

MÚSICA E GUERRA NA GRÉCIA ANTIGA.
O TESTEMUNHO DOS TEXTOS ANTIGOS
E DA ICONOGRAFIA

Fábio Vergara Cerqueira*

Résumé

Dans cet article, on fait un étude sur l'utilisation des instruments de musique dans le contexte de la guerre. Suivant les references des textes antiques et de l'iconographie, surtout l'iconographie des vases attiques, on essaye d'établir quels étaient les instruments utilisés pendant les activités militaires dans la Grèce antique, quels étaient les differences d'habitude parmi les differentes cités et régions, et quels étaient le bût et la signification de la musique instrumentale dans la guerre.

Um notável aspecto da cultura musical grega na esfera pública é a sua valorização no contexto militar.¹ É difícil datar quando esse hábito foi introduzido entre os gregos. Provavelmente não seja um traço de origem indo-européia, apesar de sua influência na formação das tradições militares gregas. No mundo homérico, “os aqueus avançavam em silêncio, respirando a cólera, os corações ardendo para se defender uns dos outros” (Homero. *Iliada* III.8). Esse fato causava espécie a observadores posteriores, acostumados ao uso da música nas guerras e treinamentos militares. Aulus-Gellius (*Noites áticas* I.11.1-4) destaca a diferença, salientando que os aqueus, segundo Homero, combatiam sem o acompanhamento de *lýrai* e *auloi*.

* Prof. Dr. Adjunto. Universidade de Pelotas (Rio Grande do Sul). Este trabalho é uma adaptação parcial de uma seção do primeiro capítulo de nossa tese de doutorado, *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica. O testemunho dos textos antigos e da iconografia dos vasos áticos*. Doutorado desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, sob orientação da profa. Dra. Haiganuch Sarian, sob os auspícios dos programas PICDT/CAPES e de Doutorado Sanduíche/CAPES.

E:mail: fabiovergara@uol.com.br

É possível que o contato próximo que os gregos da Ásia Menor tiveram desde cedo com as culturas médio-orientais tenha trazido, para o contexto cultural helênico, antigos hábitos mesopotâmicos, entre os quais a cultura musical desfrutava de alto apreço, notadamente entre os babilônios, que costumavam trazer músicos junto com seus poderosos exércitos. A Lídia, cujo fascínio de seus usos luxuriantes muito influenciou a Grécia arcaica, tanto asiática quanto insular e continental, pode ter sido a fonte externa imediata desse costume, pois dela importaram, entre outras coisas, a moeda, o *sympósion* e vários instrumentos musicais. Sabemos, por Heródoto (*História* I.1), que a marcha dos guerreiros lídios era acompanhada por uma sonora orquestra de *syringes*, harpas (*pektídôn*), flautas agudas e graves (*auloû gynaikeîou* e *auloû andreîou*). Segundo Aulus-Gellius (*Noites áticas* I.11.7), além de tocadores de *syrix* e *aulós*, levavam *aulétrides* para distrair os guerreiros durante seus libidinosos banquetes. De semelhança com a Grécia conhecida de Heródoto, ele só tem a notar o acompanhamento musical das tropas; de resto, na multiplicidade de timbres e instrumentos, sugerindo uma diversidade de coloridos sonoros, seu olhar antropológico vê a diferença; a banda militar dos exércitos lídios não nos evoca muito aquilo que imaginamos da música grega antiga, e sobretudo do período clássico. As tropas lídias avançavam na atmosfera de um verdadeiro espetáculo próprio às cortes orientais – observe-se os plurais empregados por Homero –, visando a intimidar o inimigo com imagem de poderio.

Os requintes orientais na musicalização do universo bélico estavam presentes inclusive no adestramento musical dos cavalos, praticado entre os sibáritas e os cárdios (Ateneu. *Deipnosophistai* XII.520d-f; Julius Africanus. *Cest.* p. 293; Aeliano. *Historia Animalia* XVI.23), sugerindo-nos algo parecido com a Cavalaria Espanhola dos Habsburgo, que até hoje se exhibe aos turistas em Viena e faz turnês internacionais. O curioso – e é esse o motivo pelo qual tomamos conhecimento dessas histórias – é que esse costume lhes custou sérias perdas militares: um de seus inimigos, o povo de Cróton, num enfrentamento com os sibáritas, tendo acesso a segredos, trouxera *aulētai* em uniforme militar, os quais fizeram os cavalos literalmente bailarem; e como a força militar desses povos estava na cavalaria, a derrota mostrou-se inevitável, uma vez que seus cavalos puseram-se a dançar.

É bastante improvável, porém, que os gregos tenham pura e simplesmente copiado um costume oriental, inclusive por que o acompanhamento musical do exército assume uma forma bem mais austera entre os gregos.

A documentação indica um desenvolvimento próprio, ocorrido em território grego, sobretudo em Creta e na Lacedemônia, sem excluir, porém, as Cíclades. Assim, os cretenses utilizavam nas suas expedições militares a *lýra* (Plutarco. *De Musica* XIV.258), ou o *aulós* (Políbio. *História* IV.20.6-7), ou ambos combinados (Estrabão. *Geografia* X.4.20), ou mesmo uma *cithara* (Aulus Gellius. I.11.6)². Três dos quatro testemunhos referem-se ao uso de instrumentos de corda (*lýra* ou *kithára*), o que difere bastante das informações que temos para a Grécia continental e cicládica.

A iconografia dos vasos coríntios apresenta, entre as centenas de *aríbaloi* com guerreiros, uma obra-prima, de estilo proto-coríntio: uma *ólpe* retratando um jovem *aulētés* entre duas falanges hoplíticas que avançam sobre o inimigo (*catálogo 1*). O vaso coríntio data de meados do séc. VII, aproximadamente 640 a.C., portanto, pouco posterior à atuação de Arquíloco em Tasos e contemporâneo da atividade de Tirteu em Esparta.

Arquíloco registra num trímetro que as tropas tásianas avançavam entoando um peã em homenagem a Apolo, ao “*som do aulós de Lesbos*” (Ateneu V.180d-e)³, devendo ser o mesmo peã dos lesbianos referido num tetrâmetro (*Inscr. Sósthene*s IV.54.5)⁴. Esses versos sugerem que já em meados do séc. VII costumava-se cantar um hino a Apolo, ou no momento do ataque (como é o caso no tetrâmetro) ou após a vitória, como nos informa Ésquilo (*Persas* 393) de um costume militar ateniense do séc. V.

Tirteu teve um importante papel na segunda *katástasis* espartana, atuando juntamente a outros músicos, tais como Thaletas e Xenodamos. Enquanto as composições desses últimos, somadas às de Xenócrito, Polymnestos e Sacadas, integravam o repertório musical das Gymnopédias, as canções de Tirteu, os *embatéria méle* (chamados de *enóplia*), por sua vez, prenes de um *éthos* dórico que exortava os guerreiros à valentia, eram entoadas no avançar ordenado das tropas (Ateneu. XIV.630; CORREA, 1987:68). Floresceu durante a 35ª Olimpíada (640-37 a.C.), à época da segunda Guerra Messênia, contribuindo para a vitória dos espartanos no vigésimo ano do conflito (*Suda Tirteu 1*). Ele se estabeleceu em Esparta para contribuir, com suas músicas, a apaziguar as animosidades decorrentes da crise social. Além de seus cantos marciais compostos em ritmo anapesto, escreveu elegias, que estimulavam o povo à paz e ordem políticas, bem como à excelência e bravura.

