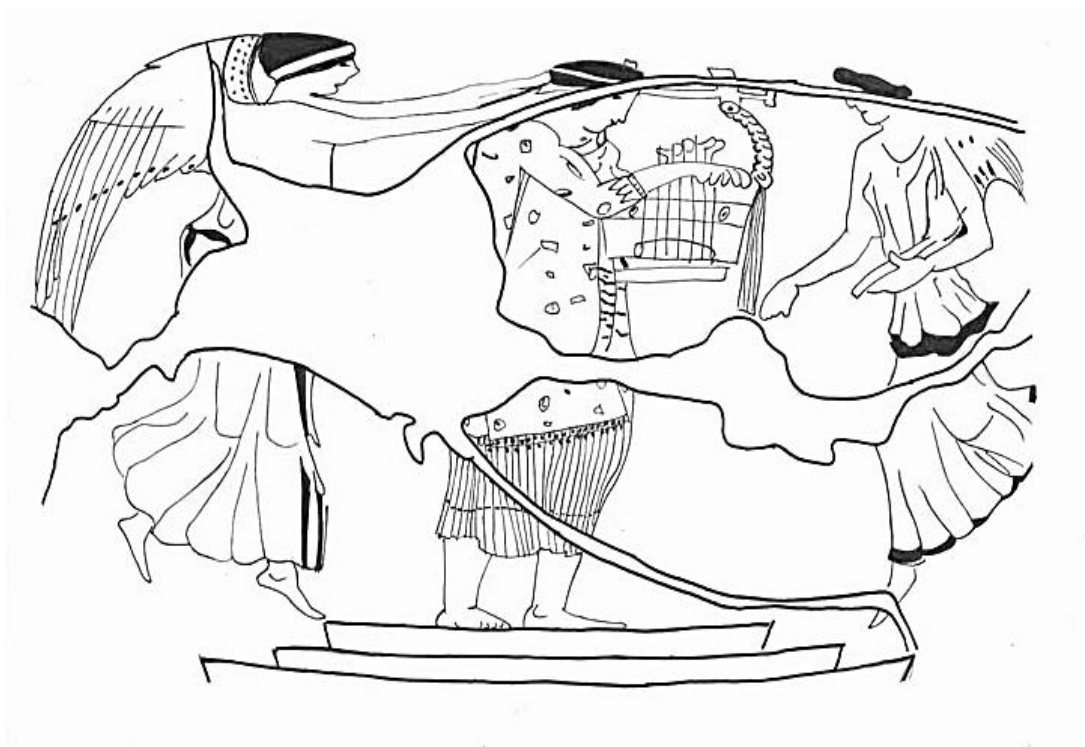


Figura 03-B

Face B: Jovem usando um *khiton* bastante rebuscado, tocando a *kithara* de Thamyras sobre o *bema* de três níveis, ladeado por duas Nikes, uma delas coroando-o. Provavelmente o mesmo jovem que segura a *lyra* na face A do vaso.

Stamnos, figuras vermelhas.

Grupo de Polygnotos.

Florença, Museo Archeologico Etrusco: 4006

Por volta de 475-425 a. C.

Bibliografia: *Corpus Vasorum Antiquorum*: FIRENZE, REGIO MUSEO ARCHEOLOGICO 2, III.I.52, PLS. (632, 640) 48.6, 56.3-4.



Figura 04

Cena de *agon* musical. Efebo vestindo um *khiton* e tocando uma *kithara* entre duas Nikes, ambas segurando fitas, provavelmente coroadando-o vencedor. À direita o magistrado, segurando o bastão que o identifica.

Krater, figuras vermelhas.

Pintor de Altamira.

Ferrara, Museo Nazionale di Spina: 2737

Por volta de 475-425 a. C.

Bibliografia: *Corpus Vasorum Antiquorum*: FERRARA, MUSEO NAZIONALE 1, 04, PLS. (1647-1648) 3.1-2, 4.1-2.



Figura 05

Efebo em competição musical, vestindo um *khiton* com *kolpos* com clâmide sobre os ombros, cantando acompanhado de seu próprio instrumento, a *kithara*.

Ânfora, figuras vermelhas.

Pintor de Berlim.

Nova Iorque, Metropolitan Museum: 56.171.38

Por volta de 525-475 a. C.

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/254896>

Bibliografia: Beazley, J.D., *Attic Red-figure Vase-painters*, 1st ed. (Oxford, 1942): 131.3; Research Centre, University of Oxford.



