

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

# ESTUDOS CLÁSSICOS

IV

PERCURSOS

GABRIELE CORNELLI  
LUCIANO COUTINHO

## Capítulo 9

### Concursos musicais juvenis em Atenas nos séculos V e IV a.C.<sup>154</sup>

#### Musical contests for youths in Athens during the 5th and 4th centuries B.C.

Lidiane Carolina Carderaro dos Santos<sup>155</sup>

Fabio Vergara Cerqueira<sup>156</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende analisar como é representada, na iconografia de vasos áticos, a presença de músicos jovens (*efebos*) e meninos (*paîs*) 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 nessa situação, tais como detalhes da vestimenta utilizada por eles nas competições, que diferem daquela utilizada em *agones* escolares, bem como os instrumentos especificamente usados nesse tipo de competição, sobretudo o uso da *kithara de Thamyra* (cítara de Tâmiris) e elementos identificadores do ambiente, como a representação de colunas e do *bema*. Por fim, analisaremos a relação que se faz desses jovens músicos, em especial os citaredos, por meio 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 (*efebos*) and boys (*paîs*) musicians in musical *agones* that 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 in that particular situation, such as details of the clothes used by these young musicians in the competitions, which differs from that used in scollar *agones*, as well as the instruments specifically used in this kind of competition, espe-

154 Uma versão deste trabalho, intitulada “A imagem do músico jovem em agones musicais através da iconografia de vasos áticos”, foi publicada como artigo na revista Cadernos do LEPAARQ, Vol. XIV n° 27 de 2017.

155 Bacharel em Letras – Grego Antigo pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-graduada em Estudos Clássicos pela Universidade de Brasília (UnB). Mestranda em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra (UC). Mestranda em História – Arte e Conhecimento Histórico pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Contato: <li-dyanne@gmail.com>.

156 Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Produtividade CNPq. Pós-Doutorando pela Universität Heidelberg – Institut für Klassische Archäologie. Bolsista da Fundação Humboldt, Alemanha.

cially the use of the *kithara of Thamyra* as a peculiar instrument of this type of competition and also elements that identify the environment, as the representation of columns and the *bema*. Then, 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.

## Introdução

Inicialmente, cabe relacionar as peculiaridades das imagens inseridas no âmbito desta pesquisa. Entre os diversos aspectos identificáveis na análise de determinada série iconográfica de vasos áticos, nesta, especificamente, com exemplares que ilustram ambientes de performances musicais, têm-se os seguintes elementos:

- a) as modalidades de música erudita praticadas nos concursos atenienses;
- b) as formas de vaso associadas a essa série iconográfica;
- c) os 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).

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 ocorrências.

De início, identificaremos os tipos de vasos utilizados como suporte para essa forma de representação. Cerqueira identificou em determinada série inventariada – conforme capítulo 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; enquanto 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-panatenaicas.

É compreensível a maior quantidade de ânforas com representações dos *agones* musicais em festivais, haja vista que esse tipo de vaso remete às ânforas panatenaicas, que, preenchidas com azeite eram oferecidas como prêmio aos atletas vencedores dos festivais. 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 remetem 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 fortemente religioso relacionado ao surgimento dos festivais. Porém, mesmo diante desse aspecto religioso, 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 de competições que ocorriam 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, nas Panateneias, a partir do século V a.C., houve uma diferenciação entre *paides* e *agenoi* – estes últimos 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 da *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 da reflexão, identificar o ambiente em que essas competições aconteciam.

