

APOLO E MÁRSIAS:
CERTAME OU DUELO MUSICAL?
ABORDAGEM MITOLÓGICA DA
DUALIDADE SIMBÓLICA ENTRE A *LÝRA* E
O *AULÓS*¹

Fábio Vergara Cerqueira *

* Universidade Federal de
Pelotas, Pelotas, Brasil

RESUMO: Estudamos o tratamento mitológico da dualidade simbólica entre a *lýra* e o *aulós* na música grega antiga. Para tanto, analisamos o complexo mitológico que envolve as seguintes narrativas: a) a criação do *aulós* e posterior descarte pela deusa Atena, b) a adoção do *aulós* pelo sileno Mársias, e c) o duelo musical entre Apolo e Mársias e suas consequências. Cotejamos a abordagem mitológica deste complexo nas tradições literária e gráfica. No que se refere à tradição literária, enfocamos os seguintes autores: Píndaro (*Píticas*, XII), Melanípides (ap. Ateneu), Heródoto, Xenofonte (*Anábasis*), Apolodoro (*Biblioteca*) e Ovídio (*Metamorfoses* e *Fastos*). No que concerne a tradição iconográfica, trazemos sobretudo a pintura dos vasos áticos e ápulos, assim como vasos e espelhos etruscos, além da referência a grupos escultóricos conhecidos por meio de Plínio, o Velho, e Pausânias. A popularidade do tema, na literatura e pintura de vasos, nos remete ao debate filosófico, pedagógico, político e estético abrangido pela dicotomia simbólica entre o *aulós* e a *lýra*. E, além disso, é um dos componentes de um sistema de pensamento, pretensamente hegemônico, caracterizado por ter objetivos normatizadoras no que se refere à cultura e aos comportamentos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Grécia antiga - Música grega – Iconografia – Mitologia - Apolo

Apollo and Marsyas:
Musical Contest or Duel?
A Mythological Approach of the Symbolic
Duality between the *Lýra* and the *Aulós*

ABSTRACT: We study the mythological treatment of the symbolic duality between the *lýra* and the *aulós* in the an-

1. Artigo adaptado a partir de um trecho da monografia “O significado da lira e da flauta na Grécia antiga. Uma oposição simbólica”, apresentado como trabalho de conclusão da disciplina “Teoria da Imagem e Iconografia do Mito e da Religião na Antiguidade Clássica”, ministrada pela profa. Dra. Haiganuch Sarian, no Doutorado em Antropologia Social da USP, em 1996.

cient Greek music. We analyze the mythological complex that includes the following narratives: a) the invention of the aulós and its later disposal by Athena, b) the adoption of the aulós by the Silenus Marsyas, and c) the musical duel between Apollo and Marsyas, and its consequences. We compare the mythological approach of this complex in the literary and graphic traditions. Concerning the literary tradition, we focus on the following authors: Pindar (Pythian, XII), Melanipides (ap. Athenaeus), Herodotus, Xenophon (Anabasis), Apollodorus (Library) and Ovid (Metamorphoses, Fasti). With respect to the iconographic tradition, we bring mainly the painting of Attic and Apulian vases, as well as the Etruscan vases and mirrors, besides the sculptural groups known by Pliny the Elder and Pausanias. The popularity of this mythological theme, in the literature as in the vase painting, leads us to the philosophical, pedagogic, political and esthetical debate covered by the symbolic dichotomy between aulós and lýra. And furthermore it is an important component of an allegedly hegemonic system of thought, characterized by normative goals concerning culture and social behavior.

KEYWORDS: ancient Greece – Greek music – Iconography – Mythology - Apollo

Uma das características do debate intelectual entre os gregos era recorrer a narrativas míticas, pertencentes a um caldo de cultura comum, para legitimar as opiniões sustentadas ou mesmo para torná-las mais inteligíveis, sob a forma de metáforas ou parábolas. Este é um dos aspectos da relação que o pensamento racional grego mantinha com a tradição mitológica. O mesmo ocorre na discussão sobre o caráter e valor dos instrumentos, na suposição de uma determinada origem divina, mitológica, da *lýra* ou do *aulós*, como forma de lhes atribuir funções positivas ou negativas relativamente à cultura hegemônica (CERQUEIRA, 2011; 2007).

Assim, aqueles que identificavam no *aulós* efeitos maléficos à formação do caráter do cidadão e na *lýra* – e somente nela – uma potência moralizadora, purificadora, recorreram fundamentalmente a dois mitos para justificar essas posições: o mito

de invenção e posterior descarte do *aulós* por Atena e a disputa musical entre Mársias e Apolo. Esse foi o caso de Platão, Alcibíades e Aristóteles, para citarmos três exemplos do período clássico.

No livro terceiro da *República*, Sócrates expôs a Glaucon quais instrumentos deveriam ser preservados em sua cidade ideal: deveriam ser banidos todos aqueles que são marcados pelos excessos (dificuldades técnicas, excessos de cordas, modulações, possibilidade de tocar todos os *modoi*); tão-somente aqueles que ensinavam ao homem o sentido de harmonia seriam mantidos. Conclui, então, aferindo que se deve “preferir Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias com os dele” (Platão, *República*, 399e). Temos aqui, uma referência ao mito da disputa musical entre Apolo *citaredo* e Mársias *aulētés*.

Aristóteles, por sua vez, com o intuito de rechaçar o uso do *aulós* na educação dos jovens, destacou sua inutilidade para o desenvolvimento da inteligência. Para tanto, lembrava a passagem do mito da invenção do *aulós*, em que Atena o joga fora, propondo uma interpretação:

Há de fato um fundamento lógico para a história contada pelos antigos a respeito do *aulós*; dizia-se que Atena, logo após inventá-lo, jogou-o fora; não vai mal na história a alegação de que a deusa assim agiu por desgosto diante da deformação na face de seus executantes quando o tocavam; na realidade, é mais provável que tenha sido porque o aprendizado da arte de tocar *aulós* em nada contribui para o aperfeiçoamento da inteligência, porquanto atribuímos a Atena o patrocínio das ciências e das artes (Aristóteles, *Política*, VIII, VI, 1341b).