Figura 06

Cena de *agon* escolar, em que um jovem, segurando uma *lyra* sobre o *bema*, espera para ser coroado por outro jovem, que segura uma coroa de louros. Ambos os jovens vestem *hymatia*, o que caracteriza a cena como um *agon* escolar, em contraponto com o *agon* musical profissional, em que as vestes são mais rebuscadas.

Kylix, figuras vermelhas.

Pintor de Eretria.

Roma, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia: XXXX217026

Por volta de 450-400 a. C.

Bibliografia: Beazley, J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 1254.88; Moretti (1962), 331, fig. 216 (Int.). — ARV[2] (1963), 1254/88. — Zanker (1969), 2989. — Lezzi-Hafter (1988), 20, 140-41, 313/20, pl. 15.



Figura 07

Apolo é representado como um pais, segurando a *kithara* com a mão esquerda e a *phiale* com a mão direita. Suas vestes são ornadas de forma rebuscada e incomum, além do que costuma ser retratado em imagens como esta. Aqui o deus assume o papel do pais ou do efebo na situação de *agon* musical, provocando uma ambiguidade intencional à medida em que ao mesmo tempo que se reporta ao *agon* musical, é possível interpretar a figura sob o conceito de “deuses libantes” (*spendender Götter*), introduzido por Erika Simon (1953), dada a presença do altar e da *phiale*.

Hydria, figuras vermelhas.

Viena, Kunsthistorisches Museum: 3739

Por volta de 525-475 a. C.

Bibliografia: *Corpus Vasorum Antiquorum: WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM* 3, 38, PL.(140) 140.1-3.

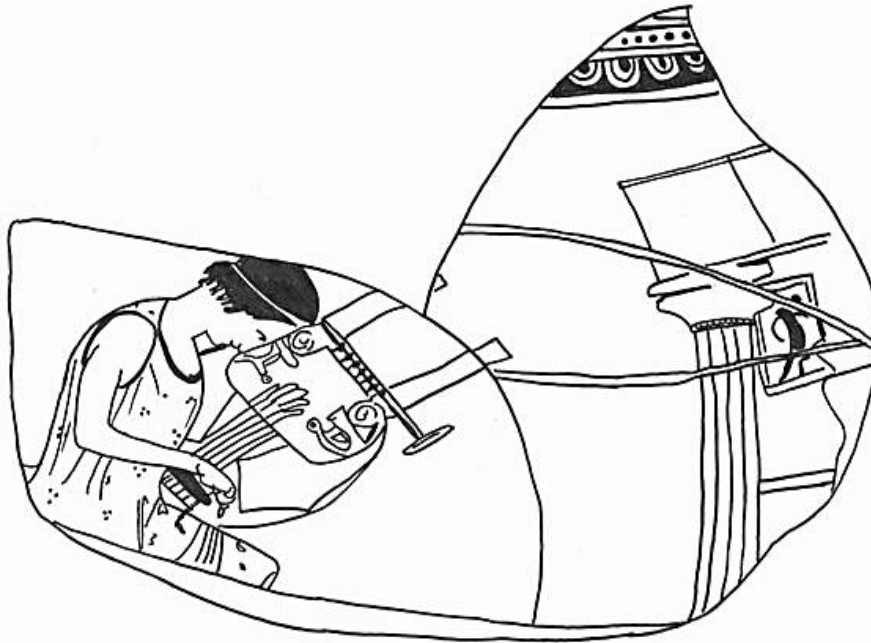


Figura 08

A figura identificada como Apolo, infantilizado, tocando *kithara* apoiada sobre a perna e usando um *khiton* detalhado. A presença da coluna dórica e de um *pinax* votivo sugere o ambiente de competição musical diante do templo.

A possibilidade de identificar a figura com o deus, ou com um citaredo infantil, configura uma ambiguidade intencional que reforça a identificação dêitica do músico com Apolo, modelo a ser mimetizado.

Ânfora (fragmento), figuras vermelhas.

Bucareste, MIRS: 03207

Por volta de 450-400 a. C.

Bibliografia: Corpus Vasorum Antiquorum: BUCAREST 1, INSTITUT D'ARCHEOLOGIE, 36-37, Pl.(032) 32.1.



Figura 09

Apolo infantilizado, vestindo um *khiton* pregueado e preso na cintura e um *kolpos*, de maneira bastante afeminada, trazendo uma coroa na cabeça e tocando *kithara*, entre Leto e Ártemis. A cena do deus tocando entre Ártemis e Leto, configuração denominada “Tríade Deliana”, é bastante recorrente entre os vasos da época.

Hydria, figuras vermelhas.

Pintor de Pã.

Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: STG192

Por volta de 500-450 a. C.

Bibliografia: Beazley, J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 556.100.