

# TRADIÇÕES VISUAIS, ORAIS E LITERÁRIAS: CONFORMAÇÃO DA MEMÓRIA E CONSTITUIÇÃO DE REFERENCIAIS MATERIAIS DE IDENTIDADE (A NARRATIVA DA CONTENDA MUSICAL ENTRE APOLO E MÁRSIAS)<sup>1\*</sup>

Fabio Vergara Cerqueira<sup>\*\*</sup>

## **Resumo:**

*Estudaremos aspectos do percurso da narrativa mitológica do conflito entre Apolo e Mársias, cuja história inicia com a invenção do aulós pela deusa Atena, trazendo a lume, ao mesmo tempo, a querela que opunha este instrumento, associado com frequência ao universo dionisíaco, à líra, vinculada por uma tradição cultural hegemônica ao universo apolíneo. Não se trata de um contexto simples de relações culturais, mas de trilhas labirínticas percorridas pelo fluxo de tradições orais, visuais e literárias, por meio das quais as significações impregnadas nos esquemas de transmissão e comunicação nos remetem a significados culturais os mais importantes da Antiguidade, que tangenciam um nível magmático da cultura, quase estrutural no sentido de Lévi-Strauss. Interessa-nos apontar a diversidade de abordagens do mito, sobretudo em suas representações iconográficas, procurando interpretar as variações de enfoque e prestando atenção, ao mesmo tempo, aos traslados geográficos e aos contínuos cronológicos.*

**Palavras-chave:** Grécia antiga; música; iconografia; mitologia; tradição.

## **Introdução: o problema das tradições/transmissões de narrativas mitológicas no debate sobre o valor cultural dos instrumentos musicais na Grécia antiga**

---

\* Recebido em 08/01/2014 e aceito em 11/02/2014.

\*\* Professor associado da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Antropologia Social. Bolsista Produtividade do CNPq. Projeto: "Representações iconográficas dos instrumentos musicais na cerâmica ápula: relações interculturais greco-indígenas (séc. V a IV a.C.)".

O recurso às narrativas mitológicas era um componente constante do pensamento e da vida intelectual e artística grega ao longo de muitos séculos, alimentando e renovando sua cultura, sua identidade e memória social. Buscavam-se esses mitos junto a um acervo de cultura comum, que era constantemente revitalizado e renovado, recontado e rematerializado, à medida que novas citações e referências eram feitas sob novas formas e enfoques, à luz de novas inquietações culturais, compondo, ao longo do tempo, tradições mitológicas a ponto de se integrarem a uma memória cultural de longa duração (ASSMANN, 2008),<sup>2</sup> que lhes garante sua “pós-vida” (*Nachleben*), no sentido de Warburg (TEIXEIRA, 2010).<sup>3</sup>

Fosse para justificar as opiniões defendidas, fosse para torná-las mais inteligíveis, como metáforas ou parábolas, o uso dos mitos era uma das singularidades do pensamento grego. Pouco importa se temos em mente o pensamento das disciplinas regidas pelo *lógos* ou aquele das poéticas verbais e visuais. Em qualquer caso, havia sempre uma grande vitalidade nas relações mantidas com as tradições mitológicas, que eram um componente central na conformação da memória grega e no sentimento identitário de pertença à sua cultura.

Pretendemos, aqui, refletir sobre as relações entre diferentes tradições de transmissão dessas tradições mitológicas. Quando falamos em tradições de transmissão, referimo-nos a três formas - quanto à linguagem, materialidade e contextos sociais - de configuração destas tradições: as tradições orais, letradas e visuais. Cada uma delas possui sua apreensão e abordagem próprias dos temas mitológicos, mas não se trata aqui de uma apreensão isolada ou abordagem independente, posto que mantêm relações de troca, influência e mesmo cópia. Ademais, há que se considerarem três outros fatores: 1º) estas tradições de transmissão possuem focos temáticos e perfis socioeconômicos distintos; 2º) possuem ritmos diferentes de mudança; 3º) e, por fim, entre o que foi produzido e transmitido originalmente e o que chegou até nós, incidem fatores alheios a nossa vontade que determinam, sobre estas três tradições e de forma diferenciada, ora apagamentos, ora registros de memória.

O mesmo recurso às tradições mitológicas ocorre na discussão sobre o caráter e valor dos instrumentos musicais, na suposição de uma determinada origem divina, mitológica, da *lúra* ou do *aulós*, como forma de lhes atribuir funções positivas ou negativas relativamente à cultura hegemônica (CERQUEIRA, 2011, p. 207). Do mesmo modo, verificam-se relações

dinâmicas, e até mesmo inesperadas, entre as tradições orais, literárias e gráficas, o que é aqui objeto de nossa atenção. Veremos a incidência de uma quarta tradição, que pertence ao conjunto das tradições performáticas, de músicos, poetas, atores e dançarinos - aqui, no caso particular de nosso estudo, pensamos na tradição da performance dramatúrgica, que é uma performance poético-coreográfico-cenográfico-musical.

### **Argumentos para rejeição e defesa dos instrumentos musicais e sua fundamentação no “complexo mítico” {Atena-Apolo-Mársias / *lúra* versus *aulós*}**

Os detratores do *aulós*, que insistiam sobre seus efeitos maléficos à formação do caráter do cidadão e defendiam a *lúra* por sua alegada potência moralizadora e purificadora, frequentemente usaram dois mitos para justificar suas posições: o invento do *aulós* por Atena, com seu posterior descarte, e o desafio musical entre Mársias e Apolo. Para ilustrar esses debates, escolhemos aqui três personagens bastante conhecidos do período clássico ateniense, cuja memória tem razoável repercussão sobre a posteridade, e que recorreram a estes mitos para justificar tal sorte de condenação ao *aulós* e defesa da *lúra*: Platão, Alcibíades e Aristóteles.

Platão, na **República**, ao tratar dos instrumentos musicais, nos mostra Sócrates enumerando quais deveriam ser mantidos ou evitados em sua cidade ideal: deveriam ser banidos todos aqueles que são marcados pelos excessos (dificuldades técnicas, excesso de cordas, modulações, possibilidade de tocar todos os *modos*); apenas aqueles que ensinavam ao homem o sentido de harmonia seriam preservados. Ao final, afirma que se deveriam “preferir Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias com os dele” (PLATÃO, **República**, 399e). Neste passo, identificamos uma referência ao mito do desafio musical entre Apolo, como *citaredo*, e Mársias, como *aulétés*.