Em alguns festivais, como os Jogos Olímpicos, as competições eram apenas atléticas e equestres, já em outros, como as Panateneias, incluíam-se os *mousikoi agones* (competições musicais), termo genérico que foi visto pela primeira vez em Tucídides (3.104.3), como lembra Rotstein , e que denota não apenas a música, mas todo tipo de atividade (arte) relacionada às Musas, ou seja, engloba também competições poéticas, corais, dramáticas e de dança (ROTSTEIN, 2012). Ressalta-se, 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. Esses jogos aconteciam no terceiro ano de cada Olimpíada e começaram com carácter de competição musical, sendo as competições esportivas integradas apenas mais tarde. Com a reorganização dos Jogos Píticos, no século VI a.C., as manifestações musicais foram bastante incentivadas, por meio da inserção da *aulesis* e da *auloidia* – a qual, no entanto, foi excluída pouco tempo depois por ser considerada muito triste – bem como 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. 1), 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 coroá-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*, contexto que também é denunciado pela presença de uma coluna, usualmente representativa do ambiente em que as competições ocorriam.

Charles B. Gulick (1982) 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 ocorriam entre os dias 21 e 23 e marcavam o início do festival, que, além das competições atléticas, também tinha como parte importante recitações das obras de Homero.

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

Entre os dias 8 e 11 do mês de *Pyanopsion*, em honra a Teseu ocorria em Atenas o festival das Teseias, outro importante cenário para os concursos. O segundo dia do festival contava com competições musicais, quando, pela manhã, acontecia um tipo de *proagon* que compreendia as paradas militares, e era executado preferencialmente por *paides* e *epheboi* (DAREMBERG; SAGLIO, 1873, p. 225-239). Fontes esparsas estimam que esse deve ter sido o maior festival do período clássico: registros da tesouraria ateniense entre 332 e 330 a.C. apontam grande distribuição de dinheiro, forma como eram conferidos prêmios aos músicos vencedores (MOMMSEN *apud* BUGH, 1990, p. 20-21). Esses registros 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.

No mesmo mês, aconteciam as Apatúrias, festival político em honra de Zeus e Atena que durava três dias, sendo essencialmente um festival jônico. As Apatúrias tinham como função, sobretudo, a

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 o reconhecimento da posição da criança como futuro cidadão pelos membros da *fratria*, o que se dava por meio do voto dos membros. A origem desse festival está relacionada à 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 de então, passaram a ser celebrados pelos atenienses tanto as Apatúrias quanto o festival de Dioniso Melanaegis (DAREMBERG; 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 com a incorporação de outros níveis, de modo a formar degraus. Esse tipo de construção se faz presente em quase todas as representações de *agones* musicais do período, como se pode ver, por exemplo, na fig. 2: sobre uma *pelike* atribuída ao Pintor de Atenas e com datação entre 450-500 a.C., em que se vê um efebo tocando uma *kithara* de *Thamyra* sobre o *bema* de três níveis; ou mesmo na fig. 3B, sobre um *stamnos* com datação entre 475-425 a.C., onde encontramos, de maneira semelhante, um jovem tocando sobre o *bema* de três níveis.

Contemporânea ao *bema*, surge na composição das figuras, especialmente nas relacionadas às Panateneias, a imagem do citaredo



tocando a *kithara* entre duas colunas, representadas de forma bastante específica. Essa representação, encontrada sobretudo 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, com caráter semelhante ao sacerdotal, tudo indica que esses espaços eram tidos como uma reprodução de um templo, localizados nas proximidades ou mesmo no próprio templo. Nota-se que essa identificação se dá especialmente com citaredos, o que reforça a preferência ateniense pela *kithara* nos festivais e a relação que faziam entre esse instrumento e a esfera divina. Nas pinturas, o músico era posicionado entre essas duas colunas, o que fortalece 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. 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 na prática do 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 iconográfico dado ao músico.

A partir do final do 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, bem como 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.