Segundo o mito, porém, Castor e Pólux teriam introduzido esse costume. Castor teria ensinado aos espartanos uma fina canção marcial, o

Kastóreion. A partir desse repertório marcial, eles teriam desenvolvido as danças em armas, que posteriormente tornaram-se tão apreciadas, inclusive em Atenas, como evidencia a enorme série de vasos retratando cenas de *pyrrhíkhē*.⁵ Segundo Plutarco (*Instituta laconica* c.16), Licurgo, contemporâneo ou pouco anterior a Tirteu, associou a música à *agogé*, a educação militar espartana. Por intermédio de Platão (Platão *Leis* 629b), aprendemos que, no período clássico, as crianças espartanas “*eram saturadas com a música de Tirteu*” na escola, mostrando como, em Esparta, a educação musical ligava-se estreitamente à educação militar.

Outras peças executadas no acompanhamento das marchas militares eram o *Nómos de Ares* (Plutarco *De Musica* 1141b)⁶ e talvez também o *Nómos Órthios*⁷. Antes das batalhas, os gregos cantavam um peã a Ares; depois delas, um a Apolo (Escólio a Tucídides I.50; Dion Chrisóstomos II.57-8: referência ao Eniálio cantado antes da batalha e ao peã epinício de agradecimento à vitória; CORREA, 1987:67) – mas esses são hinos religiosos propiciatórios dos favores divinos, não constituindo o que aqui nos interessa, qual seja, a música de acompanhamento das atividades propriamente militares.

* * *

Com qual instrumento musical se executavam no contexto militar as enópias de Tirteu, o *Kastóreion*, o *Nómos Órthios* e o *Nómos de Ares*? Bem, talvez pelo fato das instituições militares espartanas terem desfrutado de grande interesse entre os autores antigos, é no que se refere a Esparta que dispomos de maior número de testemunhos da prática do acompanhamento musical das atividades guerreiras. E esses registros relatam, quase em uníssono, que o *aulós* era por excelência o instrumento musical militar, acompanhando tanto os treinamentos militares quanto os combates (Tucídides V.70; Políbio IV.20.6-7; Plutarco. *De Musica* XIV.255-7, *Instituta laconica* c.16; Luciano. *Saltatio* 10; Aulus Gellius. *Noites Áticas* I.11.1-4 e 10). O próprio Tirteu era lembrado pela tradição como um *aulētés* (*Suda Tirteu*). Assim, é com o *aulós* que os espartanos executam a ária chamada *Kastóreion* todas as vezes que avançam contra o inimigo. O testemunho de Pausânias (*Descrição da Hélade* III.17.5), no entanto, constitui uma voz dissonante.⁸ Devemos questionar a veracidade da informação que nos transmite, pois uma orquestra militar com a melodia do *aulós* acompanhada por naipes de cordas, com *lýra* e *kithára*, sugere-nos muito mais a exuberância lídica do

que a austeridade dórica dos espartanos, tão reticentes a qualquer forma de renovação musical. Existe a possibilidade de que seu relato registre uma posterior mudança de costumes, somando outros instrumentos ao *aulós*, o que altera, assim, o sentido do acompanhamento musical, que para eles não era um espetáculo, como para os lídios, mas uma absoluta necessidade de disciplina hoplítica.

Entre gregos da Ásia Menor, ocorreu igualmente a associação entre a música do *aulós* e o universo da guerra. Entre o conjunto de aproximadamente 120 sarcófagos clazomenianos, datados da primeira metade do séc. V. a.C., há vários exemplos que representam um *aulētés* acompanhado de figuras em uniformes de hoplita. Num sarcófago do Pintor Albertinum (*catálogo 2*), conservado no Museu Britânico, vemos um *aulētés* nu entre dois hoplitas. Sobre o friso, encontram-se vários outros personagens com caracterização militar, alguns conduzindo quadrigas; um jovem nu dança marcando o ritmo com *króton*, entre duas bigas. A. S. Murray defende a hipótese de que o pintor retrata um *aulētés* acompanhando uma *pyrrhikhē*, que se realiza no contexto de jogos fúnebres, possibilidade contestada por Cook (CVA Museu Britânico 8, texto p. 50). Há uma outra interpretação possível, aventada por A. Rumpf, de que a cena retrate um conflito entre gregos e persas (RUMPF, 1933:66.).

A presença do jovem *krotalistés* nos pareceria muito bizarra num ambiente propriamente militar, sobretudo ritmando a marcha dos cavalos que puxam as duas bigas: a música do *króton* revela um certo tom festivo permitido, porventura dos *agones*, na atmosfera sóbria das homenagens fúnebres. Acho muito provável que a cena representada registre hábitos de jogos fúnebres⁹, nos quais os elementos guerreiros são uma constante. Desse modo, o músico soprando *aulós* entre dois jovens que executam uma dança em armas, mesmo sendo o registro de uma modalidade de certame artístico que compunha os jogos fúnebres, é sugestivo da cultura musical militar, em que o *aulós* era empregado nos treinamentos e combates.

No período helenístico, quando muitas regiões da Grécia continental e insular já haviam abandonado a ortodoxia de hábitos musicais tradicionais, cedendo à profissionalização e espetacularização da música, que perdia em parte seu caráter pedagógico, a Arcádia, região materialmente pobre mas rica na preservação das tradições culturais, mantinha, ainda no séc. II a.C., segundo testemunho de Políbio (IV.20.12), uma rigorosa educação musical, que se estendia da mais tenra infância até os 30 anos de idade. Informa-nos,

pois, que os jovens se exercitavam nas marchas militares ao som do *aulós*, que lhes garantia manter a boa ordem.

* * *

Há vários registros, porém, para o emprego da *sálpinx* no contexto militar. Baquílides (*Peãs* III.75) caracteriza o reinado da paz, numa cidade, pela ausência da *sálpinx* de bronze, tal sua ligação com a guerra. Tanto Pausânias quanto Políbio chamam a atenção para o fato de que espartanos e cretenses dispensam o uso da *sálpinx*, preferindo o *aulós* e o ritmo, segundo o testemunho mais confiável de Políbio (IV.20.6-7), ou a melodia do *aulós* acompanhado de *lýrai* e *kithárai*, conforme o duvidoso registro de Pausânias (III.17.5). Isso evidencia que a *sálpinx* era um instrumento bastante comum no ambiente militar. Não é à toa que o músico que acompanha os guerreiros aqueus Ulisses e Diomedes, quando esses resgatam Aquiles na ilha de Skyros, é um trompetista, chamado Agyrtes. Apesar de retratado com frequência na iconografia clássica (LIMC *Achilleus* n° 93, 98, 137, 169, 166, 172, 178b) e mencionado pelos textos antigos, somente Estácio (ap. 40 – ap. 96 d.C.) cita seu nome. Agyrtes, soprando a *sálpinx*, dá o sinal que revela a presença de Aquiles entre as filhas de Nicomedes. Aquiles, ouvindo esse som característico da vida guerreira, prefere juntar-se a Ulisses e Diomedes, abandonando o convívio das mulheres de Nicomedes, entre as quais havia assumido o nome feminino de Pyrrha. Nessa narrativa mítica, a *sálpinx* comporta uma significação de virilidade, de caráter guerreiro, em oposição ao ambiente doméstico feminino no qual o jovem herói se escondia.

Conforme Philostratos (*De arte gymanstica* VII.18-19), era a *sálpinx* que incitava os jovens às armas, nesse sentido agindo como um elemento encorajador. Plutarco evidencia a diversidade de costumes da cultura musical militar. Enquanto os lacedemônios preferiam marchar nos combates ao som do *aulós*, muitos povos tinham o costume de fazê-lo acompanhados pela *sálpinx* (Plutarco *De Musica* XIV.255-59).