Alcibíades, de sua parte, como podemos averiguar no relato de Plutarco, estabeleceu uma ligação semiológica entre os dois mitos: “Deixemos então o *aulós* aos filhos dos tebanos, que não sabem conversar. Nós atenienses, entretanto, temos – conforme asseguram nossos pais – Atena por fundadora e Apolo por ancestral: uma atirou o *aulós* para longe, o outro esfolou o *aulētés*” (Plutarco, *Alcibiades*, 2).

O emprego dessas referências míticas por Platão, Alcibíades e Aristóteles tem um caráter emblemático uniforme: fundar a rejeição filosófica e pedagógica ao *aulós* nos motivos que levaram Atena a rechaçá-la e no simbolismo inerente à vitória do Apolo lirista sobre o sátiro *aulētés*.

Ora – perguntemo-nos – qual a dimensão e amplitude que esse uso metafórico da mitologia deve ter alcançado como simbolização da inferioridade do *aulós* perante a *lúra*?

Bem, sabemos que, no início do terceiro quartel do século V, “um ditirambo, o *Mársias*, de Melanípides, o Jovem, havia aberto o debate público sobre o canto rústico do *aulós*, que um certo Telestes defendia em seu ditirambo *Argos*” (PICARD, 1939, p. 232). Muito provavelmente, Melanípides deve ter articulado, numa mesma história, os mitos da invenção do *aulós* e da luta entre Apolo e o sileno. Graças ao testemunho de Ateneu, conhecemos uns poucos versos desse poeta, em que conta como Atena se desvencilhou de seu instrumento, chamando-o de “perdição”, “objetos vergonhosos”, “ultraje ao seu corpo” e “baixaria” (Melanípides, *Mársias*, ap. Ateneu, XIV, 616).

Sabe-se, pois, que a cenografia dramatúrgica exerceu influência sobre as artes figuradas – tanto sobre a escultura (PICARD, 1939, p. 237), como sobre a pintura de vasos (METZLER, p. 73-8).

Conforme Charles Picard, “a escultura grega tratou, aqui e lá, toda a continuidade desse drama satírico (o *Mársias* de Melanípides)” (PICARD, 1939, p. 237). Esse foi o caso do famoso grupo escultórico de Míron, no qual devem ter-se baseado as obras posteriores que retratam esse tema. É interessante que algumas réplicas posteriores do grupo de Míron, transformadas à maneira helenística, tenham sido instaladas em jardins romanos. A existência do grupo *Atena-Mársias* de Míron, ilustrando a invenção do *aulós*, nos é relatada por Plínio (*História Natural*, XXXIV, 57) e Pausânias. Esse grupo encontrava-se sobre a Acrópole de Atenas, ao lado, parece, do *témenos* de Ergane. Segundo Pausânias (I, 24, 1), retratava “uma Atena fulminando o sileno *Mársias*, porque ele pegou o seu *aulós*, enquanto a deusa desejava que fosse jogado fora”.

A arqueologia obteve encontrar alguns documentos figurados que sugerem como seria esse grupo de Míron. Por exemplo, uma moeda de Atenas da época romana (PICARD, 1939, p. 233), mal conservada, mostra-nos um sileno nu ensaiando um gesto de surpresa (para apanhar o *aulós*), enquanto Atenas vira-se em sua direção. Esse grupo aparecia também sobre o vaso de mármore Finlay, do Museu Nacional de Atenas². Todavia, consoante Picard, a obra que deve se aproximar mais do grupo de Míron é uma *enócoa* de Vari³, conservada no Museu de Berlim (Figura 1). Seu pintor registrou os *aulói* abandona-

2. Vaso Finlay. Museu Nacional de Atenas, inv. 127. ap. PICARD (1939, p. 233).

3. *Enócoa* ática. De Vari, 450-445. Berlim Ocidental, Staatliches Museum, F 2418. LIMC, Athena, n. 618. Atena, de pé, armada, deixou cair seus *aulói*, os quais *Mársias* se apressa em pegar.

dos entre os dois personagens, o que seria impossível numa estátua. Esses *auloi* dão o sentido do mito, como se anunciassem o destino do insolente e intrépido sátiro às mãos de um vitorioso Apolo, que não lhe poupará sua vida (PICARD, 1939, p. 232-3, fig. 105).



Figura 1. Enócoa ática de figuras vermelhas, de meados do século V. Monumento figurado que mais se aproxima do grupo escultórico de Míron, ao combinar a cena do abandono do *aulós* pela deusa Atena e o interesse do sileno Mársias pelo instrumento que será sua especialidade musical e que, após o duelo com Apolo, será a causa de sua morte. Fonte: PICARD, 1939, p. 232-33, fig. 105 (desenho do autor).

Podemos dizer que a enócoa de Vari, inspirada, por um lado, na cenografia do drama de Melanípides, e, por outro, no grupo de Míron – e ao mesmo tempo refletindo um interesse na discussão sobre o valor dos instrumentos musicais –, inaugura uma tradição gráfica de pintores de vaso sobre o tema. Esses pintores, por sua vez, aditarão outros tratamentos iconográficos aos mitos alusivos à invenção do *aulós* por Atena, de sorte que, no fim do século V, encontramos outros exemplares retratando, com variações temáticas, o envolvimento musical entre Atena e Mársias. Uma cratera ática de figuras vermelhas, encontrada em Creta, demonstra Mársias tocando *aulós* diante de Atena (sendo coroada por Niké), em presença de Apolo e Artemis⁴. A presença de Apolo e Artemis anuncia o desafio do sátiro ao deus citaredo, mostrando também uma

4. Cratera ática. De Creta, final do século V. Atenas, Museu Nacional de Atenas, inv. 1442 (CC1921). LIMC, Athena, n. 619.