O músico, em particular o citaredo, passou a ganhar representações diversificadas, subindo o *bema*, como no caso da fig. 1, afinando seu instrumento, tocando ou mesmo sendo aclamado vencedor, como se pode observar na fig. 4, representada sobre um *krater* e atribuída ao Pintor de Altamira, com datação entre 475-425 a.C. Nessa imagem, um *epebo* 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 utilizado para identificar o músico jovem nos festivais foi a peculiaridade da vestimenta. Quando jovem, o músico é, na maioria das vezes, representado com um *khiton* – túnica grega, supostamente de origem jônica, que teria sido de uso masculino na época homérica, mas no período clássico era predominantemente usada por mulheres – mais delicado, colado ao corpo e semitransparente, de aparência afeminada; às vezes pregueado, ou mesmo com um *kolpós* – vestimenta feminina usada solta sobre o torso da mulher, às vezes preso na cintura ou abaixo dos seios (CLEYLAND; DAVIES; 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. Na fig. 5, atribuída ao Pintor de Berlim

e representada sobre uma ânfora, com datação 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, além de trazer uma clâmide sobre o ombro.

A identificação do músico como alguém de características afeminadas é bastante comum, e essa associação é intensificada pelo fato de os músicos não se dedicarem aos treinamentos e às competições atléticas, que se destinam a exibir sua virilidade. Pelo mesmo motivo, 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, por exemplo, quando se trata da representação de *paides* e *epheboi*.

## **Os instrumentos musicais**

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

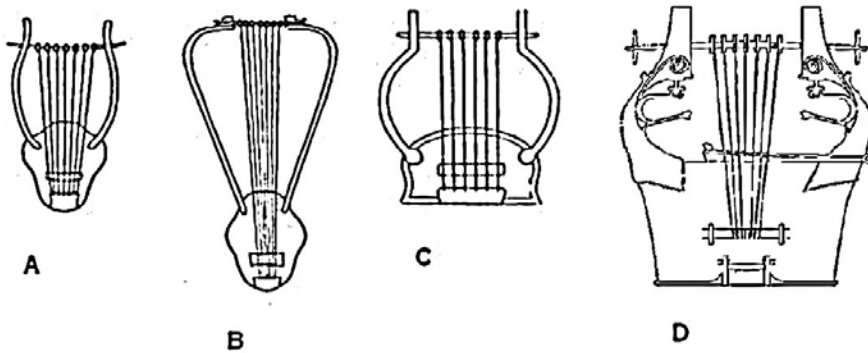
Após as Guerras Pérsicas, a ocorrência do *aulos* nas imagens em cerâmicas, por exemplo, diminui drasticamente em quantidade, o que reflete o pensamento ateniense de que seria um instrumento menor. Porém, seu uso não foi abandonado, as competições nos festivais continuaram a acontecer e o *aulos* ainda 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. Algumas fontes, entre elas Cerqueira, apontam que, por conta de sua relação com o mito

do duelo musical entre Apolo e Márcias, 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 apotropáicas (CERQUEIRA, 2001, p. 382-383).

Os cordófonos – a *kithara*, a *lyra* e o *barbitos* – são instrumentos comumente confundidos entre si 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* maior, mais pesada e complexa. Apesar de serem feitos de materiais diferentes, essa é uma particularidade que nem sempre fica clara nas imagens.



A: *Lyra*

B: *Barbitos*

C: *Kithara de Thamyra*

D: *Kithara dos períodos arcaico e clássico*

Fontes: (A, B, C) Wegner. *Musikleben der Griechen*. Berlim : [s.n.], 1949. p. 37-45 *apud* SARTI, 2003, p. 47-68; (D) Ilustração da autora.

Entre o final do século VI e o final do século V a.C., percebe-se que o único instrumento registrado na iconografia de vasos áticos

relacionada aos *agones* musicais é a *kithara*, à exceção da *lyra* em contexto de *agon* escolar, como se vê na fig. 6: uma cena de *agon* escolar sobre uma *kylix* atribuída ao Pintor de Eretria, com datação 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. 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) aponta que, ao longo do tempo, a *kithara* sofreu diversas modificações, principalmente morfológicas, que resultaram em pelo menos dois tipos principais de instrumentos: um utilizado nos períodos arcaico e clássico, outro representado por numerosas variações, utilizado a partir do século IV a.C. e durante todo o período helenístico.