Malgrado o incontestável caráter militar do *aulós*, é curioso que os autores de epigramas tenham feito um único registro da conexão militar desse instrumento, ao passo que nos legaram 5 epigramas votivos ilustrativos da função guerreira da *sálpinx*. Sobre um epigrama do séc. III a.C., de autoria de Leônidas de Tarento, poeta da Coroa de Meleagro, uma cigarra dirige-se a um guerreiro, dizendo-lhe que este verá uma cigarra sobre a lança de uma

estátua da deusa guerreira, Atena, lembrada como inventora do *aulós* – sem fazer nenhuma menção ao caráter militar do instrumento, isso fica implícito apenas na aproximação simbólica entre a deusa guerreira, o *aulós* por ela inventado e o guerreiro que fita a estátua (Leônidas de Tarento. “A Atena”, in: *Antologia grega. Epigramas votivos* IV.120).

Já as referências à *sálpinx* como instrumento militar são bastante evidentes, informando inclusive a identidade de alguns músicos que exerceram a profissão de trompetistas militares. Ficamos sabendo, por intermédio de Antípater de Sídon (séc. II a.C.), Tymnês de Eleuterne (séc. II a.C.) e Archias de Antióquia (séc. I a.C.), da atuação dos trompetistas Phernice e Miccos de Pallene, que ofertaram as suas *sálpinges* de bronze à deusa Atena, após se aposentarem de suas atividades como músicos.¹⁰ Os epigramas nos indicam que os mesmos músicos que se engajavam nas campanhas militares durante a guerra, nos períodos de paz atuavam ou bem nos treinamentos militares, ou bem nos palcos. Assim, no caso da *sálpinx*, que apresentava um mercado de trabalho mais reduzido do que o *aulós*, a especialização era mais no instrumento do que no tipo de engajamento profissional, diferentemente dos *aulētaí*, entre os quais encontramos uma maior diversidade social, do rico Ismêniás ao *triēraúlē*s Phormion, escravo que acompanhava remadores. Afora acompanhar as tropas nas campanhas, os trompetistas atuavam nos grandes festivais, anunciando os vencedores ou mesmo rivalizando-se entre si na força de seus pulmões e diafragma, bem como acompanhando corridas de quadrigas ou corridas em armas; subiam também aos palcos, repartindo espaço com os *aulētaí* – lá não tinham, porém, uma função militar, mas, sim, a mesma incumbência que nos jogos atléticos: anunciar, qual uma sirene, um alarme.

Textos do período clássico, de autores atenienses, como Ésquilo, Tucídides e Xenofonte, informam sobre diferentes funções da *sálpinx* nas atividades guerreiras, sugerindo ser esse, no período em questão, o instrumento musical militar, tanto em Atenas quanto em diferentes regiões do Mediterrâneo antigo, estando presente nas diversas frentes de batalha, nos conflitos com os persas ou na expedição à Sicília de 415. Os atenienses empregavam-no para dar o sinal de ataque (Ésquilo. *Persas* 392-5; Tucídides. VI.69.2), do mesmo modo que para dar o toque de fuga (Tucídides. V.10.3.), sendo essas utilizações recorrentes entre outros povos gregos e bárbaros (no ataque: Xenofonte *Helênicas* V.1.9; na fuga do sátrapa: *Anábase* IV.4.22). Aristides Quintiliano fornece a descrição mais detalhada das diferentes or-

dens dadas pela *sálpinx*, explicando que os comandos dados por este instrumento são mais seguros que as ordens dadas verbalmente, as quais correm o risco de serem mal compreendidas por aqueles a quem elas se destinam, ao mesmo tempo em que podem ser entendidas pelo inimigo (Aristides Quintiliano. *De Musica* p. 62.11-20 e 72.12 Winnington-Ingram; BÉLIS, 1984:99-100).

A técnica grega de adestramento musical dos cavalos, já mencionada anteriormente num trecho de Ateneu sobre os sibáritas e os cárdios, que ensinavam seus cavalos a dançar ao som do *aulós*, era empregada também nos comandos e manobras sincronizadas da cavalaria, regida pelos diferentes sinais da *sálpinx*, conforme a descrição pormenorizada de Xenofonte (*Arte da Cavalaria* III.11-12), que nos retrata um espetáculo de exibição da disciplina militar da cavalaria graças ao adestramento dos animais e ao entendimento por parte dos cavaleiros das ordens do trompetista. De forma semelhante, no contexto agonístico, a *sálpinx* anunciava a última volta na corrida de cavalos em Olímpia, como também, provavelmente, em outras provas eqüestres (Pausânias VI.13.9).

* * *

Em Atenas, apesar do registro de que Sólon exortara os atenienses a combaterem através dos sinais da *lira* e do *aulós* seguindo o ritmo enóplio (Sextus Empiricus. *Adversus Musicos* 8)¹¹, as evidências textuais para o período clássico apontam o emprego da *sálpinx* e a ausência desses instrumentos nos campos de batalha (Ésquilo. *Persas* 392-5; Tucídides. V.10.3, VI.69.2.). O que a iconografia da cerâmica ática nos informa sobre a cultura musical militar ateniense? Num primeiro momento, a ausência de cenas que retratem o fenômeno do acompanhamento musical do combate nos levou a pensar que os pintores não haviam se interessado por esse traço da música na esfera pública ateniense, apesar de seduzir bastante os estudiosos modernos. Ora, esse julgamento é equivocado, pois, de modo geral, incide, sobre a pintura de vasos áticos, uma restrição relativamente à representação de cenas da história recente, não se prestando a cerâmica para o papel do relato jornalístico ou da narrativa histórica acontecimental. Os pintores, assim, não podiam retratar o ambiente dos combates onde esses trompetistas atuavam. A quase total ausência dessas cenas não deve levar, portanto, à interpretação de que os atenienses não faziam uso desse acompanhamento musical no contexto militar. O mundo da guerra era representado pelo método da

alotropia: as cenas de amazonomaquia e centauromaquia referiam-se metaforicamente às Guerras Persas, uma vez que as mesmas não podiam ser registradas. É nesse entrecruzamento entre o mitológico e o cotidiano que encontramos inferências sobre o acompanhamento musical militar.

Desse modo, o trompetista militar é com frequência representado por meio da figura mitológica de uma Amazona. Não temos, aqui, a figura do músico propriamente, nem sequer dos hoplitas atenienses; a imagem das guerreiras e cavaleiras, porém, alude aos soldados atenienses. Identificamos assim, na imagem de uma Amazona trompetista, a referência histórica ao costume de utilizar a *sálpinx* no acompanhamento musical militar.

A peça mais especial é o *epínētron*, do Pintor de Safo, do Museu de Elêusis (*catálogo 3*, fig.1), sobre cujos fragmentos estão retratadas várias figuras de Amazonas; entre elas, destaca-se uma trompetista, que executa o acompanhamento musical dos preparativos para o combate. O mais notável nesse vaso, porém, fica por conta das inscrições. Há um conjunto de inscrições, sobre os fragmentos, que foram por muito tempo descritas como “desprovidas de significado”. Annie Bélis, no entanto, identificou uma inscrição musical, indo além dos comentários do primeiro editor do vaso, Phillios, que via nessas inscrições uma tentativa do pintor de imitar a sonoridade do trompete. Para BÉLIS, as inscrições (TOTOTE TOTH) constituem “*en réalité la partition même de la sonnerie exécutée*”, podendo-se reconhecer “*la structure propre à la notation solfégique*” (BÉLIS, 1984:100-3). A existência de uma notação simples de solfejo, em paralelo às duas formas cultas de notação, está atestada em Aristides Quintiliano e nos três tratados anônimos conhecidos como Anônimos de Bellermann. A fanfarra militar registrada pelas inscrições do *epínētron* de Elêusis foi analisada por Bélis e, sob sua regência musical, interpretada pelo conjunto *Kerylos*, estando gravada em disco.