5. Sobre o método de alusão sinóptica na narrativa iconográfica: SNODGRASS, 1987, p. 11-8.

6. Cratera ápula. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 00.348, H.L. Pierce Fund. Fim do século V. Cf. *LIMC*, Athena, n. 620: Atena, sentada sobre uma árvore, tocando *aulós*, seu rosto refletido em um espelho segurado por um jovem, com a presença de Zeus, de uma ménade, de um sileno (o próprio Mársias?). A mesma cena aparece representada sobre uma moeda imperial (193-211 d.C.).” (*LIMC*, Athena, Vol. 1, Tomo 2, p. 1014-15.)

Atena admirando a arte da *aulética*. Reflete, do mesmo modo, a conexão entre os mitos concernentes à Atena inventora do *aulós* e à altercação entre Apolo e Mársias.

A iconografia do grupo Atena-Mársias, por alusão sinóptica⁵, apresentava o tempo passado e futuro da narrativa: o abandono do *aulós* por Atena lembrava os seus motivos (a deformação do rosto) e a atitude do sileno para tomar o *aulós*, ou mesmo a presença de Apolo, anunciavam a sua *hybris* que o levará a seu fatal destino às mãos do citaredo olímpico. É interessante observar que a narrativa iconográfica, iniciada no contexto da escultura e da pintura vascular ática, expande-se para o ambiente italiota e mesmo etrusco. Valioso testemunho desta dispersão geográfica das narrativas visuais do complexo mítico em estudo são os exemplares da cerâmica ápula. Bastante original foi o pintor ápulo que, para enfatizar o caráter gorgoneano do *aulós* e suas ligações com o mundo animal, quis retratar Atena olhando-se em um espelho, a fim de certificar-se se as pilhérias de Hera e Afrodite eram procedentes, pois essas se riram da deformação de seu rosto enquanto soprava seu instrumento. Esse é o conteúdo que se depreende da cratera ápula de Boston⁶.

Em uma série de outros vasos, a representação do envolvimento de Atena com Mársias é introduzida no ‘ciclo’ iconográfico da disputa entre o sátiro e o deus citaredo. Ora, encontramos aí uma relativa autonomia entre a tradição gráfica, talvez alimentada por outras vertentes orais, e a tradição literária. As referências escritas a esses mitos são muito escassas no período clássico, sobretudo no século V. É claro, contudo, que não podemos concluir, de forma definitiva, que o nosso desconhecimento de textos detalhados referentes a essas narrativas míticas signifique que elas não tenham existido. Sabemos, no mínimo, da existência de dois ditirambos, de Melanípides e Telestes, que tratavam desses mitos. Todavia, deles dispomos apenas de alguns fragmentos, legados por Ateneu (XIV, 616). Além desses, temos informação imprecisa de um poema trágico de Sófocles, cujo nome desconhecemos, do qual dispomos de apenas um fragmento, alusivo à morte de Mársias: “Ah, o *aulós* da dança não está mais soando” (Sófocles, fr., *ap.* Photios α 3180 Theodoridis).

Para se poder comparar o tratamento iconográfico e literário desses mitos, é necessário estabelecer o *corpus* das principais narrativas literárias referentes a essas diferentes passagens que envolvem metaforicamente a polaridade semiótica entre a *lýra* e o *aulós*. Ao todo, arrolamos sete textos de maior valor

informativo, no período compreendido entre os séculos VI a.C. e II d.C., dos seguintes autores: Píndaro, Melanípides (se formos confiar na autenticidade de excerto narrado por Ateneu), Heródoto, Xenofonte, Apolodoro e Ovídio (dois textos desse poeta). O estudo comparativo, sincrônico, dessas narrativas, enseja estabelecer todo o edifício deste ‘complexo mítico’⁷, permitindo identificar todas as fases conhecidas da história que inicia na invenção do *aulós* por Atena e finda no esfolamento do sátiro por Apolo e suas conseqüências.

Mediante um estudo comparado, identificamos 13 fases do mito (*Ver gráfico em anexo*):

1. Invenção do *aulós* por Atena.
2. *Aulós* imita grito gorgoneano.
3. Deformação do rosto (imagem espelhada no leito do rio).
4. Atena rejeita o *aulós*.
5. Mársias acha o *aulós*.
6. Mársias desafia Apolo.
7. Disputa entre Mársias e Apolo.
8. Apolo propõe competir com instrumentos trocados (versão alternativa).
9. Apolo vencedor.
10. Mársias arrepende-se e suplica perdão.
11. Castigo e sacrifício de Mársias por Apolo (esfolamento, escorchamento ou desolhamento).
12. Olimpos, Ninfas, animais das montanhas e outros seres selvagens lamentam, em prantos, a morte de Mársias.
13. Nascente do rio Mársias, na Frígia, encontra-se onde o sátiro homônimo fora esfolado por Apolo (trata-se de uma presença do mito numa explicação mitológica da toponímia frígia).

O gráfico estabelecido possibilita algumas conclusões:

- As narrativas literárias que dispomos do século V (Píndaro, *Píticas*, XII; Melanípides, ap. Ateneu XIV, 616; Heródoto, VII, 26) e dos primeiros anos do IV (Xenofonte, *Anábasis*, 1-2) não estabelecem ainda qualquer ligação explícita entre o mito da invenção do *aulós* e a disputa entre Már-

7. Utilizamos essa expressão para denotar a conexão entre os mitos referentes à invenção do *aulós*, à rejeição dessa por Atena, a tomada dessa pelo sileno, ao desafio desse a Apolo, à vitória desse último e ao conseqüente castigo do insolente *aulétes* frígio.

sias e Apolo. Não se referem à tomada do *aulós* pelo sileno à deusa.