Já de Aristóteles, conhecemos muito bem - a partir da leitura do livro oitavo da **Política** - toda a sua preocupação concernente à educação musical, condenando o emprego do *aulós* na educação dos jovens, por ser inútil para desenvolver a inteligência. Para defender tal argumento, recordava o desfecho da narrativa mítica que associava Atena ao *aulós*, ou seja, em específico quando esta deusa decide desvencilhar-se deste instrumento:

*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 contribuiu para o aperfeiçoamento da inteligência, porquanto atribuímos a Atena o patrocínio das ciências e das artes. (ARISTÓTELES. Política VIII, VI, 1341b)*

Por sua vez, Alcibíades, aquando de sua juventude, conforme tradição biográfica que chegou até Plutarco, teria estabelecido um nexo de sentido e causalidade entre os dois mitos, de modo a justificar seu desdém pelo aulós e seu apreço pela *lýra*:

*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. Alcibíades 2)*

Em comum, Platão, Alcibíades e Aristóteles fundamentam seu rechaço filosófico e pedagógico ao aulós na tradição mitológica, embasando uma opção intelectual, moral e estética em elementos de uma cultura e memória comuns: as razões para rejeitar o aulós se enraizariam, ali se justificando, nas motivações de Atena para dispensá-lo e no simbolismo da vitória do olímpico Apolo lirista sobre o selvagem sátiro aulētés.

### **Reverberações e circulações do “complexo mítico” Atena-Mársias-Apolo sobre as tradições literária e iconográfica na valoração dos instrumentos musicais**

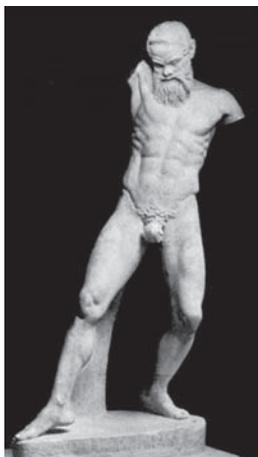
Ora, qual teria sido o alcance deste uso metafórico da mitologia na simbolização da inferioridade do aulós diante da *lýra*?

Acreditamos que, no início do terceiro quartel do século V, “um diti-rambo, o Mársias, de Melanípides, o Jovem, havia aberto o debate público sobre o canto rústico do aulós, que um certo Telestes defendia em seu diti-rambo *Argos*” (PICARD, 1939, p. 232). É provável que esse compositor

de ditirambos tenha articulado numa mesma história os mitos da invenção do *aulós* e da disputa entre Apolo e o sileno. O testemunho de Ateneu nos dá acesso a uns poucos versos desse poema, em que cantava como Atena se desvencilhara de seu instrumento, chamando-o de “perdição”, “objetos vergonhosos”, “ultraje ao seu corpo” e “baixaria” (MELANÍPIDES. *Mársias ap. ATENEU*, XIV, 616).

Aqui cabe lembrar a influência que a cenografia dramaturgica teria exercido - conforme postularam já há muito alguns estudiosos - sobre as artes figuradas, seja sobre a escultura (PICARD, 1939, p. 237), ou até mesmo sobre a pintura de vasos (METZLER, 1987, p. 73-8).

Consoante Charles Picard, “a escultura grega tratou, aqui e acolá, toda a continuidade desse drama satírico (o *Mársias* de Melanípides)” (PICARD, 1939, p. 237). Exemplo paradigmático seria o famoso grupo escultórico de Míron, no qual devem ter-se inspirado muitas obras posteriores que retratam o tema. É digno de nota lembrar que réplicas à maneira helenística do grupo de Míron tenham sido muito apreciadas pelos romanos aos tempos do Império (**Figura 1**).



**Figura 1**

A existência do grupo *Atena-Mársias* de Míron, que trazia uma conexão narrativa entre a história que vinculava a deusa olímpica à invenção do *aulós* e a história que colocava Mársias como grande tocador deste instrumento, nos é reportada pelos testemunhos de 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”.

O registro arqueológico trouxe a lume monumentos figurados que retratam como poderia ter sido esse grupo de Míron (**Figura 1**). Um dos monumentos mais conhecidos que representa esse grupo é o vaso de mármore Finlay, do Museu Nacional de Atenas.<sup>4</sup> Mas o tema se repete sobre diversos suportes iconográficos, até mesmo em moedas, como um exemplar ateniense do período romano (PICARD, 1939, p. 233), em que se identifica um sátiro nu, num gesto de surpresa (para apanhar o *aulós*), enquanto Atena vira-se em sua direção. No entanto, consoante Picard, a obra que deve se aproximar mais do grupo de Míron é uma *enócoa* de Vari, conservada no Museu de Berlim (**Figura 2**). Seu pintor registrou os *aulói* abandonados entre os dois personagens, o que seria impossível numa estátua. Isso evidencia como as mutações de abordagem, quando um tema migra de um suporte para outro, caracterizam a interdependência entre as diferentes tradições, mesmo entre duas tradições visuais. Ora, esses *aulói* 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 a vida (PICARD, 1939, p. 232-3, fig. 105).



**Figura 2**

Podemos considerar que o jarro de Vari, inspirado, por um lado, na cenografia do drama de Melanípides, e, por outro, no grupo escultórico de Míron – e ao mesmo tempo refletindo interesse pela discussão sobre o valor dos instrumentos musicais –, inaugura uma tradição gráfica de pintores de vaso sobre o tema.

### **Athena e Mársias na pintura de vasos dos séculos V e IV: migração e circulação do tema, do ambiente cultural ático para os ambientes itálicos e etruscos**

Os pintores vasculares acrescentaram, por sua vez, outros tratamentos iconográficos aos mitos alusivos à invenção do *aulós* por Athena, de sorte que, no fim do século V, encontramos outros exemplares retratando, com variações temáticas, o envolvimento musical entre Athena e Mársias.

Em uma cratera ática de figuras vermelhas encontrada em Creta, vemos Mársias tocando *aulós* diante de Athena (sendo coroada por Niké), em presença de Apolo e Artemis (**Figura 3**). A presença de Apolo e Artemis anuncia o desafio do sátiro ao deus citaredo, ao passo que a presença de Athena mostra-a como admiradora da arte da *aulética*, arte que, após seu invento, ela teria disseminado entre os homens, que passam a praticá-la em danças, coros e festivais (PÍNDARO. *Píticas* XII, 22-27). Além disso, reflete também a vinculação entre os mitos referentes à Athena inventora do *aulós* e ao duelo entre Apolo e Mársias.