A Amazona trompetista pode ser identificada em uma série de outros vasos; inventariamos aqui alguns deles (*catálogo 3.1-6*). Essa série serve para nós como comprovação histórica do uso da *sálpinx* nos combates pelos atenienses. Os pintores, porém, recorreram a outros recursos da imagética mitológica para registrar esse costume militar. Sobre uma *kýlix* londrina de Epictetos (*catálogo 4*), vemos um sátiro com escudo de hoplita e uma *oinochoé* soprando, enquanto corre para a esquerda. Cena semelhante se repete no medalhão de uma *kýlix* coetânea de Paris (*catálogo 4.1*) Os pintores devem ter sido influenciados por algum modelo cenográfico, provavel-

mente de um drama satírico em que os sátiros estão envolvidos num combate.¹² A atuação do trompetista, na ação dramática, não somente nos informa novamente sobre o uso desse instrumento no âmbito militar em Atenas, como, ao mesmo tempo, é sugestiva do efeito cênico, do personagem tocando um instrumento tão sonoro diante dos espectadores. Como a *sálpinx* exigia uma boa técnica de sopro e embocadura, e como não era comumente ensinada na escola, é provável que fosse necessário contratar um músico que devia, ele mesmo, atuar também como trompetista militar, coincidindo, desse modo, com as biografias de Pherenice e Miccos de Pallene, que atuaram nas guerras e nos palcos (*Antologia grega. Epigramas votivos* IV.46, 151, 159 e 194).

Numa outra pequena série iconográfica, constituída por dois vasos, a instituição do acompanhamento das tropas pela *sálpinx* era apresentada pela representação, como emblema de um escudo, da figura do Etíope soprando-a. Na *kýlix* de Paris (*catálogo 4.1*), o pintor lembrou-se da condição do etíope como *salpiktés*, quando representou um sileno trompetista com um escudo etíope¹³. Sobre uma belíssima ânfora do Pintor de Kleophrades, conservada em Würzburg (cat. 105.6), um guerreiro traz consigo seu escudo, sobre o qual vemos uma figura negróide soprando uma *sálpinx*. O mesmo tipo pode ser identificado num escudo sobre uma ânfora de Viena (cat. 105.7).¹⁴ Nessa associação do negróide à arte militar – lembremos também a ligação dos meninos negróides com a cavalaria, registrada em obras-primas da estatuária grega – o significado devia ser a força guerreira atribuída por Homero às tropas negróides trazidas a Tróia por Mênon. Não devemos, todavia, pensar que os músicos que executavam a *sálpinx* no contexto militar fossem de origem negróide. As representações sobre emblemas não retratam *ipsis litteris* imagens da vida cotidiana; trazem figuras mitológicas, como uma Górgona, pois têm um efeito místico, para trazer força ao guerreiro, ao mesmo tempo que um efeito psicológico, pois apresenta ao inimigo as temíveis forças às quais ele se associa. A prova de que os trompetistas não eram negróides são os vasos que registram as figuras reais, humanas, de guerreiros soprando a *sálpinx*.

Em alguns casos, sobretudo em peças fragmentárias, fica a dúvida sobre a identificação da figura de guerreiro soprando *sálpinx*. É o caso de um fragmento do Pintor de Kleophrades da *agorá* de Atenas (*catálogo 5*), que pode ser tanto um jovem guerreiro quanto uma Amazona. A falta da barba não nos permite inferir que se trate de uma Amazona, pois na *kýlix* de Genetra do Círculo de Nikósthene (*catálogo 5.1*) vemos um jovem e musculoso guerreiro imberbe, com escudo e soprando *sálpinx*, usando *phorbéia*.

Alguns exemplos, porém, não deixam margem de dúvida à interpretação como figuras humanas de trompetistas militares. Para aqueles que não acreditam nas analogias mitológicas para comprovação da existência de práticas humanas na vida diária, esses vasos asseguram – somando-se para nós à série de cenas mitológicas de Amazonas, sátiros e Etíopes – que a *sálpinx* era o instrumento empregado pelos atenienses nas atividades bélicas. Um prato (*catálogo 6*, fig. 2) e uma *kýlix* (*catálogo 6.1*) de Psiax são os exemplos mais contundentes. No primeiro, temos um arqueiro frígio (com traje e gorro frígios), soprando a *sálpinx*, com seu estojo de arco e flechas suspenso à cintura; no segundo, um hoplita imberbe, com *khitōniskos*, clâmide, elmo e *phorbéia*, soprando a *sálpinx*.

Quase todos trompetistas militares que identificamos como humanos, na prática musical da vida militar, são imberbes (*catálogo 6*; 6.1-4), o que acarreta dois comentários: o primeiro, sobre a validade desses documentos para comprovar o uso da *sálpinx* pelos exércitos atenienses; o segundo, sobre o perfil dos trompetistas militares.

A primeira questão. Não é necessário lembrar que o fato de os trompetistas serem imberbes nos incomoda, pois poderia se tratar igualmente de Amazonas. Além disso, para dificultar a interpretação, em 4 desses 5 exemplos (*catálogo 6*; 6.1-2; 6.4), o pintor representou a figura do trompetista em trajes militares isolado, solitário, não havendo a companhia de guerreiros com barba para confirmar a identificação não mitológica. Num único exemplo (*catálogo 6.3*), o jovem guerreiro imberbe que sopra a *sálpinx* está em companhia de outros hoplitas, envolvidos em preparativos militares. O problema é que esses hoplitas também são imberbes, de modo que a questão permaneceria não resolvida.

O documento salvador, para abordarmos essa questão com menos dúvidas, é um fragmento do santuário grego de Gravisca (*catálogo 6.5*), recentemente publicado por Kalinka Huber (HUBER, 1999: n° 187). Encontramos o único caso de guerreiro com barba, com escudo e elmo, soprando a *sálpinx*. Esse fragmento, conservado no Museu Arqueológico de Tarquínia, constitui, portanto, o único exemplo inventariado que com segurança prova, iconograficamente, o uso da *sálpinx* entre os guerreiros atenienses; além disso, ele acresce credibilidade ao restante da documentação iconográfica (com Amazonas, sátiros, Etíopes e guerreiros imberbes) como comprobatória de que era a *sálpinx* e não o *aulós* o instrumento que os atenienses elegeram para ritmar suas tropas, diferentemente dos espartanos.