- Píndaro narra apenas a situação e motivos da invenção do *aulós* por Atena.
- Melanípides repreende a aulética, apontando como o caráter indigno do instrumento repugnou a deusa.
- Heródoto e Xenofonte, ao explicarem por que um rio da Frígia era denominado *Mársias*, aludem ao castigo e esfolamento que o Apolo vencedor aplicou ao sátiro que o desafiara.
- Somente a partir do período helenístico encontramos uma codificação deste ‘complexo mítico’, e talvez até em período mais tardio, pois a datação e a autoria da obra *Biblioteca* de Apolodoro é ainda incerta. Segundo Harvey (1987, p. 45), Apolodoro de Atenas (nascido aproximadamente em 140 a.C.) não seria o autor dessa obra, que teria sido escrita na época do Império. Os poemas de Ovídio (43 a.C.- 18 d.C.), por sua vez, datam do Principado. Nesses autores há, com variações, uma seqüência narrativa necessária entre os mitos referentes à invenção do *aulós*, ao desafio do sátiro a Apolo e ao esfolamento daquele.

Diferentemente do registro literário, os monumentos figurados do século V e IV apresentam, com variações temáticas, esta visão ampla, detalhada e integrada dos mitos, a qual nós encontraremos tão-somente mais tarde em Apolodoro (*Biblioteca*, I, 4, 2) e Ovídio (*Fastos*, VI, 695-710; *Metamorfoses*, VI, 382 sq.). Nas diversas abordagens iconográficas do certame musical entre o sileno Mársias e o deus citaredo, podemos atestar como os pintores-artesãos tinham uma visão ampla de todo o ‘complexo mítico’. Para se ter uma visão mais ampla do tratamento iconográfico dessa disputa musical, é válido considerar-se também a imagética etrusca coeva que, em algumas situações, constituía uma sofisticada caixa de ressonância de temas míticos de interesse grego: é o caso das representações de Aplu⁸ e Mársias rivalizando-se nos seus instrumentos. Talvez seja necessário lembrar que esses artesãos etruscos escolhiam seus temas sob influência (i) dos vasos atenienses que acompanhavam as suas rotas comerciais, (ii) da cultura helênica dos habitantes da Magna Grécia, com os

8. Denominação etrusca do deus Apolo.

quais travavam intensos contatos e (iii) de terem acesso, em decorrência desses contatos, à mesma cultura oral mediterrânica pela qual a tradição mítica era transmitida.

A iconografia dos séculos V e IV nos fornece exemplos das fases 6 a 11 do mito (*ver gráfico*), ausentes em Píndaro, rarefeitas em Heródoto e excessivamente sumárias em Xenofonte. Assim, numa cratera ática de Berlim, podemos ver uma ilustração de Mársias desafiando Apolo (*fase 6*)⁹ Conforme a análise de Metzger (1951, p. 164), Mársias está interrompendo a performance musical de Apolo. O deus lhe dirige um olhar surpreso diante do desafio do insolente sileno; as Musas não escondem seu espanto. Numa taça etrusca contemporânea¹⁰, vemos uma cena que permite três interpretações, quanto à sua inserção na seqüência narrativa: talvez estivesse Mársias desafiando Apolo, ou estivessem acertando as regras do concurso, ou, ainda, poderia ser a pausa entre a execução instrumental de um e outro.

As cenas de representação do *agôn* musical (*fase 7*) gozaram de enorme interesse entre artistas do final do século V e início do IV, sofrendo pequenas variações quanto aos personagens que o presenciavam e quanto aos instrumentos empregados.

Dois crateras áticas do pintor de Pothos ilustram o modelo mais característico, em que Mársias toca *aulós* sentado, sobre uma rocha, diante de um atento Apolo de pé, segurando um ramo de louro, enquanto duas Musas lhe assistem, uma em cada canto da cena¹¹. Na cratera do Museu Britânico, a Musa à esquerda (atrás de Mársias) segura a *lyra*; na cratera do Louvre, uma tem a *lyra*, e outra, um manuscrito desenrolado. Qual será o significado desse manuscrito? Será somente um atributo da Musa? Ou poderá simbolizar que Mársias, desafiando Apolo, enfrenta a civilização, a cultura?

No pegador de bronze de um espelho etrusco¹², do final do século IV, Mársias toca seu *aulós* diante de Apolo, sentado, com sua cítara descansando sobre um suporte, com a presença de figura feminina (Afrodite ou Artemis?).

Apesar de predominar a representação de Mársias tocando *aulós* – pois é a sua *hybris* o que mais desperta a atenção – há também muitos exemplares que retratam a performance citarística de Apolo, sobretudo na cerâmica ápula. É o caso de uma enócoa conservada na Villa Giulia¹³, que retrata, ao centro, Apolo sentado, segurando, com a mão esquerda, uma cítara com braços cisneformes, e, com a direita erguida, o plectro, como se estivesse pronto para iniciar sua execução; à

9. Cratera ática em cálice. Início do século IV. Berlim, Staatliches Museum, F 2638. METZGER, 1951, p. 150, fig. 4, pr. XXII/2.: “Apolo sentado, uma *lyra* na sua mão esquerda e plectro na direita, observa Mársias, que pôs a mão esquerda sobre uma elevação do terreno e estende a mão direita em direção do deus (talvez tivesse o *aulós* nessa mão). Abaixo de Apolo, no primeiro plano, uma Musa sentada segurando uma *lyra*, à direita Hermes, um Eros grande, e uma Musa sentada ao lado de um altar, uma *lyra* sobre seus joelhos, à esquerda de Mársias uma Musa (?) sentada atrás de uma coluna jônica.”