**Figura 3**

A iconografia do grupo Atena-Mársias, por alusão sinóptica,<sup>5</sup> apresentava o tempo passado e futuro da narrativa: o abandono do *aulós* por Atena lembrava os seus motivos (a deformação do rosto), ao passo que a atitude do sileno para tomar o *aulós*, ou mesmo a presença de Apolo, anunciava a sua *hybris* que o levará a seu fatal destino às mãos do citaredo olímpico.

Merece nossa atenção o percurso da narrativa iconográfica, que, começando no contexto da escultura e da pintura de vasos áticos, espalha-se pelos ambientes italiota e etrusco. A cerâmica ápula testemunha muito bem a dispersão geográfica das narrativas visuais do complexo mítico em estudo.

Bastante original foi o pintor ápulo que, para enfatizar o caráter gorgoneano do *aulós* e suas ligações com o mundo selvagem, retratou Atena olhando-se em um espelho com o escopo de verificar se o deboche de Hera e Afrodite era procedente, pois essas se riram da deformação de seu rosto enquanto soprava os tubos do seu instrumento. Esse é o conteúdo que se depreende da cratera ápula de Boston (**Figura 4**). Digo que esse pintor foi original porque esta versão é ausente nas fontes literárias conhecidas, que nos falam de Atena mirando-se sobre a superfície de um rio.



**Figura 4**

### **O problema da relação entre as tradições iconográficas e literárias: descompasso cronológico das abordagens sobre o complexo mítico Atena-Mársias-Apolo**

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 citado. Ora, encontramos aí uma relativa autonomia entre a tradição gráfica, talvez alimentada por outras vertentes orais, e a tradição literária. As referências escritas à conexão desses 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. No entanto, 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 comparar o tratamento iconográfico ao 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*. Arrolamos, em nosso estudo, sete autores de maior valor informativo, do período compreendido entre os séculos V a.C. e II d.C.: Píndaro, Melanípides (se formos confiar na autenticidade de excerto narrado por Ateneu), Heródoto, Xenofonte, Apolodoro, Diodoro Sículo e Ovídio (dois textos desse poeta). O estudo comparado, sincrônico, dessas narrativas, enseja estabelecer o edifício deste “complexo mítico”<sup>6</sup> conforme transmitido pela tradição literária ao longo de oito séculos, 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 consequências.

Mediante um estudo comparado, identificamos 13 fases do mito: 1) invenção do *aulós* por Atena; 2) som do *aulós* imita grito gorgoneano; 3) deformação do rosto (imagem espelhada no leito do rio); 4) Atena rejeita o *aulós*; 5) Mársias encontra e recolhe o *aulós* dispensado por Atena; 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).

A sistematização dos aspectos reportados pela tradição literária conforme os passos analisados permite-nos esboçar algumas asserções. Primeiro, que as narrativas literárias de que dispomos do século V (PÍNDARO. **Píiticas** XII; MELANÍPIDES. *ap.* ATENEU, XIV, 616; HERÓDOTO. **Histórias** 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 Mársias e Apolo. Não se referem à tomada do *aulós* pelo sileno à deusa.

Quanto a Píndaro, narra apenas a situação e razões da invenção do *aulós* por Atena. Já Melanípides, algumas décadas mais tarde, traz um ponto de vista negativo ao repreender a aulética, apontando como o caráter indigno do instrumento repugnou a deusa. Heródoto e Xenofonte evocam os mitos em estudo para explicarem que um rio da Frígia era conhecido como rio *Mársias*, porque ali teriam ocorrido o castigo e o esfolamento aplicados por Apolo – ao não trazerem pormenores narrativos, revelam-nos que não haveria necessidade disso por serem histórias de conhecimento comum.

Na tradição literária, os indícios de conhecimento de uma versão codificada, integrada, do complexo mítico em estudo {Atena-Apolo-Mársias / *lýra* versus *aulós*} aparecem apenas a partir do período helenístico, na obra **Biblioteca**, de Apolodoro - ou talvez até mais tarde, pois a datação e a autoria dessa obra é ainda incerta.<sup>7</sup> Na época do Principado, as versões correntes já fundiam os dois ciclos mitológicos, como testemunham alguns poemas de Ovídio (43 a.C.- 18 d.C.). Nesses autores ocorre, com variações, um encadramento narrativo necessário entre os mitos referentes à invenção do *aulós*, ao duelo musical entre o sileno e Apolo, e ao castigo aplicado ao primeiro.

Diferentemente do registro literário, os monumentos figurados do século V e IV apresentam, com variações temáticas, essa visão ampla, detalhada e integrada dos mitos, a qual nós encontraremos somente mais tarde em Apolodoro (**Biblioteca** I, 4, 2), Diodoro Sículo (**Biblioteca Histórica** III, 59, 2 e sq) e Ovídio (**Fastos** VI, 695-710; **Metamorfoses** VI, 382 sq.).

## **Abordagem do duelo Apolo-Mársias na tradição iconográfica**

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

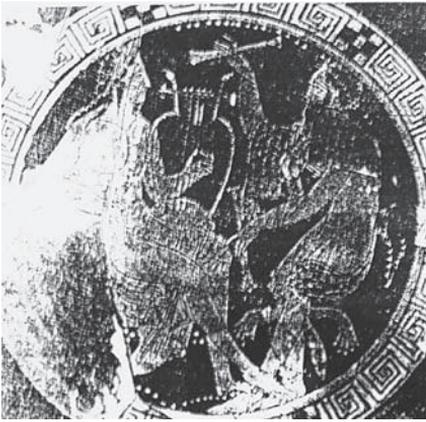
abrangente do tratamento iconográfico dessa disputa musical, é necessário considerar-se também a produção de imagem itálica e etrusca contemporânea, a qual, em algumas situações, constituía uma sofisticada caixa de ressonância de temas míticos de interesse grego: é o caso das representações de Apolo<sup>8</sup> e Mársias rivalizando-se nos seus instrumentos. Talvez seja necessário lembrar que esses artesões 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 quais travavam intensos contatos, (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, 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). 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, duas delas empunhando suas *lyrai*, não escondem seu espanto (Figura 5).