Segunda questão. O que a iconografia nos revela sobre os músicos que desempenhavam a função de trompetistas militares em Atenas? Em primeiro lugar, não utilizavam uma vestimenta diferenciada, como o faziam *aulētaí* e *kitharistaí* em várias situações em que eram engajados como profissionais. Até mesmo o *aulētés* que acompanha guerreiros na *ólpe* proto-coríntia do Museu da Villa Giulia usa um *khitōnískos* acinturado sem mangas diferenciado dos resumidos trajes dos guerreiros coríntios (*catálogo 1*). Em Atenas, os trompetistas não se diferenciam dos demais hoplitas pelas suas vestimentas, estando ou nus ou com a túnica curta de guerreiro e clâmide. Com exceção das figuras emblemáticas dos etíopes (*catálogo 5; 5.1*), do sátiro de Epictetos (*catálogo 4*) e da Amazona trompetista de uma cratera do final do séc. V, do Pintor de Sísifo (cat. 3.6), todos os trompetistas, homens (adultos ou jovens imberbes) ou Amazonas, usam o elmo ou algum outro chapéu militar (como o arqueiro de Psiax – *catálogo 6*, fig. 2 – ou as Amazonas com *alōpekés* – *catálogo 3.5*). O trompetista etíope do escudo do vaso de Würzburg (*catálogo 5*), mesmo sem o elmo, traz presa à cintura a bainha de um sabre. Além do elmo, há que se notar que muitos desses músicos portam um escudo. A Amazona trompetista do *epínētron* de Elêusis (*catálogo 3*, fig. 1) traz numa mão suas lanças, enquanto deixa descansar no chão seu escudo, liberando assim a mão direita para empunhar a *sálpinx*. Enquanto os dois trompetistas de Psiax (*catálogo 6; 6.1*) não carregam escudo (apesar de vários atributos militares), os jovens trompetistas imberbes de Bruxelas (*catálogo 6.3*), Genebra (*catálogo 6.2*), da Agora de Atenas (*catálogo 6.4*), bem como o adulto com barba do santuário de Gravisca (*catálogo 6.5*), ou o sátiro de Londres (*catálogo 4*), ou ainda a Amazona de Oxford (*catálogo 3.4*), todos eles, quais guerreiros, usam o escudo.

Os atributos guerreiros do trompetista militar (elmo, lança, sabre, escudo) indicam que ele não é somente um músico, mas um indivíduo encarado como guerreiro e com formação militar, que domina o manuseio do escudo e das lanças, do mesmo modo como hoje músicos das bandas militares recebem também formação guerreira, apesar de não serem tão treinados para tanto. O trompetista ateniense, quando necessário, devia estar preparado para se defender e atacar o inimigo, não com o som de seu instrumento, mas com sua capacidade guerreira. Desse modo, em não existindo na Atenas clássica o exército de milícias, e em sendo os quadros do exército arregimentados segundo o modelo do cidadão-soldado das *póleis* clássicas, depreendemos que os músicos atenienses que atuavam no exército como

trompetistas faziam-no enquanto guerreiros, enquanto cidadãos, e não enquanto profissionais assalariados, independentemente de atuarem como assalariados nos tempos de paz, como o faziam nos festivais dramáticos ou atléticos, anunciando vencedores, dando sinais informativos e ritmando provas equestres. Esse trompetista é um músico-soldado. A iconografia dos vasos áticos sugere, também, segundo o material que nos foi legado, que predominavam nessa função jovens, talvez por serem cidadãos recém egressos das salas de aula de música, desejosos de exhibir sua destreza musical, ou por serem ainda pouco experimentados no conflito guerreiro corpo a corpo.

O uso da *phorbéia* entre alguns trompetistas é um aspecto que nos chama a atenção, apesar de poucos autores terem conseguido analisar o seu significado até recentemente. A. Bélis propõe que houvesse dois tipos de *sálpinx*: um tipo que era tocado com palheta, do mesmo modo que o *aulós*, para o qual a *phorbéia* se tornava uma necessidade, e outro sem palheta, cuja embocadura era direto na extremidade do tubo do instrumento, não sendo necessário tocá-lo com *phorbéia*. A *phorbéia* propiciava ao trompetista que usava o instrumento de palheta um som mais contínuo, regular, permitindo-lhe tocar com mais força e durante um período mais longo, pois evitava o excessivo desgaste das bochechas, aliviando sua tensão muscular. Garantia assim mais regularidade na emissão do ar, que precisava ser feita com muito mais força que no *aulós* ou na *sálpinx* sem palheta, a qual se tornou mais comum após o primeiro quartel do séc. V, quando os trompetistas abandonaram a *phorbéia* na cerâmica ática de figuras vermelhas, após meio século de uso registrado pelos pintores de figuras negras e vermelhas do último quartel do séc. VI e primeiro do V (BÉLIS, 1986:212-4).¹⁵

Como vimos até aqui, ambos instrumentos, o *aulós* e a *sálpinx*, possuíam uma função bélica, que era acompanhada de um inerente simbolismo guerreiro.

A atribuição da invenção do *aulós* a Atena, a virgem guerreira, e a situação que a inspirou a inventá-lo, contadas numa ode de Píndaro, insinuam uma conotação guerreira desse instrumento. Acompanhando seu protegido, Perseu, Atena garantiu sua vitória sobre a Medusa, segurando seu escudo sobre o monstro, de modo que, funcionando como espelho, permitiu que o jovem herói a decapitasse. Derrotada e moribunda, ela emitia desesperados gritos de dor face ao golpe fatal. Querendo registrar o feito para a posteridade, Atena produziu um instrumento musical capaz de sonorizar os dolorosos gritos agonizantes da Medusa (Píndaro. *Píticas* XII. 17 sq.), que eram descritos através

do *nómos polyképhalos*. Registrava também, simbolicamente, a capacidade humana de superar obstáculos “anti-humanos” do mundo. Criou assim um instrumento, o *aulós*, que conotava a coragem de Perseu e que, desse modo, possuía em seu caráter uma ligação com a valentia guerreira. A glória de Perseu, em derrotar o sobre-humano, estava em ligação com a força militar para derrotar o inimigo humano: “(Atena) tendo inventado (o *aulós*), fez dele um presente aos mortais, dando o seu nome (da Medusa) ao *nómos*, o *nómos de várias cabeças* (*nómos polyképhalos*), essa ária gloriosa que evoca as lutas pelas quais se movem os povos”. (Píndaro. *Píticas* XII.3)

Assim, o *nómos Polyképhalos*, uma forma de composição clássica do repertório aulético, tal qual o *Pythikòs nómos*, carregava consigo uma significação de bravura e valentia guerreiras.¹⁶ Vê-se como parte do repertório aulético de concerto e de virtuosismo, que estava inserido no contexto pacífico dos festivais, possuía todavia uma conotação que lembrava a condição do *aulós* como instrumento do contexto beligerante das guerras. O primeiro lembrava a vitória da Perseu sobre a Medusa de várias cabeças; o segundo, o triunfo de Apolo sobre o monstro Python.

A *sálpinx*, por sua vez, era tida como um instrumento guerreiro; isso fica claro no fato de que todas as que se tornavam um ex-voto, conforme o testemunho dos epigramas votivos, eram ofertadas pelos trompetistas em um templo da deusa Atena¹⁷. Além disso, esse instrumento carregava o epíteto de ser o instrumento de Ares, o *aulós* de Enyalios (Philostratos. *De arte gymnastica* VII.18-19; *Antologia grega. Epigramas votivos* IV.151 e 195). “Enyalios” significava “belicoso”, sendo esse o nome dado a Ares na *Ilíada*. O *aulós* de Enyalios era, propriamente, o instrumento guerreiro. Na Antigüidade, outros epítetos foram vinculados à *sálpinx*, como “tirreniana” (atribuíam-se sua invenção com frequência aos etruscos), “paphlagoniana”, médica (persa), egípcia e até céltica, o que sugere que esses povos de várias regiões circunvizinhas do Mediterrâneo antigo usavam na guerra a *sálpinx* conhecida dos gregos, ou algum instrumento muito semelhante.

Cabe-nos, porém, tentar entender a lógica cultural subjacente à utilização da música no contexto militar, bem como a diferença entre optar pelo *aulós* ou pela *sálpinx*. Do contato direto com os povos orientais, através dos lídios, os gregos tinham conhecimento da presença de músicos acompanhando as tropas como forma de espetacularizar a guerra, procurando impressionar o adversário com uma imagem de grandeza, ordem e riqueza. Os gregos, porém, deram outro sentido à música no campo da guerra, apesar de estarem

suscetíveis a influências orientais no campo das linguagens e instrumentos musicais. Bem, há um problema nesse ponto, pois devemos duvidar se podemos falar de uma concepção grega geral sobre a finalidade da música no âmbito militar, pois essa difere conforme o instrumento utilizado, a *sálpinx* ou o *aulós*, e conforme tradições locais.