10. Taça. De Narce (?), primeiro quartel do século IV. Berkeley, Lowie Museum, 8.935. LIMC, Apollon/Aplu, n. 98. Aplu com *bárbitos* (*lyra* elegante?), Mársias com os dois *auloi*, um em cada mão.

11. Cratera. Final do século V. Pintor de Pothos. Londres, Museu Britânico, antiga coleção Hope, inv. 1920 6-13, 2. Cratera. Final do século V. Pintor de Pothos. Paris, Louvre, G 490.

12. Espelho etrusco. De Praeneste, final do século IV. Roma, Villa Giulia, inv. 13135 (ex Barberini). LIMC, Apollon/Aplu, n. 102.

13. Enócoa. Provavelmente de Caere, 330-320 a.C. Roma, Villa Giulia, inv. 50668 (ex Castellani). LIMC, Apollon/Aplu, n. 100.

sua frente, o sileno de pé, empunhando os dois tubos de seus *aulós*; atrás de Apolo, Niké, num movimento que insinua que a coroa de louro – no caso um atributo do vencedor da disputa – seria posta na cabeça de Apolo.

Há uma variante do tema do *agôn* musical (*fase 8*), na qual Mársias, surpreendentemente, toca *lira*. Apolodoro (*Biblioteca*, I, 4, 2. Cf. Diodoro, III, 59, 2 e sq) é o único registro escrito no período estudado que faz referência a essa possibilidade: “Havendo convencido que o vencedor disporia do vencido a seu bel prazer, chegada a prova, Apolo competiu com a cítara virada e convidou Mársias a fazer o mesmo. Como não pôde, Apolo foi considerado o vencedor (...)”. A cerâmica ática do século V, porém, já conhecia essa versão, não obstante reconhecesse que a *vulgata* era a versão com o *aulós*. Um belo exemplo é a cratera de Heidelberg do pintor de Pothos¹⁴. Mostra Mársias sentado sobre uma elevação do terreno tocando *lira*, à sua frente Apolo, de pé e de lado, virando o rosto em direção a seu contendor; atrás do deus, uma Musa; atrás do sileno, duas outras Musas, a da esquerda estendendo um díptico a sua vizinha.

Incapaz de superar o deus musical, na excelsa arte que o caracterizava, Mársias, diante da performance de Apolo, presentia o desfecho da disputa. Essa é a imagem que podemos apreciar na belíssima pelica do Ermitage (*fase 9*)¹⁵: Mársias, sentado de pernas e braços cruzados, seu *aulós* ao chão, observa, com um ar derrotado ao mesmo tempo que perplexo, o triunfante Apolo dedilhar as cordas de sua cítara com a mão esquerda, enquanto as fricciona com seu plectro, à mão direita. O deus veste a suntuosa túnica de citaredo. Atrás dele está Olimpos, com certeza sofrendo diante do inelutável destino de seu amante¹⁶, face o iminente resultado do certame. Rea e Ártemis também estão presentes.

Ciente do que lhe aguarda, após a incontestada vitória de Apolo, Mársias suplica-lhe seja poupado (*Fase 10*). Este sentimento de medo e arrependimento é o que o artista etrusco quis comunicar no desenho que fez sobre um pegador de espelho de bronze¹⁷, em que representa o sátiro ajoelhando-se em frente a um exasperado Apolo, sequioso de justiça. Com um pouco de imaginação, podemos colocar em sua boca as palavras que Ovídio lhe atribuiu: “Por que me arrancas a mim mesmo [escalpelas]? diz o sátiro. Ah! Que remorso! Ah! gritava ele, [por] um *aulós* não vale pagar esse preço!” (Ovídio, *Metamorfoses*, VI, 385-6).

14. Cratera. Final do século V. Pintor de Pothos. Heidelberg, Archäologisches Institut der Universität Heidelberg, inv. 208. METZGER, 1951, p. 162. QUEYREL, 1984, p. 126-7, fig. 6.

15. Pelica. Museu do Ermitage, St. 1795. (EVP 76). METZGER, 1951, p. 162, 166-7, fig. 18, pr. XXI/3.

16. O jovem Olimpos aprendera a arte da aulética com seu amante Mársias. Após a morte deste último, tornou-se o herdeiro musical.

17. Pegador de espelho de bronze etrusco. De Praeneste, metade do século IV. Roma, Villa Giulia, inv. 12983 (ex Barberini). LIMC, Apollon/Aplu, n. 107.

Finalmente, Mársias houve que pagar o preço de sua desmedida, sua transgressão à ordem governada pelos deuses olímpicos. Os artistas do século V interessaram-se muito mais em retratar o *agôn* musical do que o castigo merecido pelo sileno. A partir do século IV, recrudesciu, aos poucos, o interesse pelo castigo infligido ao sátiro, que se tornará a abordagem predileta do tema na arte imperial romana e em sua posterior retomada renascentista. Todavia, os artistas do século IV tratam o tema sempre com certa moderação: empregando-se o método *sinóptico por alusão* – evitavam mostrar o escalpelamento; afinal, com respeito ao bom gosto, bastava insinuá-lo pela presença de uma faca em mãos de um Apolo exacerbado, ávido por impor ao *hybristês*¹⁸ *aulētês* a sua devida pena. Esse comedimento por parte dos artistas, porém, não esconde a ira de Apolo, como pode ser observado no espelho etrusco supracitado, onde ele empunha a faca, sem demonstrar intenção de demover-se de seu plano de vingança. Numa cratera ápula de Bruxelas¹⁹, a cena é mais complexa, pois a presença de Zeus exige o cumprimento da justiça, isto é, a penalização cominada a Mársias deve ser efetivada. Destarte, a faca de Apolo é um agente de justiça – não é necessário descrever a cena do castigo, pois ela está implícita na faca. Assim, o sentido de bom gosto que acompanhava esses artistas impedia-lhes o interesse por retratar a parte mais cruel da história, descrita com palavras sanguinolentas por Ovídio (*Metamorfoses*, VI, 387-92):