**Figura 5**

Numa taça etrusca da mesma época, a cena aceita três interpretações: talvez estivesse Mársias desafiando Apolo, ou estivessem definindo as regras do concurso, ou, finalmente, poderia ser o intervalo entre uma e outra execução musical (Figura 6).



**Figura 6**

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 usados.

Duas 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 a ele assistem, uma em cada canto da cena.<sup>9</sup> Na cratera do Museu Britânico, a Musa à esquerda (atrás de Mársias) segura a *lýra*; na cratera do Louvre, uma tem a *lýra*, 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 etrusco 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?) (Figura 7).

**Figura 7**

Apesar de predominar a representação de Mársias tocando *aulós* – pois é a sua *hybris* o que mais desperta a atenção –, há também muitos exemplares em que o interesse maior se volta à performance citarística de Apolo, sobretudo na cerâmica ápula. É o caso de uma enócoa conservada na Villa Giulia,<sup>10</sup> que retrata, ao centro, Apolo sentado, segurando com a mão esquerda uma cítara com braços cisneiformes, e com a direita erguida, o plectro, como se estivesse pronto para iniciar sua execução; à sua frente, o sileno de pé, empunhando os dois tubos de seus *auloi*; atrás de Apolo, uma Niké, num movimento que insinua que a coroa de louro – no caso, um atributo do vencedor da disputa – seria posta na cabeça de Apolo.

Podemos citar aqui dois exemplos de etapas seguintes da performance musical de Apolo, datados do terceiro quartel do século IV. Numa pelica conservada no Museu de Ruvo, o pintor ápulo imagina o momento da execução musical por parte de Apolo, observada por divindades, estando à sua frente Rea e sua irmã Ártemis. Com a cabeça baixa, de pé, segurando com a mão esquerda os tubos do *aulós*, recolhidos às suas costas, Mársias parece perceber o fim trágico que se aproxima (**Figura 8**).



**Figura 8**

O término triunfante da execução musical de Apolo ocupou a imaginação do pintor de uma enócoa ápula conservada numa coleção de Nápoles (**Figura 9**). Agora vemos Apolo com o braço direito estendido, mantendo ainda os dedos da mão esquerda pressionando as cordas, num gesto de quem faz reverberar o acorde final. O movimento de seu manto, esvoaçando, acompanha a direção do gesto. Vem em sua direção uma Nike alada,

com o intento de coroá-lo, dada sua iminente vitória no concurso. No canto esquerdo, o calvo Mársias, sentado sobre uma base coberta por uma pele de pantera, observa, recolhido, temerário do desfecho que se aproxima. O seu *aulós* sequer aparece. A presença da *sybene* (o estojo de *aulós*), suspensa no campo, indica que o sileno já tinha guardado o seu instrumento.



Figura 9

Há uma variante do tema do *agôn* musical (*fase 8*), na qual Mársias, surpreendentemente, toca *lýra*. Apolodoro, e mais tarde Diodoro Sículo (**Biblioteca Histórica** III, 59, 2 e sq), autor contemporâneo a César e Augusto, trazem o testemunho literário desta 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...* (APOLODORO. **Biblioteca** I, 4, 2)

Essa versão, porém, já era do conhecimento dos pintores de vasos atenienses do século V, muito embora reconhecessem que a mais comum apresentava o sileno com o *aulós*. Um belo exemplo dessa inversão é a cratera de Heidelberg do pintor de Pothos.<sup>11</sup> Vemos Mársias sentado sobre uma elevação do terreno tocando *lýra*; diante dele, 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, perante a performance de Apolo, pressentia o desfecho da disputa. Essa é a imagem que podemos apreciar na belíssima pélica do Ermitage (*fase 9*): Mársias, sentado de pernas e braços cruzados, seu *aulós* ao chão, observa, com um ar derrotado ao mesmo tempo que perplexo, o triunfante Apolo (**Figura 10**). O deus veste a suntuosa túnica de citaredo. Aparece algo novo neste vaso: a presença de Olimpos, com certeza sofrendo diante do inelutável destino de seu amante<sup>12</sup> face o iminente resultado do certame. Ao mesmo tempo, o pintor parece antever o futuro, quando Olimpos se tornará o grande herdeiro da arte de Mársias e um dos maiores nomes na arte da aulética, cuja superioridade de suas melodias foram largamente reconhecidas (ARISTÓTELES. **Política** 8.5).



**Figura 10**

Ciente do que o aguarda após a incontestada vitória de Apolo, Mársias suplica-lhe seja poupado. Esse sentimento de medo e arrependimento é o que o artista etrusco quis comunicar no desenho que fez sobre um pegador de espelho de bronze, em que representa o sátiro ajoelhando-se em frente a um exasperado Apolo, sequioso de justiça (**Figura 11**). 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).



**Figura 11**

A etapa final: Mársias houve que pagar o preço de sua desmedida, sua transgressão à ordem governada pelos deuses olímpicos, sendo cruelmente punido por Apolo. Os artistas do século V, ao preferirem a dinâmica do *agôn* musical, que era uma instituição de grande importância nas *póleis* gregas, evitaram as cenas propriamente do castigo, sendo ele apenas insinuado. No entanto, os testemunhos de Heródoto (VII, 26) e Xenofonte (*Anábasis*, I-2) revelam que detalhes sobre o castigo já seriam de conhecimento comum, ao menos na tradição oral que circulava.

No século IV, as imagens começam a trazer o tema do castigo, tratando-o sempre com certa moderação: empregavam o método *sinóptico por alusão*, evitando 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 *hybristés*<sup>13</sup> *aulētés* frígio 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 (**Figura 11**), onde ele empunha o cutelo, sem demonstrar intenção de demover-se de seu plano de vingança. Numa cratera ápuia de Bruxelas (Cratera ápuia. 340 a.C. Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, R 227. LIMC, Aphrodite, n. 1492), a cena é mais complexa, pois a presença de Zeus exige o cumprimento da justiça, isto é, a penalização cominada a Mársias deve ser efetuada. Destarte, a faca de Apolo é um agente de justiça – não é ne-

cessário 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.

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 de que o triste (porém merecido) fim de Mársias era de conhecimento geral.

É a partir do período helenístico que, aos poucos, cresceu o gosto pelo tema do castigo infligido ao sátiro, que se tornará a abordagem predileta do tema na arte imperial romana (**Figura 12**) e em sua posterior retomada renascentista e barroca, que explorará a expressão física do sofrimento do sileno em sua agonia.