A partir da metade do século VI a.C., a *kithara* assume características que perdurarão 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 na fig. 1 e na fig. 4; no entanto, há representações bastante comuns das divindades tocando *kithara* sentados, apoiando o instrumento sobre a perna esquerda, como se vê na fig. 8, um fragmento de ânfora datado de 400-450 a.C., em que Apolo, em representação infantilizada – tema que será tratado 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, além de usar vestes mais simples. Essa mudança ocorreu 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, aparece cada vez mais na cerâmica ática em cenas agônicas em detrimento do *aulos*. Vale lembrar, ainda, 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, 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 Thamyra*” 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 esse 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.

Esse se configura como um instrumento bastante peculiar, dotado de características tanto da *kithara* quanto da *lyra* e usado especialmente por efebos em suas competições durante os festivais, conforme se verifica nos registros iconográficos. Na fig. 2, atribuída ao Pintor de Atenas e representada sobre uma *pelike*, 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 Thamyra* 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 é observada na fig. 3B, um *stamnos* cuja imagem é atribuída ao Grupo de Polignoto. Nela, um menino vestindo um *khiton* pregueado e bastante rebuscado está sobre um *bema* de três níveis tocando a *kithara de Thamyra*, ladeado por duas Nikes aladas, uma delas coroando-o e a outra trazendo a *phiale*. No lado oposto do mesmo vaso (fig. 3A), tem-se a figura de três meninos, o do centro segurando uma *lyra*. A partir da vestimenta – *himatia* comuns – 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 Thamyra* com *agones* escolares, pois além de o instrumento ser bastante específico das figuras relacionadas aos festivais e de não ocorrer no contexto do *didaskaleion*, em vez do *himatia* ou da nudez escolar, os meninos aparecem usando trajes de músicos profissionais, de aparência sofisticada. Desses dados, pode-se concluir que desde novos os 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 Thamyra* 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) 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, leitura, escrita e proclamação, memorizavam poemas de Homero, Hesíodo e outros poetas conhecidos e também aprendiam a tocar a *lyra* de sete cordas e o *aulos*, bem como eram instruídos em teoria musical e no canto 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 o 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 são, muitas vezes, suficientes para sanar dúvidas existentes.



## A infantilização do músico

O surgimento da série iconográfica representando *epheboi* 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 *himátion* simplório e adota um *khiton* com *apoptigma* e *kolpós*, 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. 3), 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 Aristóteles, o homem livre devia visar à própria cultura.

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

### **A infantilização de Apolo**

Também a partir do século V a.C., torna-se 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 consequências, como Marsias, 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 período surge, ainda, a representação da imagem de Apolo infantilizado, relacionado aos *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. 7, sobre uma *hydria* datada de 525-475 a.C., retrata Apolo infantilizado, como um *paîs*, 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 *país* ou do *ephebo* no *agon* musical.

Essa tendência da representação de Apolo de forma infantil também pode ser notada no exemplo da fig. 8, 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 pelo *pinax* votivo, que sugerem um ambiente de competição musical diante do templo.

De maneira um pouco distinta, a fig. 9, atribuída ao Pintor de Pã e representada sobre uma *hydria* com datação 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 com Apolo representado como *país*. Outro elemento que chama a atenção nessa imagem é a vestimenta: Apolo veste um *khiton* pregueado, preso à cintura, e um *kolpós*, de maneira bastante afeminada, além de usar 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 em uma atividade humana, coloca-se ambos, divindade e ser humano, 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 a ocorrer. 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 (CERQUEIRA, 2001, p. 385-390).

Ao representar os músicos dos festivais com aparência mais jovem e divulgar 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 país, no lugar da *kithara*, a *lyra* (CERQUEIRA, 2003, p. 70).

Cabe, ainda, citar a função da mímese 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 lhe 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 que são 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. Em princípio, 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 destaca sua inserção na vida cívica da *pólis*. A partir do século V a.C., é crescente a evidência da cada vez mais precoce profissionalização do músico, que ocorre com meninos ainda 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, o que agrega 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 torna evidente uma importante mudança na identificação do músico: o músico profissional passa a ser representado cada vez mais jovem. Nesse ínterim, surge a imagem de Apolo infantilizado como forma de identificação divina com o jovem músico, ao mesmo tempo em que é colocado como modelo a ser mimetizado, o que imprime um caráter idealizante nas imagens dos vasos da época.