Enquanto gritava, arrancava-se-lhe a pele de todos os membros; seu corpo não era nada mais que uma chaga. O sangue jorrava de todos os lados; seus músculos, expostos nus, estão visíveis; veem-se suas veias onde o sangue bate, e nenhuma pele o recobre, estremecendo, se poderiam contar as palpitações de suas vísceras, e, no seu peito, as fibras, entre as quais passa a luz.

Evitaram esse trecho cruel do mito não por o ignorarem, afinal os excertos de Heródoto (VII, 26) e Xenofonte (*Anábasis*, 1-2) deixam implícito o pressuposto desses historiadores de que o triste (porém merecido) fim de Mársias era de conhecimento geral.

18. Platão, *Simpósio*, 215b: emprega esse adjetivo para qualificar o ousado *aulētês* frígio.

19. Cratera ápula. 340 a.C. Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, R 227. *LIMC*, Aphrodite, n. 1492.

REFLEXÕES SOBRE A DUALIDADE SIMBÓLICA ENTRE O *AULÓS* E A *LÝRA* E SUAS IMPLICAÇÕES

Identificamos, na cultura grega, a presença de uma estrutura de oposição binária na antagônica atribuição de valor e sentido a dois instrumentos musicais: a *lýra* e o *aulós*; a primeira significando, nessa perspectiva, a cultura, o segundo, a natureza. Sabemos que não se pode ter uma visão simplista, pois nem tudo o que se pensa a respeito desses instrumentos é regido pelos princípios dessa estrutura universal de significação da oposição entre cultura e natureza. Muitos pensam segundo uma ótica estritamente musical, regida, com frequência, por valores estéticos que nem sempre coincidem com as moralizações filosóficas e pedagógicas.

Nossa abordagem do problema centralizou-se em analisar a corrente de pensamento marcada pelo antagonismo simbólico entre a *lýra* e o *aulós*, buscando evidenciar as bases de sua semiótica. Identificamos várias estratégias discursivas que enaltecem as qualidades da *lýra* e depreciam o *aulós* (CERQUEIRA, 2007), entre as quais destacamos a elaboração cultural de explicações acerca da origem dos instrumentos. Ao associarem a *lýra* a uma origem nacional e a deuses olímpicos e heróis homéricos, conferem-lhe um estatuto de positividade étnica e cultural – como se fosse compositiva do fundamento da humanidade e da civilização (CERQUEIRA, 2011). Por outro lado, ao atribuírem a invenção da *aulós* a entidades ligadas ao mundo da natureza e ao mundo bárbaro (como a Frígia e a Líbia), aproximam-no da selvageria e colocam-no numa condição de alteridade absoluta em relação à cultura.

Vimos como a *lýra* e o *aulós* se inserem simbolicamente em dois universos da vida absolutamente inversos, simbolizados na cultura grega pela oposição entre o que se convencionou chamar de apolíneo e dionisíaco. A ligação que a *lýra* mantém com o apolíneo garante-lhe um papel civilizador da humanidade; por outro lado, a estreita ligação do *aulós* com o dionisíaco confere-lhe um caráter de desordem potencial, de uma arrebatadora *hýbris*, capaz de abalar a ordem humana. Ademais, a *lýra* catalisa o poder místico purificador da alma que os pitagóricos viam na música, ao identificarem a harmonia desta com aquela que reina sobre o cosmos; afinal, acreditavam no princípio do número como regulador de toda a ordem e foi através dos intervalos entre as diferentes cordas da *lýra* que obtiveram calcular e evidenciar, numericamente, os intervalos musicais idênticos

àqueles resultantes dos movimentos dos astros. É a música da *lýra*, assim, acompanhando melífluas vozes, que melhor imita a melodia celestial das esferas.

Havia um debate pedagógico intenso, resultante dos preceitos acima expostos, que culmina na condenação filosófica do ensino do *aulós* aos jovens, como podemos verificar em Platão e Aristóteles (CERQUEIRA, 1996).

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

Esse acentuado interesse, entre os artistas e artesãos, pela contenda musical entre Apolo e Mársias, suscitou, ao longo do século vinte, diferentes interpretações. Rizzo identificava uma simbolização da quizila entre Atenas e a Beócia, haja vista tomarem os atenienses a *lýra* como instrumento nacional ático e serem os tebanos os mais notórios *aulétai* da antigüidade. A vitória da *lýra*, o triunfo de Apolo, traduziria um sentimento de superioridade dos atenienses, trazendo a lume o assoberbado orgulho desses após o êxito militar sobre os persas – não nos esqueçamos, também, a esse respeito, que Tebas esteve aliada

a Dario e Xerxes, durante as Guerras Médicas, o que deve ter sido visto com muita antipatia pelos atenienses (RIZZO, Mon. Lincei, XIV, 1904, 60, n.3. Ap. METZGER, 1951, p. 167).

Outra interpretação, sustentada por François Cumont (1966[1942]) e Charles Dugas (1960, p. 121), identificava a influência de doutrinas pitagóricas, que opunham a *lúra*, instrumento divino “que transporta a alma até o céu”, ao *aulós*, “que excita as paixões impuras”. Essa crença pitagórica deve ter influenciado a religião popular, o que estaria espelhado no interesse dos artistas pelo tema (METZGER, 1951, p. 167).