**Figura 12**

Na tradição literária, são autores do final da República e início do Império que por primeiro relatam pormenores de crueldade, agonia e dor, como encontramos nas palavras sanguinolentas da descrição de 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.*

## **O tratamento dado à dualidade simbólica entre o *aulós* e a *lýra* no fluxo das tradições orais, literárias e visuais antigas**

Consideramos relevante, então, avaliar qual a dimensão e amplitude social do discurso que acoima a arte da aulética e enaltece a arte da *lýra*. 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 sequenciada, os fatos narrados desde a invenção do *aulós* por Atena até o escalpamento de Mársias por Apolo. O fato preponderante que a análise quantitativa da cerâmica nos aponta é a grande popularidade, no final do século V e no século IV, da lenda respeitante ao duelo musical entre o citaredo olímpico e o *aulētés* frígio. Essa tendência pode ser atestada tanto na imagética ática (QUEYREL, 1984) quanto na italiota e etrusca (inclusive na iconografia dos espelhos).

Por que, então, de nosso ponto de vista, ocorreu esse apelo sobre os pintores de vaso (quase uma comoção) pelo duelo entre Apolo e o sileno tanto nas regiões centrais quanto periféricas do mundo grego? À primeira vista, a resposta parece simples. Os artistas tomam partido, uma vez sensibilizados pela discussão sobre o valor e caráter da *lýra* e do *aulós*. Registram, simboli-

camente, seu desprezo pelo *aulós* e sua admiração pela *lýra*. Vários motivos podem ter convergido nessa tomada de posição em favor da *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.

Nessa linha de raciocínio, percebe-se que o denso enraizamento na cultura mediterrânea antiga do tema mítico de Atena, Mársias e Apolo em torno do *aulós* e da *lýra*, recorrente nas tradições literárias, orais e visuais em um arco cronológico de quase um milênio, vincula-se à intensidade cultural de sua significação.

A tradição iconográfica e literária que aborda o “complexo mitológico” Atena-Apolo-Mársias em torno das significações da dicotomia *lýra* 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 *lýra* e o *aulós* não se assujeita à polarização simbólica apolíneo-dionisiaca verificada no complexo mítico {Atena-Apolo-Mársias / *lýra* versus *aulós*}. No entanto, a notável popularidade dessa narrativa nas tradições gráficas e literárias testemunha a força desse 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 *lýra* versus *aulós* e Apolo versus Mársias possuía um fortíssimo apelo, talvez em razão da enorme abrangência que a polêmica *lýra* versus *aulós* tinha, em termos de englobar de forma metafórica várias questões pungentes de natureza cultural, social, religiosa, étnica, política e estética.

Analisando a relação entre as três tradições, constatamos, num primeiro momento, um paralelismo relativamente independente entre as tradições literárias e visuais, a confiarmos nos testemunhos remanescentes. A tradição gráfica do final do século V e início do século IV, seja ática, ápula ou etrusca, relata com detalhes a contenda musical entre Apolo e Mársias, ao passo que articula uma sequência narrativa por alusão sinóptica entre o mito de Atena inventora do *aulós* e o duelo musical entre o deus citaredo e o sileno. A tradição literária contemporânea, por sua vez, não revela interesse pelo

*agôn* em si, nem tampouco conecta o conjunto do “complexo mítico”. Precisaremos aguardar alguns séculos, para que alguns poetas - como o Apolodoro da **Biblioteca** e o Ovídio de **Fastos** e **Metaformoses** - elaborem uma narrativa que articule as diversas fases em uma única narrativa, conexão que já era conhecida pela tradição gráfica, seja de pintores de vasos, seja de autores de imagens incisas nos suportes de espelhos etruscos.

Possivelmente, tradições orais articulavam as tradições gráficas e literárias, e faziam circular essas narrativas míticas. Esse processo de circulação das tradições por meio da oralidade deve ter sido responsável por espalhar tais histórias pelo Mediterrâneo em pleno período clássico, atingindo, para além da Ática, a Apúlia e a Etrúria, na Itália.

Um dos veículos renovadores desse fôlego da tradição oral – daquilo que é contado e recontado nas conversas do dia a dia – deve ser debitado a outra tradição: a tradição da performance dramatúrgica, cuja memória, em princípio, era transmitida precipuamente pela oralidade. Como é próprio da performance, que é uma expressão cultural que existe em sua plenitude somente na ação, seus testemunhos plenos são inexistentes até o advento das tecnologias de gravação sonora e visual, que surgiram nas bordas do século XX. No entanto, produções literárias e iconográficas faziam ecoar o modo como as narrativas míticas eram abordadas pela performance dramatúrgica, que envolvia a atuação dos atores-cantores e músicos-instrumentistas nos palcos dos teatros, onde dançavam e contracenavam em um cenário vestindo máscaras e roupas que, no conjunto, faziam parte da performance. É claro que a performance em si nos escapa. Mas o que se falava dela reverberava para além do momento da apresentação, inclusive viajando pelo mar até regiões distantes, de modo que ficaram registros nas tradições literárias e iconográficas.

O relato de Ateneu sobre um drama satírico de Melanípides é um importante testemunho do fato de o tema de Atena e Mársias ter sido trazido ao público ateniense por meio dessa performance teatral, conhecida ainda seis séculos mais tarde por Ateneu. Picard soube identificar a reverberação dessa encenação no trabalho do prestigioso escultor ateniense Míron que, em resposta ao gosto pelo tema, produziu um grupo escultórico influenciado por Melanípides, introduzindo o assunto nas tradições visuais, já que serviu de inspiração para a enócoa de Vari aqui estudada.

Um testemunho do papel do teatro na disseminação do mito da contenda entre Apolo e Mársias na Itália pode ser verificado em uma enócoa do Pintor de Felton (**Figura 13**). O vaso de Melbourne de forma singular nos

mostra Apolo tocando sua *kithára* em vistosos trajes profissionais, avançando na direção de um jovem sentado sobre uma base rochosa; atrás dele, um displicente e debochado Mársias, apoiado sobre um pilar; nas extremidades da superfície figurada, duas figuras teatrais bufas, típicas das farsas ápuilas, do gênero regional chamado *phlyax*, que comprovam o contexto cenográfico da apropriação narrativa do mito de Apolo e Mársias.