**CATÁLOGO ICONOGRÁFICO**  
**(ilustrações da autora)**

**Fig. 1**



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 segura o bastão característico e uma figura feminina, provavelmente uma Nike sem asas, segura uma fita semelhante à da Nike alada. A cena retrata não apenas uma *kitharoidia*, mas se trata, provavelmente, de uma *psylis 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.

**Fig. 2**



Jovem citado 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 *oinokhoe*, outra com uma faixa, provavelmente coroando-o vencedor. À esquerda está o juiz, segurando o bastão. Ao lado do *bema*, uma *hydria* sobre coluna.

*Pelike*, figuras vermelhas

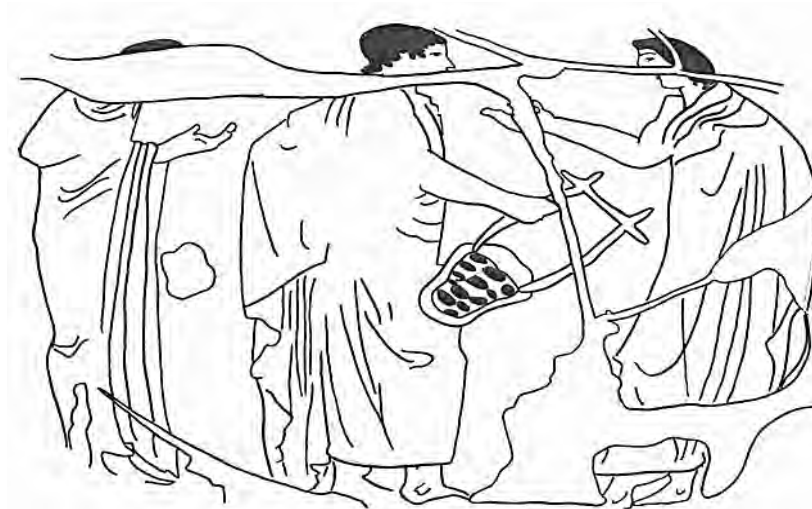
Pintor de Atenas

Atenas, National Museum: 1183

Por volta de 450-500 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, J. D. *Attic Red-Figure Vase-Painters*. 2.ed. Oxford: [s.n.], 1963.: 1123.1; BUNDRICK, S.D. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge: [s.n.], 2005. p. 29, FIG.16 (A); *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: VI, PL.586, NIKE 351 (A).