As fontes escritas são muito claras em atribuir aos espartanos um sentido mais aprimorado do uso da música, explicando como ela contribui para o sucesso de suas tropas. Eles acreditavam “*que a música os comandasse sempre na batalha*” (Sextus Empiricus. *Adversus Musicos* 8). Luciano (*De saltatio* 10) afirmava que eles conseguiam ser quase imbatíveis militarmente, porque eram liderados pelo *aulós* e pelo ritmo. Tucídides (V.70), observador atento das realidades militares, comenta como o acompanhamento musical aulético influenciava os resultados do exército espartano:

“(...) Depois disso, colocaram-se em marcha: os argivos e seus aliados avançavam com ardor e impetuosamente. Os lacedemônios, por sua vez, com lentidão, ao ritmo de numerosos aulētai – cuja presença entre eles era exigida pela norma, não por razões religiosas, mas para que, marchando com medida, avancem em conjunto, sem romper sua ordem como ocorre quando os grandes exércitos se lançam ao combate”.

O argumento de Tucídides, sintetizado, é de que o diferencial dos espartanos no uso do *aulós* é que garantiam com isso a unidade do conjunto das falanges hoplíticas, diferentemente dos demais grandes exércitos, que não conseguiam manter a ordem estabelecida nos treinamentos no momento em que essa se faz mais necessária: no combate.

Meio milênio mais tarde, Aulus Gellius (I.11.1-4) retoma a mesma passagem de Tucídides, procurando analisá-la, fazendo uso provavelmente de autores hoje perdidos a que teve acesso; fornece-nos, assim, uma explicação ainda mais completa:

“O historiador grego de maior autoridade, Tucídides, relata que os lacedemônios, guerreiros por excelência, serviam-se nas batalhas não de sinais de kērai e de salpinges, mas das melodias do aulós, e isso não era o efeito de qualquer prescrição religiosa, nem o desejo de cumprir um rito, nem para excitar e inflamar os cora-

ções como fazem os kéraí e as sálpinges, mas, ao contrário, para torná-los mais moderados e mais mesurados, moderação proporcionada pelos ritmos do aulós. Eles acreditavam piamente que, no encontro com o inimigo e no começo do combate, nada convinha melhor, para alcançar obediência e coragem, que evitar de se soltarem sem medida, apaziguados por uma música assaz doce. Quando as unidades estavam prontas e a linha de batalha estabelecida, e se iniciava a marchar contra o inimigo, os aulētaí, dispostos entre as falanges, punham-se a tocar. Esse prelúdio calmo e augusto continha, de alguma forma, conforme a disciplina de ritmos militares, a violência e o entusiasmo dos soldados, impedindo-os de se dispersar na desordem no momento do ataque.”

A função da música do *aulós*, num primeiro momento, é rítmica, pois o ritmo lhes assegura moderação e medida, garantia de que se mantenha a ordem racional da falange hoplítica, composta por soldados que são unidades intermutáveis, parte de um todo lógico. O ritmo tem, assim, um papel ordenador.

A função da música do *aulós* não acaba, porém, em sua ritmicidade, sendo fundamental sua dimensão melódica. A linha melódica, portadora da doçura musical tão decantada entre os poetas antigos¹⁸, contribui para a disciplina militar, pois evita o excessivo entusiasmo individualista dos guerreiros, ao mesmo tempo que amaina o ímpeto de violência desses, aspecto inerente ao espírito bélico. Desse modo, o significado da música aulética está em que, diferentemente da guerra aristocrática homérica, a “revolução hoplítica” trouxe uma racionalidade e um sentido de coletividade à guerra, de forma que o sucesso do exército não está no furor belicoso (*lýssa*) e entusiasmo individuais, que levam à violência desmedida e ao desmantelamento do sistema estratégico das falanges hoplíticas, mas no sentido de medida¹⁹, que faz com que cada hoplita individualmente, disciplinado e apaziguado pela ordem do ritmo e pela doçura da melodia do *aulós*, mantenha-se engajado na ordem preestabelecida, enquanto os povos que não disciplinam seus exércitos pela música vêm suas tropas desordenarem-se diante da iminência do combate.

Quando a *sálpinx* é o instrumento eleito para executar o acompanhamento musical militar, como é o caso de Atenas, a finalidade não é a mesma, pois os resultados sonoros e musicais desse instrumento são bastante distintos.

Em princípio, a *sálpinx* tem como objetivo produzir um som que possa ser ouvido à distância. A qualidade requisitada dos trompetistas era a potência sonora, como nos recorda Pollux na história sobre um certo Epítades, capaz de fazer ouvir o som de sua *sálpinx* a uma distância de 50 estádios, ou na história de Heródoros de Mégara, que soprava tão forte que não se podia suportar ficar perto dele (Póllux. *Onomástikon* IV.88-90). Deve-se compreender que, na maioria das vezes, tocavam em campos abertos, sob o barulho intenso de um campo de batalha. Desse modo, mesmo que fosse capaz de emitir “*os doces acentos da paz*”, sobre os palcos e nos certames atléticos, seu som lembrava “*sangrenta(s) fanfarra(s) de guerra*” (*Antologia grega. Epigramas votivos* IV.159); talvez por isso seus sons, que se opunham assim à melodia e ritmo do *aulós* – evocativos da civilização – fossem qualificados como “*bárbaros*” (*Antologia grega. Epigramas votivos* IV.46). A finalidade militar da *sálpinx*, musicalmente, era produzir “*cantos retumbantes*” (*Antologia grega. Epigramas votivos* IV.159 e 195).

Precisava ser altissonante, para que pudesse cumprir sua missão nos amplos e ruidosos campos de batalha. Ela possuía uma função psicológica e uma função comunicativa. Psicologicamente, a *sálpinx* servia para “*incitar e inflamar os corações*” (Aulus Gellius. I.11.1.), “*provocando os jovens às armas*” (Philostratos. VII.18-19). Era o estímulo encorajador para enfrentar o inimigo, e é nessa medida que ela é chamada *aulós de Ares* (Enyalios). Nisso difere do emprego que os espartanos davam ao *aulós* no exército, no qual tinha a função de tornar os hoplitas “*mais moderados e mesurados*” (Aulus Gellius. I.11.1.).

Os autores antigos frisam com clareza que, quando se usa o *aulós*, a prioridade é o ritmo, pelo qual se disciplina a marcha dos soldados (Políbio. IV.20.7). Contrapõem o lutar ao som da *sálpinx* (*metá sálpiggon*) ao lutar com a música do *aulós* (*aulōn mélē*) (Pausânias. III.17.5); opõem os sinais da *sálpinx* às melodias do *aulós* (Aulus Gellius. I.11.1.). Se a música do *aulós* contribui para que a marcha avance com passos bem ritmados (Luciano. *De saltatio* 10), para que serve musicalmente a *sálpinx*, se a ela não são associadas nem as qualidades do ritmo nem da melodia?

Reafirmamos: a *sálpinx* cumpre uma função comunicativa, substituindo a mensagem verbal, que é menos eficiente, pois nem sempre pode ser escutada nos campos de batalha e muitas vezes pode ser compreendida pelo inimigo (Aristides Quintiliano. *De Musica*, p. 62.11-20 e 72.12 Winnington-Ingram; BÉLIS, 1984:99-100). É através dos sinais que essa comunicação se efetiva (Ésquilo. *Persas* 392-5; Tucídides.