**Figura 13**

No que se refere ao extenso arco cronológico abrangido, há que se supor que a tradição de transmissão do complexo mítico flua entre as tradições orais, literárias e visuais, e mesmo cenográficas, umas alimentando as outras. É sabido que o grupo escultório Atenas-Mársias, de Míron, localizado na Acrópole de Atenas, chegou aos tempos de Plínio, o Velho, e mesmo de Pausânias, na virada de século I-II d.C. Os vasos áticos do século V e IV, mesmo que tenham desempenhado papel no período clássico, em termos de proliferação do tema já não eram mais conhecidos no período imperial, visto que ou haviam sido perdidos e esquecidos ou estavam enterrados no substrato arqueológico, muitos bem conservados no interior de túmulos etruscos ou magno-gregos. Mas o tema foi retomado por escultores do período imperial com toda a força, focando agora na aplicação do castigo ao suplicante Mársias. Pode ter contribuído para isso o fato de Apolo ter-se tornado, no Império Romano tardio, talvez o deus grego mais popular e mesmo mais oficial para os romanos. O gosto dos gregos do sul da Itália pode também ter infiltrado o interesse por essa narrativa, no período helenístico, entre a sociedade romana mais culta e influenciável por assuntos

culturais gregos, deixando heranças posteriores, manifestas em época imperial. A tradição literária, seja de autores acadêmicos como Ateneu, seja de poetas como Ovídio, revela um acúmulo e sobreposição de tradições, parte delas mantidas por fontes eruditas que não conseguimos reconstituir por completo, parte delas mantidas por tradições orais, mais eruditas ou populares conforme a região e os círculos.

## Palavras finais

Por meio do fluxo entre as tradições orais, visuais e literárias – tradições interdependentes, com ritmos próprios e singularidades estéticas, temáticas e socioeconômicas –, vemos como o complexo mítico {Atena-Mársias-Apolo / aulós-lýra} se incorpora à memória cultural mediterrânea, marcando um acento de identidade grega, mas que, numa perspectiva transcultural, é assimilado e recriado em contextos diversos, como o contexto etrusco, contemporâneo ao mundo grego clássico, e o contexto imperial romano, quando vigorava a grande cultura greco-romana internacionalizada a partir da bacia do Mediterrâneo.

Como exposto anteriormente, o forte enraizamento dessa temática mitológica nas tradições culturais greco-romanas deve-se ao potencial que tem de fazer ecoar uma temática universal, o paradoxo *cultura* versus *natureza*, quase uma estrutura binária profunda, no sentido de Lévi-Strauss, mas que assume sua feição singular grega e mediterrânea, condensada na simbologia da dicotomia *lýra* versus *aulós*, que, como vimos, nos reporta ao embate *racional* versus *irracional* (DEMARGNE, 1981, p. 1039), *grego* versus *bárbaro*, *ordem* versus *desordem*, e por isso exerce forte apelo sobre os discursos estéticos, pedagógicos e filosóficos com pretensões normatizadoras, em consonância com os valores hegemônicos da cultura grega clássica.

Assim, a lenda chegou até o público romano da época imperial, quando as esculturas de Mársias suplicante e vítima do castigo de Apolo foram reproduzidas até a época tardia conforme um esquema iconográfico que remete às passagens de Heródoto e Xenofonte e que, fato mais interessante, guarda semelhança com a iconografia de Jesus crucificado e com a memória da imagem de Prometeu acorrentado. É nessa forma de representação de um Mársias sacrificado (**Figura 14**) - que despertou o interesse de artistas renascentistas e, sobretudo, barrocos (**Figuras 15 e 16**) - que o tema chegou e foi incorporado ao mundo ocidental moderno (**Figura 17**).



**Figura 14**



**Figura 15**



**Figura 16**



**Figura 17**

**VISUAL, ORAL AND LITERARY TRADITIONS:  
THE CONFORMATION OF MEMORY AND THE CONSTITUTION OF  
MATERIAL REFERENCES FOR IDENTITY (THE MYTH OF APOLLO  
AND MARSYAS' MUSICAL CONQUEST)**

***Abstract:** We will study some aspects of the route the mythological tales of the conflict between Apollo and Marsyas made along some centuries in ancient culture. This story begins with the invention of the flute by Athena, bringing light to the wrangle about the moral values attributed to the aulos and the lyre, the first being connected with the Dionysian context, the second, in the opposite side, to the Apollonian universe. We are not handling a plain context of cultural relations, but labyrinth trails, in which oral, visual and literary traditions travelled during a longtime in Antiquity. Through these traditions, the meanings that are impregnated in the schemes of transmission and communication bring to us some very important cultural meanings, reaching a magmatic level of culture, almost structural, in the sense of Lévi-Strauss. We are interested in pointing the diversity of approaches applied to these myths, mainly in the iconographical representations, looking for an interpretation of the variety of focuses, paying attention to the geographical transfers and to the chronological continuities.*

***Keywords:** Ancient Greece; Music; Iconography; Mythology; Tradition.*

## Abreviaturas

LIMC = *LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE*. Union Académique Internationale, Bruxelas; Conseil Internationale 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.

## Documentação iconográfica

### Figura 1

Cópia romana do Mársias do grupo de Míron. Mármore. Maneira helenística. Alt.: 1,59m. Vaticano, Museu Laterano

### Figura 2

*Enócoa* ática. Figuras vermelhas. Proveniente de Vari. Meados do século V. Berlim, Staatliches Museum, F 2418

Descrição comentada: Atena, de pé, armada, deixou cair seus *auloi*, os quais Mársias se apressa em pegar. Monumento figurado que mais se aproximaria 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. Ref.: LIMC, “Athena”, n. 618. PICARD, 1939, p. 232-3, fig. 105. Atena, de pé, armada, deixou cair seus *auloi*, os quais Mársias se apressa em pegar.

### Figura 3

Cratera ática. Figuras vermelhas. Proveniente de Creta. Final do século V. Atenas, Museu Nacional de Atenas, inv. 1442 (CC1921)

Descrição comentada: Mársias tocando *aulós* diante de Atena, em presença de Apolo e Ártemis, além de uma pequena Nike alada que se aproxima para coroar Atena, aqui lembrada como inventora deste instrumento.

Ref.: LIMC, “Athena”, n. 619.

### Figura 4

Cratera ápula. Apulo Inicial. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 00.348, H.L. Pierce Fund. Fim do século V

Descrição comentada: Atena, sentada sobre uma árvore, tocando *aulós*, seu rosto refletido em um espelho segurado por um jovem, com a presença de Zeus, de uma mênade, de um sileno (o próprio Mársias?). A mesma cena aparece representada sobre uma moeda imperial (193-211 d.C.).” (LIMC, Athena, v. 1, tomo 2, p. 1014-15.)