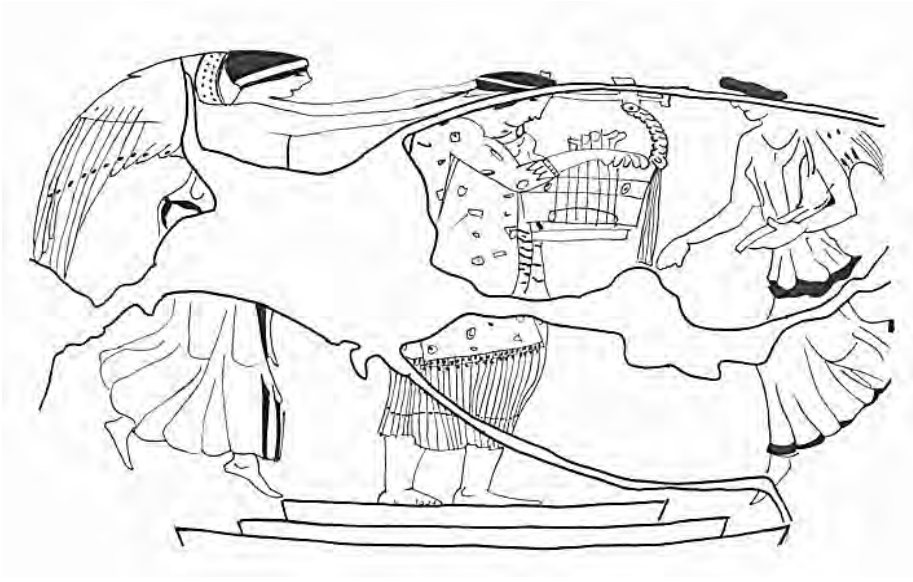
Fig. 3A



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



**Fig. 3B**



Face B: Jovem usando um *khiton* bastante rebuscado, tocando a *kithara de Thamyra* sobre o *bema* de três níveis, ladeado por duas Nikes, uma delas coroadando-o. Provavelmente, trata-se do 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: REGIO MUSEO ARCHEOLOGICO. *Corpus Vasorum Antiquorum*: Firenze: Regio Museo Archeologico 2, III.I.52, PLS. (632,640) 48.6, 56.3-4.

Fig. 4



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

*Krater*, figuras vermelhas

Pintor de Altamira

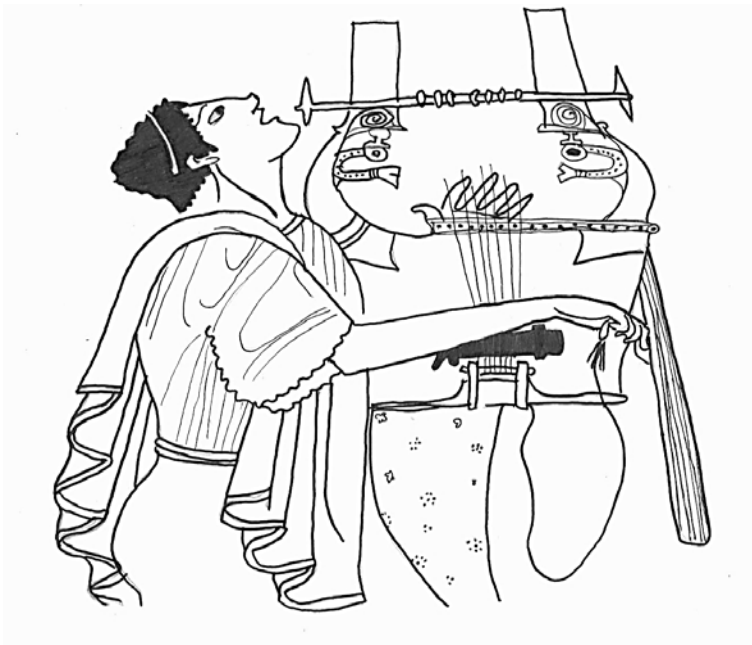
Ferrara, Museo Nazionale di Spina: 2737

Por volta de 475-425 a.C.

Bibliografia: MUSEO NAZIONALE. *Corpus Vasorum Antiquorum*.

Ferrara, Museo Nazionale 1, 04, PLS. (1647-1648) 3.1-2, 4.1-2.

Fig. 5



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

*Amphora*, figuras vermelhas

Pintor de Berlim

Nova York, Metropolitan Museum: 56.171.38

Por volta de 525-475 a.C.

Bibliografia: BEAZLEY, J. D. *Attic Red-figure Vase-painters*. Oxford: Research Centre, University of Oxford, 1942. p. 131.3.

Fig. 6



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*. Oxford: [s.n.], 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.

Fig. 7



Apolo é representado como um *paîs*, segurando a *kythara* 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. O deus assume o papel do *paîs* ou do efebo na situação de *agon* musical.