VI.69.2; Xenofonte. *Helênicas* V.1.9; *Antologia grega. Epigramas votivos* IV.151 e 195), e esses sinais podem ser estabelecidos por convenções conhecidas somente pelos soldados de um determinado exército. Os sinais podiam ser empregados igualmente para os comandos da cavalaria (Xenofonte *Arte da Cavalaria* III.11-12). O *kéras*²⁰ também poderia ser usado na emissão de sinais militares, apesar de as referências a ele serem mais raras (*catálogo* 7, fig.3; Tucídides V.10.3; Aulus Gellius I.11.1).

Considerações finais sobre os instrumentos musicais na esfera pública

Afirmamos aqui que, para se escrever uma página completa sobre a “revolução hoplítica”, é indispensável destacar o papel da música nas falanges militares. Ou será por acaso que a representação mais antiga que temos da formação hoplítica a retrate acompanhada por um *aulētés* (*catálogo 1*)?

Para compreendermos o sentido do uso dos instrumentos musicais no contexto militar, devemos colocar as atividades guerreiras em relação com as atividades atléticas, que compartilhavam de vários aspectos em comum, sobretudo no tocante à finalidade do acompanhamento musical.

No acompanhamento das atividades físicas (atléticas e guerreiras), a música age civilizadamente no sentido de conter o ímpeto de violência (*lyssa*) inerente às atividades que lidam com a força e a energia físicas, as quais podem induzir facilmente à desmedida, à barbárie. Nas atividades físicas, desempenha também, através do ritmo e da melodia, um estímulo encorajador para enfrentar os desafios²¹, ajudando psicologicamente a suportar a fadiga em movimentos repetitivos. Nessas mesmas atividades, a música é absolutamente necessária, por intermédio de sua ritmicidade, para uma maior eficiência dos movimentos envolvidos (principalmente no caso do *péntathlon*) e para uma sincronia, regularidade e preservação do ordenamento das falanges hoplíticas.

O *aulós*, por sua vez, era, por excelência, o instrumento que acompanhava as atividades físicas, visto como estímulo face a um esforço, havendo uma tradição de repertório de peças executadas no *aulós*, associadas tanto ao atletismo e à guerra quanto a atividades manuais e laboriosas (vindima, monda, panificação, navegação).

Sextus Empiricus (*Adversus Musicos* 9), para expor seus argumentos de discordância ao valor atribuído tradicionalmente pelos gregos à música, sintetiza o sentido subjacente à sua finalidade militar. Concluímos com suas palavras:

“A *mousiké* permite atingir a moderação para o espírito frenético, transformando alguém pacífico e simples, num homem corajoso. Também acalma aquele que está encolerizado.”²²

Documentação e Bibliografia

1- CORPUS DOCUMENTAL

1.1 Documentação literária

- Aeliano. *Historia Animalia* XVI.23.
- Antologia grega. *Epigramas votivos* (IV), 46, 120, 151, 159, 194 e 195.
- Aristides Quintiliano. *De Musica* p. 62.11-20 e 72.12 Winnington-Ingram.
- Arquflocos. *fr.* 88 (Lasserre & Bonnard), *ap.* Ateneu V.180d-e; *fr.* 110, vs. 10-15 (Lasserre & Bonnard), *ap. Inscr. Sosthenes* IV 54-5.
- Ateneu. *Deipnosophistai*. XII.517a, 520d-f; XIV.630.
- Aulus Gellius. *Noites Áticas* I.11.1-10.
- Baquílides. *Peãs* III.75.
- Dion Chrisóstomos. *Sobre a realeza* II.57-8.
- Escólio a *Orestes* v. 1369.
- Escólio a Tucídides. I.50.
- Ésquilo. *Suplicantes* 61; *Persas* 388-91, 392-5; 393; 1038-77; *Agamenon* 1140.
- Estrabão. *Geografia* X.4.20.
- Heródoto. *História* I.1.
- Homero. *Ilíada*. III.8, IX.10-20.
- Julius Africanus. *Cest.* p. 293.
- Luciano. *De saltatio* 10.
- Pausânias. *Descrição da Grécia*. II.22; III.17.5; VI.13.9.
- Philodemos *Sobre a música* 55.77; 87.20.
- Philostratos. *De arte gymastica* VII.18-19.
- Píndaro. *Píticas* XII.3 e 17.
- Platão. *Leis* 629b.
- Plutarco. *Instituta laconica* c.16; *De Musica* XIV.255-59.

Políbio. *História* IV.20.6-7.

Póllux. *Onomástikon* IV.79, 88-90.

Safo fr. 44 L-P.

Sextus Empiricus. *Adversus Musicos* 8-9.

Suda *Tirteu* 1.

Tucídides *Guerra do Peloponeso* V.10.3; V.70; VI.69.2.

Xenofonte *Arte da Cavalaria* III.11-12; *Helênicas* V.1.9; *Anábase* IV.4.22.

2. Catálogo iconográfico

Cerâmica coríntia:

1. *Ólpe*. Proto-coríntio.

Roma, Villa Giulia, 22.679.

Em torno de 640.

Descrição: Um *aulctés* entre hoplitas combatentes.

Bibliografia: CVA Villa Giulia 1 (Itália 1) pr. 1.2. *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* n° 14.4, p. 113.

Sarcófagos de Clazomene:

2. Sarcófago clazomeniano.

Pintor de Albertinum, “by or very near” (Cook). Comprado em Smyrna, foi encontrado em Urla, segundo o então cônsul norueguês em Smyrna.

Londres, Museu Britânico.

500-450.

Bibliografia: CVA Museu Britânico 8 (Grã-Bretanha 13) II Oq. Pr. 1, texto p. 50.

Cerâmica ática:

Personagens mitológicos:

Amazonas soprando sálpinx:

3. (FIGURA 1) *Epínçtron* (fragmentos). Figuras negras.

Pintor de Safo. (ABL p. 104, 106, 228, pr. 34.1 a-b-c)

Eleusis, Museu Arqueológico, 907.

Final do séc. VI.



Descrição: Amazonas durante preparativos para o combate, ritmadas pelo som da *sálpinx*, tocada por uma delas. Sobre os fragmentos, encontram-se inscrições, as quais foram, por muito tempo, descritas como “desprovidas de significação”. BÉLIS, no entanto, identificou uma inscrição musical.

Bibliografia: BOTHMER, 1957:92, 103. BÉLIS, 1984:99-109, figs. 1-3; 1996: faixa 1. CERQUEIRA cat. n° 106.

Comparanda: 3.1. *Lékythos*. Figuras negras. Atenas, Museu Nacional, 12738. 3.2. *Lékythos*. Figuras negras. Atenas, Museu Nacional, 12782. 3.3. *Oinochoé*. Ferrara, Museo Archeologico, T 915. 3.4. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Oltos. (ARV² 62/77) Oxford, Ashmolean Museum, 1927.4065. 520-10. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:215, fig. 17. *Agora XXX*, p. 178, texto ref. a 257 (com bibliografia). 3.5. (com *phorbéia*) *Kýlix*. Figuras vermelhas. Oltos. (ARV² 43/74; 55/15) Vaticano, Museu Gregoriano, inv. 498 520-10. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:215, fig. 18. 3.6. Cratera. Figuras vermelhas. Pintor de Sísifo. Londres, Museu Britânico, F 158. Em torno de 410. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:212, fig. 13.

Sátiro soprando *sálpinx*:

4. *Kýlix*. Figuras vermelhas.

Epictetos. (ARV² 70/3)

Londres, Museu Britânico, E 3 (814).

520-10.