Ref.: LIMC, “Athena”, n. 620.

### Figura 5

Cratera ática em cálice. Figuras vermelhas. Início do século IV. Berlim, Staatliches Museum, F 2638

Descrição comentada: “Apolo sentado, uma *lúra* 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 *lúra*, à direita Hermes, um Eros grande e uma Musa sentada ao lado de um altar, uma *lúra* sobre seus joelhos, à esquerda de Mársias uma Musa (?) sentada atrás de uma coluna jônica” (METZGER).

Ref.: METZGER, 1951, p. 150, fig. 4, pr. XXII/2.:

### Figura 6

Taça etrusca. Figuras vermelhas. Proveniente de Narce. Primeiro quartel do século IV. Berkeley, Lowie Museum, 8.935

Descrição comentada: Aplu com *bárbitos* e Mársias com os dois *aulói*, um em cada mão, provavelmente combinam as regras da disputa.

Ref.: LIMC, “Apollon/Aplu”, n. 98.

### Figura 7

Espelho etrusco (pegador de bronze). Proveniente de Praeneste. Final do século IV. Roma, Villa Giulia, inv. 13135 (ex Barberini)

Descrição comentada: Mársias, de pé, tocando *aulós*, em frente a Apolo, sentado com a cítara, cuja forma remete à “cítara de berço”, repousando sobre a parte mais elevada da base em que está sentado, aguardando sua vez de tocar. Presença de uma figura feminina (Afrodite ou Artemis?).

LIMC, Apollon/Aplu, n. 102.

## Figura 8

Pélica. Ápulo médio. Atribuído ao Grupo de Ruvo 423. Ca. 350-330 a.C. Ruvo, Museu Cívico, inv. 1500

Descrição comentada: Apolo toca cítara diante de Atena, atrás da qual está Mársias, segurando o par de tubos de *aulós* com a mão esquerda recolhida atrás de suas costas e a direita apoiada sobre o ombro da deusa. Presença de Ártemis, de uma Musa e de uma Nike alada que, sentada em um plano superior, observa a performance musical.

Ref.: TRENDALL; CAMBITOGLU, 1978, n. 15/43, pr. 142.5.

## Figura 9

Enócoa. Ápulo médio. The Suckling-Salting Group. The Group of the Yale Pelike. Ca. 350-330 a.C. Nápoles Stg., inv. 574

Descrição comentada: Apolo, ao centro, conclui sua performance na cítara, observado por Mársias, sentado sobre uma banquetta revestida por pele de panteira. Ele já guardou seu instrumento na *sybene*, o estojo que pende suspenso no campo. Uma Nike alada aproxima-se do deus citado para coroa-lo vencedor.

Ref.: TRENDALL; CAMBITOGLU, 1978, n. 15/18, pr. 139.4a-b.

## Figura 10

Pélica ática tardia (Estilo Kertch). Figuras vermelhas. Pintor de Mársias. Meados do século IV. Museu do Ermitage, St. 1795 (EVP 76)

Descrição comentada: Apolo, sobre pódio, toca cítara, triunfante, observado por Mársias sentado, queixo apoiado sobre o pulso, com ar de derrotado, em companhia do solidário e amado Olimpo, também sentado. Presença de Rea e Ártemis. Pequena Nike alada aproxima-se de Apolo. No campo, na parte central superior, suspensa, a coroa de louros.

Ref.: METZGER, 1951, p. 162, 166-7, fig. 18, pr. XXI/3. PETRAKOVA, 2012, p. 157, fig. 8.

## Figura 11

Espelho etrusco. Bronze. Proveniente de Praeneste. Metade do século IV. Roma, Villa Giulia, inv. 12983 (ex Barberini)

Descrição comentada: Apolo, vencedor, com a cítara na esquerda, empunha cutelo com a direita, antecipando o castigo a ser aplicado ao desafiante Mársias, derrotado, que lhe suplica por sua vida diante do terrível desfecho que se anuncia. Presença de figura feminina.

Ref.: LIMC, “Apollon/Aplu”, n. 107.

### Figura 12

Escultura romana. Mármore. Período imperial. Roma, Museus Capitolinos

### Figura 13

Enócoa. Ápulo inicial tardio. Pintor de Felton. Ca. 385-360 a.C. Melbourne, 90/5

Descrição comentada: Apolo toca cítara, voltado a um jovem que a ele assiste, sentado sobre uma cratera. Atrás de Apolo, Mársias, apoiado sobre um pilar coberto por um manto, escuta a performance do deus citaredo. Nos cantos, duas figuras bufas próprias das representações do popular teatro ápulo denominado *phlyax*.

Ref.: TRENDALL; CAMBITOGLU, 1982, 172, n. 7/49. Trendall, 1989, n. 136.

### Figura 14

Cópia romana em mármore de um grupo escultórico da Ásia Menor (datado de ca. 200-190 a.C.). Encontrado próximo de Roma, no séc. XIX. Munique, Glyptothek, inv. 280

Descrição: Mársias sacrificado.

### Figura 15

Escultura em mármore. Estilo barroco alemão. Mársias (ca. 1680). Autor: Balthasar Permoser (1651-1732), escultor de Dresden. Nova Iorque, Metropolitan Museum

Descrição comentada: Detalhe, focando o rosto de Mársias sem barba, traduzindo a dor e sofrimento causados pelo castigo aplicado por Apolo.

### Figura 16

Escultura em mármore. Estilo barroco italiano. Autor: Antonio Corradini (1723-1728), escultor veneziano. Encomendada por Augusto, o Grande, rei da Polónia e Eleitor da Saxónia, para os jardins do Palácio Holandês de Dresden. Londres, Victoria and Albert Museum, exposta, após restauração, nos jardins inaugurados em 2005 (gravura impressa)

## Figura 17

Marsias ou Torso of the 'Falling Man' (ca. 1882-1889), de Auguste Rodin (1840-1917). Los Angeles, The Gerald Cantor Sculpture Garden

### Documentação textual

APOLLODORUS. **The Library**. (Loeb Classical Library. Volumes 121 & 122). Translated by Sir James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press / Londres: William Heinemann Ltda., 1921.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists**. Translation by Charles Burton Gulick. 7 volumes. Londres: William Heinemann Ltd. / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

DIODORUS SICULUS. **Library of History**. Translation by C. H. Oldfather. London: Loeb Classical Library, 1939.