Henri Metzger (1951, p. 167), por sua vez, defendia que o principal motivo do interesse pela disputa musical não residia na oposição simbólica entre a *lúra* e o *aulós*, mas sim no *agôn* em si. Sustentava sua hipótese na existência de representações de Mársias tocando *lúra* ou cítara e no pouco interesse dos artistas do século V e início do século IV em retratar as cenas do castigo de Mársias. Assim, para ele, o significado das repetidas cenas do concurso musical na iconografia ateniense do final do século V e da primeira metade do século IV seria a paixão pela discussão, pelo debate, pelo diálogo, pelo *agôn*. Seria, dessa forma, uma projeção mental dos valores da democracia ateniense.

Ora, malgrado a solidez da argumentação de Metzger, estabelecida sobre um *corpus* documental rigorosamente selecionado e organizado, parece-nos que sua hipótese deve ser desabonada. Primeiro, seu argumento baseado na excepcionalidade do sátiro tocando *lúra* ou cítara não parece suficiente, sendo inclusive equivocado, tendo em vista a existência da variação desse atributo, uma vez que há uma tradição paralela, remontando à segunda metade do século VI, talvez influenciada pelos dramas satíricos, que representa sátiros citaredos, testemunhada em vários vasos áticos de figuras negras. Além disso, essa abordagem alternativa (Mársias lirista) é tratada como exceção e seu verdadeiro sentido pode ser compreendido pela descrição de Apolodoro (*Biblioteca*, I, 4, 2), o qual nos explica que Apolo, com astúcia, convidou Mársias a rivalizá-lo no seu instrumento, na cítara – permanece sendo, porém, um conflito entre o citaredo olímpico e o sátiro frígio, que, todos o sabiam, era um célebre *aulétés*.

O segundo motivo que invalida, a nosso ver, a interpretação de Metzger, é a comparação com o tratamento conferido pela iconografia ao mito do desafio de Thamyras às Musas. Thamyras, neto de Apolo, tendo-se sublimado na arte da *lúra*,

decidiu desafiar as Musas, num *agôn* instrumental, pelo qual se saberia quem era melhor lirista. Ficou acertado que, caso perdesse, elas poderiam dispor dele para o castigo que julgassem merecido. Perdendo a disputa, as Musas tiraram-lhe os olhos e o dom da música. Esse mito foi adaptado para o drama trágico, por Sófocles, provavelmente poucos anos depois da apresentação dos supracitados dramas satíricos de Melanípides e Telestes. A encenação foi em grande estilo, e deve ter seduzido o público, afinal o próprio Sófocles representou o papel do malfadado Thamyras.

Bem, se formos concordar com a hipótese de Metzger, de que o interesse se concentraria no *agôn* em si, então os artistas também deveriam ter manifesto grande interesse pela disputa entre Thamyras e as Musas – ora, isso não ocorreu. A confiarmos no registro iconográfico, o mito atinente ao desafio de Thamyras não atraiu tanto os pintores, pois dispomos de muito poucas representações suas. A maior parte das pinturas existentes trata não da contenda em si, mas do castigo infligido ao citarista²⁰. E os pintores não poupam expressividade para retratar a ira com que as Musas punem a *hybris* de Thamyras. Ora, o mito de Thamyras e a encenação de Sófocles ofereciam elementos suficientes para seduzir os pintores, tanto quanto as narrativas relativas à invenção do *aulós* e ao desafio e desdita de Mársias.

Por que, então, houve a inquestionável preferência pelo conflito entre Apolo e o sileno? A resposta parece ser simples. Os artistas, sensibilizados pela discussão sobre o valor e caráter da *lýra* e do *aulós*, resolvem tomar partido. Registram, simbolicamente, seu desprezo pelo *aulós* e sua admiração pela *lýra*. Vários fatores podem ter convergido nessa tomada de posição favorável à *lýra*: o orgulho ático, o desprezo pelos tebanos, a influência do pitagorismo, a afirmação étnica em relação à barbárie, ou até mesmo uma estrutura antropológica profunda, inconsciente, que demarca as fronteiras da cultura e da natureza, o domínio do humano e do animal ou monstruoso, o mundo dos vivos e dos espíritos.

É interessante trazermos aqui o ponto de vista de Pierre Demargne, para quem a oposição entre a *lýra* e o *aulós* estabelece simbolicamente os limites entre o racional e o irracional:

A reserva da deusa e seu desdém face à ingenuidade do sátiro glorificam a protetora da arte e da cultura. A execução da cítara, comum a Atena e Apolo, parece traduzir uma função de cultura; há uma oposição clara entre Dioniso e seu corte-

20. Inversamente ao que ocorre na iconografia contemporânea do mito da disputa entre Mársias e Apolo.

jo – ao qual pertence Mársias – e Apolo: é, podemos dizer, a oposição entre o irracional e o racional no pensamento grego (DEMARGNE, 1981, p. 1039).