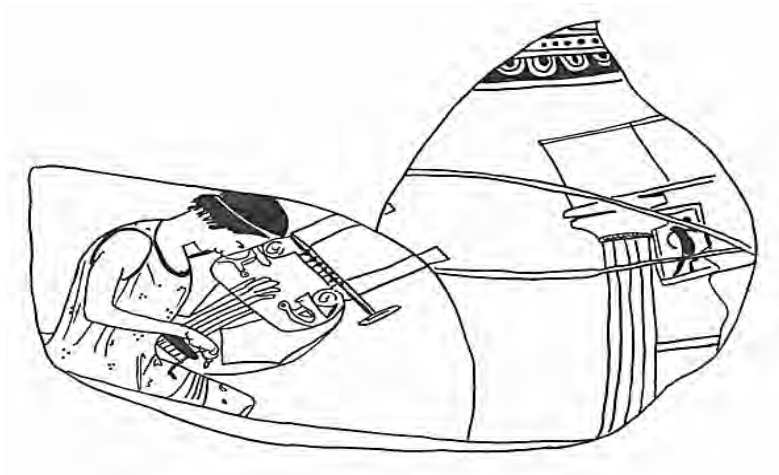
*Hydria*, figuras vermelhas

Viena, Kunsthistorisches Museum: 3739

Por volta de 525-475 a.C.

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

Fig. 8



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.

*Amphora* (fragmento), figuras vermelhas

Bucareste, MIRS: 03207

Por volta de 450-400 a.C.

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

**Fig. 9**



Apolo infantilizado vestindo um *khiton* pregueado e preso na cintura e um *kolpós*, de maneira bastante afeminada. Usa uma coroa na cabeça e toca *kithara*, entre Leto e Ártemis. A cena do deus tocando entre as duas divindades femininas, 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*. 2.ed. Oxford: [s.n.], 1963. p. 556.100.

### **Referências bibliográficas**

BUGH, Glenn R. The Theseia in Late Hellenistic Athens. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n. 83, p. 20-37, 1990.

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*. São Paulo, n. 20, p. 219-233, 2010.

CERQUEIRA, Fábio V. A imagem pública do músico na antiguidade clássica: desprezo ou admiração?. *Revista História*. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 63-81, 2007.

- 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*. 2001. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo.
- 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: I CONGRESSO INTERNACIONAL DA SAB. *Anais...* 2007.
- CERQUEIRA, Fábio V. El performance musical: entre lo sagrado y lo profano. In: CERQUEIRA, Fábio V. *Arqueologia y historia del mundo antiguo: aproximaciones periféricas*. Oxford: Archaeopress, 2008p. 13-20.
- 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: CERQUEIRA, Fábio V. *Olhares do corpo*. [s.l.]: Mauad, 2003. p. 56-71.
- CLEYLAND, Lisa; DAVIES, Glenys; LEWELLYN-JONES, Lloyd. *Greek and Roman dress from A to Z*. London: Routledge, 2007.
- DAREMBERG; SAGLIO. *Dictionnaire des Antiquité Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments*. Paris, 1873. p. 225-239. Disponível em: <<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>>. Acesso em: 30 maio 2013.
- GULICK, Charles B. *The life of the ancient Greeks: twentieth century text-books*. New York: Applion and Company, 1982.
- KNOX, Bernard. *Always To Be Best: the competitive spirit in Ancient Greek culture*. Durham: University of New Hampshire, Oct. 13, 1999. (The Professor John C. Rouman Classical Lecture Series).
- MARTIN, Richard P. *Apollo, el ejecutante*. Princeton: Stanford, 2002. (Working papers in classics).
- ROTSTEIN, Andrea. Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece. *Classical Antiquity*. University of California Press, v. 31, n. 1, p. 92-127, Apr. 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/CA.2012.31.1.92>>. Acesso em: 30 maio 2013.
- SANCHES, Pedro L. M. Música e vestimenta na pintura de vasos gregos antigos. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol19pedro.php>>. Acesso em: 30 maio 2013.
- SARTI, Suzanna. La kithara greca nei documenti archeologici. *Rivue belge de philologie et d'Historie*. Antiquité-Oudheid, v. 81, n. 1, p. 47-68, 2003.
- SWIFT, Fletcher. H. Athenian religious and moral training. *The Open Court Magazine*. The Open Court Publishing Company. v. 35, n. 7, p. 385-405, Jul. 1921.