HERÓDOTO. **História**. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UNB, 1988.

Ovide. **Les Fastes**. Tome II. Livres IV-VI. Texte établi, traduit et commenté para R. Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

OVIDE. **Les Métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Emendé, presente et traduit par Olivier Sers, Paris: Les Belles-Lettres, 2009.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Illustrations and Index. Ed. By R. E. Wycherley, Harvard: Loeb Classical Library, 1932.

PINDARE. **Pythiques** (Tome II). Texte établie et traduit par A. Puech. Paris: Belles Lettres, 1951.

PLATON. **Oeuvres complètes**. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin. Paris: Librairie Gallimard, 1959.

PLINY. **Natural History**. Translated by H. Rackham, W.H.S. Jones, D.E. Eichholz. Cambridge, MA: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1949-54.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**. Tradução de Gilson César Cardoso. 4 v. São Paulo: Ed. PAUMAPE, 1991.

XENOPHON. **The Anabasis of Cyrus**. Translated by Wayne Ambler. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.

## Referências bibliográficas

ASSMANN, Jan. **Religión y memoria cultural**. Diez estudios. Colección Estudios y Reflexiones, Buenos Aires: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.

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

CERQUEIRA, F. V. 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, 2007.

CERQUEIRA, F. V. 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. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2011, p. 187-208.

CERQUEIRA, F. V. Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a *lúra* e o *aulós*. **Classica**, Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, São Paulo, v. 25, n. 1-2, p. 61-78, 2012.

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

DEMARGNE, P. “Athena”, Commentaire. In: ACKERMANN, H. C. (Ed.) **LIMC**, tomo II, v. 1, 1981.

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

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

METZGER, H. Le cycle d’Apollon. In: \_\_\_\_\_. **Les représentations dans la céramique attique du IV siècle**. Paris: Boccard, 1951, p. 158-168.

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

PETRAKOVA, Anna. Late Attic Red-figure vases from burials in the Kerc Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts. In: **Beihefte zum CVA Deutschland Band V, Vasenbilder in Kulturtransfer-Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelraum**, München, 2012, p. 151-163.

PICARD, C. **Manuel d'Archéologie grecque**, La Sculpture, II, Période Classique, V<sup>e</sup> siècle. Paris: Auguste Picard, 1939.

QUEYREL, A. Scènes apoliniennes et scènes dionysiaque du peintre de Pothos. **Bulletin de Correspondances Helléniques**, Paris, p. 123-159, 1984.

SNODGRASS, A. La naissance du récit dans l'art grec. **Cahiers d'Archéologie Romande**, Lausanne, v.36, p. 11-8, 1987.

TEIXEIRA, F. C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História e Historiografia**, Ouro Preto, n. 05, p. 134-147, 2010.

TRENDALL, A.D. **Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook**. London: Thames & Hudson, 1989.

TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLU, A. **The Red-figured vases of Apulia**. Volume I. Early and Middle Apulian. Oxford: Clarendon Press, 1978.

TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLU, A. **The Red-figured vases of Apulia**. Volume II. Late Apulian. Oxford: Clarendon Press, 1982.

---

## Notas

<sup>1</sup> Texto correspondente à conferência apresentada no Rio de Janeiro, em setembro de 2013, por ocasião do “XXIII Ciclo de Debates em História Antiga”, do LHIA/UFRJ, cujo enfoque foi apresentado e debatido também em duas outras ocasiões: na cidade de Rio Grande/RS, em 2012, no Simpósio Temático “História, Memória e Patrimônio”, realizado durante o “XI Encontro Estadual de História - História, Memória e Patrimônio”, promovido pela ANPUH-RS e realizado na FURG; e em Imperatriz/MA, em 2013, no “I Colóquio de História Antiga e Medieval de Imperatriz - Maranhão: diálogos com a Arqueologia e com a Antropologia”. O assunto foi objeto de uma primeira publicação (Cerqueira, 2012), em que a abordagem se direcionou à análise das significações culturais das narrativas mitológicas do duelo entre Apolo e Mársias, ao passo que o presente artigo propõe focar a problemática da rede de tradições por meio das quais o tema circula entre diferentes regiões e atravessa diferentes épocas.

<sup>2</sup> Os elementos simbólicos e materiais por meio dos quais estas tradições se expressam fazem parte desta memória mais ampla, a memória cultural, a qual - aprendemos com Jan Assmann (2008, p. 50) - “é complexa, pluralista e labiríntica; engloba uma quantidade de memórias vinculantes e identidades plurais distintas em tempo e espaço, e destas tensões e contradições extrai sua dinâmica própria”.

<sup>3</sup> Aby Warburg forjou o conceito de *Nach-leben* de “pós-vida”, por vezes traduzido erroneamente como sobrevivência, como se se tratasse de algo que quase morreu,

mas, apesar de tudo, conseguiu sobreviver. Buscando entender o “Nascimento da Vênus” de Botticelli, Warburg, conforme interpretação de Felipe Charbel Teixeira (2010), chega ao conceito de um “estudo da mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga”. Ou ainda, seguindo com as palavras de Teixeira, para decifrar o paradigma warburgiano: “Ele se refere (...) não apenas à sobrevivência de certas formas representacionais, como a Ninfa, entendidas como tópicos figurativas, ou seja, lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente pelos pintores (...), mas ao revigoramento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força” (TEIXEIRA, 2010, p. 139).

<sup>4</sup> Vaso Finlay. Museu Nacional de Atenas, inv. 127. *ap.* PICARD (1939, p. 233).

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

<sup>6</sup> Utilizamos essa expressão para denotar a conexão entre os mitos referentes à invenção do *aulós*, à rejeição desse instrumento por Atena, à tomada dele pelo sileño, ao desafio feito a Apolo, à vitória de Apolo e consequente castigo imposto ao insolente *aulētēs* frígio.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Denominação etrusca do deus Apolo.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Enócoa. Provavelmente de Caere, 330-320 a.C. Roma, Villa Giulia, inv. 50668 (ex Castellani). **LIMC**, Apollon/Aplu, n. 100.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> O jovem Olimpos aprendera a arte da aulética com seu amante Mársias. Após a morte deste último, tornou-se o herdeiro musical.

<sup>13</sup> Platão, no **Simpósio** (215b), emprega esse adjetivo para qualificar o ousado *aulētēs* frígio.