Constatamos também, por outro lado, que há um conjunto de opiniões, completamente indiferentes à discussão moralista que condena a arte do *aulós*, que lhe reconhecem valores estéticos e morais, fazendo-o partilhar com a *lyra* os valores gerais atribuídos à música. A tradição iconográfica e literária que aborda o “complexo mitológico” Atena-Apolo-Mársias, em torno das significações da dicotomia *lyra* versus *aulós*, traz à tona um sistema de pensamento, filosófico e pedagógico, que atribui valores morais positivos e negativos a diferentes expressões culturais e comportamentais simbolizadas nestes instrumentos musicais. A cultura, como um todo, é mais heterogênea, e comporta outros sistemas de pensamento paralelos, sobretudo ligados à religiosidade, às crenças funerárias, assim como ao lazer e à livre apreciação estética musical, entre os quais a relação entre a *lyra* e o *aulós* não se assujeita à polarização simbólica apolíneo-dionisíaca verificada no complexo mítico {Atena-Apolo-Mársias / *lyra* versus *aulós*}. Contudo, a notável popularidade desta narrativa nas tradições gráficas e literárias testemunha a força deste sistema de pensamento entre a cultura hegemônica com pretensões de normatização e padronização de comportamentos, em geral, e das práticas musicais, em específico. Percebemos que o paralelismo entre a dicotomia *lyra* versus *aulós* e Apolo versus Mársias possuía um fortíssimo apelo, talvez em razão da enorme abrangência que a polêmica *lyra* versus *aulós* tinha, em termos de englobar de forma metafórica várias questões pungentes, de natureza cultural, social, religiosa, étnica, política e estética.

Voltamos à interrogação inicial: certame ou duelo musical entre Apolo e Mársias? Nossa posição é que se trata de um duelo entre os valores culturais associados a *lyra* e os valores culturais associados ao *aulós*, no âmbito de um sistema de pensamento, ao mesmo tempo moral, filosófico, pedagógico, político e estético, com fortes pretensões normatizadoras, portanto muito conectado à ideologia políade oficial, mas que não dava conta de ser um sistema totalizante, pois sofria a concorrência de outros sistemas de pensamento, sendo os mais fortes aqueles relativos ao mundo lúdico, erótico, religioso, funerário, artístico, atlético, bélico e laborial, ambientes culturais em que o *aulós* desfrutava de elevado crédito, determinando outros sistemas de pensamento.

ABREVIATURAS

LIMC = *LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE*. Union Académique Internationale, Bruxelles; Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines, Paris; Association Internationale d'Études du Sud-est Européen, Bucarest; UNESCO, Paris. **Genebra: Artemis Verlag**, 8 volumes, 1981-1995.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERQUEIRA, F. V. (1996) Argumentos aristotélicos em favor do ensino musical. *Dissertatio* (UFPel), Pelotas, v. 3, n. 1, p. 79-86.

CERQUEIRA, F. V. (2007) Percepciones estéticas y valoraciones éticas del uso cotidiano de los instrumentos musicales en la Grecia antigua. *Iter – Encuentros* (Santiago, Chile), v. XIV, p. 103-128.

CERQUEIRA, F. V. (2011) A música grega antiga: origem, identidade e etnicidade. In: TACLA, A. B., MENDES, N. M., CARDOSO, C. F.; LIMA, A. C. C. (orgs.). *Uma trajetória na Grécia Antiga*. Homenagem à Neyde Theml. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2011, p. 187-208.

CUMONT, F. (1942). *Recherches sur le symbolisme funéraire sur les sarcophages romains*. Paris.

DEMARGNE, P. (1981) Athena, Commentaire. In: *LIMC*, Tomo II, vol. 1.

DUGAS, C. (1960) Héraclès *Mousicos*. In: *Recueil Charles Dugas*. Paris: Boccard, p. 115-121.

HARVEY, P. (1987) *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

METZGER, H. (1951) Le cycle d'Apollon. In: *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*. Paris: Boccard, p. 158-168.

METZLER, D. (1987) Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jhts. v. Chr. In: BÉRARD, C. et alli. (org.) *Cahiers d'Archéologie Romande 36 (Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse)*. Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, p. 73-8.

PICARD, C. (1939) *Manuel d'Archéologie grecque, La Sculpture, II, Période Classique, V siècle*. Paris: Auguste Picard.

QUEYREL, A. (1984) Scènes apolinienas e cenas dionisíacas do pintor de Pothos. *Bulletin de Correspondances Helléniques*, 1984, p. 126-7, fig. 6.

SNODGRASS, A. (1987) La naissance du récit dans l'art grec. In: BÉRARD, C. et alli. (org.) *Cahiers d'Archéologie Romande, 36 (Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse)*, Lausanne: Université de Lausanne, p. 11-8.

GRÁFICO DE ANÁLISE DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS REFERENTES AO COMPLEXO MÍTICO {ATENA-APOLO-MÁRSIAS / LYRA VERSUS AULÓS}. PERÍODO: SÉCULO V A.C. A SÉCULO I D.C.

FASES DOS MITOS	Píndaro	Melanípides (ap. Ateneu)	Heródoto	Xenofonte	Apolodoro	Ovídio I	Ovídio II
1. Invenção do aulós por Atena	X	0	0	0	0	X	0
2. Aulós imita grito gorgoneano	X	0	0	0	0	0	0
3. Deformação do rosto	0	X	0	0	X	X	0
3.1. Espelhado no leito do rio	0	0	0	0	X	X	0
4. Atena rejeita o aulós	0	X	0	0	X	X	0
5. Mársias acha o aulós	0	0	0	0	X	X	X
6. Mársias desafia Apolo	0	0	0	0	X	X	0
7. Disputa entre Mársias e Apolo	0	0	0	X	0	0	0
8. Apolo propõe competir com instrumentos trocados	0	0	0	0	X	0	0
9. Apolo vencedor	0	0	0	X	X	X	X
10. Mársias arrepende-se e pede perdão	0	0	0	0	0	0	X
11. Castigo e sacrifício de Mársias	0	0	X	X	X	X	X
11.1. Esfolamento	0	0	X	X	0	X	X
11.2. Escorchamento dos membros	0	0	0	0	0	X	0
11.3. Desolhamento	0	0	0	0	X	0	0
12. Olimpos, Ninfas e animais lamentam morte de Mársias	0	0	0	0	0	0	X
13. Nascente do rio Mársias, na Frígia	0	0	X	X	0	0	X

Recebido em julho de 2012
Aprovado em março de 2013