Descrição: Sátiro, com escudo e *oinokhóe*, corre para a esquerda, com a cabeça voltada para trás, soprando *sálpinx*, com *phorbéia*; possível inspiração em motivo de drama satírico.

Bibliografia: BÉLIS, 1986:215, fig. 20.

Comparanda: 4.1. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Próxima do Pintor de Bowdoin e do Pintor de Scheurleer. Classe III. "Palmette-eye cups". (ARV² 49/186) Paris, Louvre, G 73 (MN 149 = N 3302). 520-10. *Descrição*: Interior: sátiro, sem rabo, correndo para a esquerda, com escudo etíope, soprando *sálpinx*. Face A e B: discóbolo e jovem comastas nas faces A e B. *Bibliografia*: CVA Louvre 10 (França 16) pr. 21.2-6.

Etíope soprando *sálpinx*:

5. Ânfora. Figuras vermelhas.

Pintor de Kleophrades.

Würzburg, Martin von Wagner Museum, L 508.

Em torno de 480.

Bibliografia: BÉLIS, 1986: fig. 14, nota 35. *LIMC Aithiopes n° 10*.

Comparanda: 5.1. (Etíope tocando *sálpinx* representado sobre escudo de hoplita) Ânfora. Figuras vermelhas. Viena, Kunsthistorisches Museum, IV 3724. Primeiro quartel do séc. V. *Bibliografia*: *LIMC Aithiopes n° 9*.

Personagens humanos:

Guerreiro soprando *sálpinx*:

6. (FIGURA 2) Prato. Figuras negras.

Psiax. (ABV 294/19)

Londres, Museu Britânico, B 590.

520-15.



Descrição: Guerreiro soprando *sálpinx*, usando *phorbéia*.

Bibliografia: BÉLIS, 1986:215-7, fig. 15. CERQUEIRA cat. n° 105.

Comparanda: 6.1. Prato. Figuras negras. Psiax. (ABV 294/20) Londres, Museu Britânico, B 591. 520-15. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:215-7, fig. 16. 6.2. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor do Círculo de Nikóstheneis. (ARV² 1628, ad. A 135/9 bis) Genebra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 20.152.1964. Em torno de 510. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:215-7, fig. 19. 6.3. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor da Fundação, próximo de Brygos. (ARV² 402/17) Bruxelas, Musée du Cinquantenaire, R 322. Em torno de 480. *Bibliografia:* BÉLIS, 1986:215-7, fig. 21. 6.4. (Dúvida quanto à identificação do trompetista – guerreiro ou Amazonas: “while the figure (...) may be an Amazon, it is perhaps best to leave the identification open.”) Fragmento. Figuras vermelhas. Pintor de Kleophrades. (ARV² 186/46; Para 340; Add² 187) Atenas, Museu da Ágora, P 10509. Em torno de 480. *Bibliografia:* Agora XXX, n° 257, p. 178-9. BÉLIS, 1986:213, fig. 12. 6.5. *Kýlix* (fragmento do fundo). Figuras vermelhas. Pintor de Delos. Tarquínia, Museo Archeologico, 72/20048. 520-10. *Bibliografia:* HUBER, 1999: n° 187.

Guerreiro soprando *kéras*:

7. (FIGURA 3) Ânfora. Figuras negras.

Pintor de Amasis. (ABV 152.25)

Paris, Bibliothèqu National, 222.

Em torno de 530.

Descrição: Guerreiro soprando *kéras*.

Bibliografia: PAQUETTE, 1984: p. 73, K2. CERQUEIRA cat. n° 104.



3 - Lista de abreviaturas

ABL = HASPELS, C. H. E. *Attic black-figured lekythoi*, 1936.

ABV = BEAZLEY, J. D. *Attic Black-figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.

Agora XXX = *The Athenian Agora. Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*. (Mary B. Moore). Vol. XXX. *Attic Red-figured and White-ground Pottery*. Princeton/New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens, 1997.

ARV² = BEAZLEY, J. D. *Attic Red-figured Vase-Painters*. (2^a ed.) Vol 1-2. Oxford: Clarendon Press, 1963.

BCH = *Bulletin de Correspondance Héliénique*. École Française d'Athènes.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*. Union Académique Internationale.

JdI = *Jahrbuch des deutschen Instituts*. Deutsches Archäologische Institut zu Athen.

Kunst der Schale, Kultur des Trinkens = VIERNEISEL, Klaus & KAESER, Bert. *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*. Munique: Antikensammlung, 1990.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. *Union Académique Internationale, Bruxelles; 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.

4 - Bibliografia citada

BÉLIS, Annie. "Un nouveau document musical", BCH 108, 1984, 1, p. 99-109.

_____. La phorbéia. BCH 110, 1986, 1, p. 205-18.

_____. Fanfarre d'appel aux armes. In: *De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité Grecque*. (CD) Conjunto Kerylos. Direção musical: Annie Bélis. França, 1996.

BOTHMER, Dietrich von. *Amazons in Greek Art*. 1957.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C). O testemunho de va-*

- dos áticos e de textos antigos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2001.
- CORREA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia Antiga*. (Dissertação de mestrado, University of London, 1987; versão em português) São Paulo, 1987, p. 68.
- CVA Louvre 10 (França 16); Museu Britânico 8 (Grã-Bretanha 13); Villa Giulia 1 (Itália 1).
- HUBER, Kalinka. *Le ceramiche attiche a figure rosse. Gravisca. Scavi nel santuario greco*. Bari: Edipuglia, 1999.
- LIMC Achylleus n° 93, 98, 137, 166, 169, 172, 178b; Aithiopes n° 9 e 10.
- PAQUETTE, Daniel. *Les instruments de musique dans la céramique de la Grèce*. Paris: Boccard, 1984.
- PEREIRA, Aires Rodeia. “Polêmica acerca da mousiké no Adversus Musicos de Sexto Empírico.”, *Humanitas XLVIII*, Coimbra, 1996.
- RUMPF, A. in: *JdI* 1933, p. 66.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Notas

¹ Nesse artigo, será estudada a utilização dos instrumentos musicais no contexto da guerra terrestre, dos exércitos e treinamentos militares, não se incluindo o papel dos instrumentos na guerra por mar.

² No texto latino, o autor refere-se a uma “*kithára*”, que não pode ser confundida com uma *lýra* – e tampouco esse autor parece desconhecer a terminologia musical, para interpretarmos que queria equivocadamente nomear uma *lýra*, pois são ainda instrumentos bem distintos na sociedade imperial.

³ Arquíloco, fr. 88 (Lasserre & Bonnard), *ap.* Ateneu V.180d-e. Terpandro é o primeiro dos notáveis músicos de Lesbos referidos pelos textos antigos. Terpandro e Arquíloco, não tendo a mesma idade, devem ter sido contemporâneos em algum momento de suas vidas; os autores antigos, porém, não chegam a um acordo sobre qual deles é mais antigo. Normalmente, a fama de Lesbos está mais nos instrumentos de corda (Terpandro e Arion, Safo e Alceu, e, por que não, a *lýra* e a cabeça de Orfeu). No entanto, a crônica do Mármore de Paros refere-se a Terpandro de Lesbos como *aulētés*, ajudando-nos a compreender o *pròs aulòn Lésbion*.

- ⁴ Arquifloto fr. 110, vs. 10-15 (Lasserre & Bonnard), *ap. Inscr. Sosthenes* IV 54-5.
- ⁵ Segundo a versão de Luciano (*Saltatio* 10), Castor e Pólux teriam ensinado aos espartanos a Carvática, uma forma de dança em armas.
- ⁶ Apresentava ritmo enóplio e devia ser executado durante um momento do combate.
- ⁷ ROGERS, B. B. *The Achamians of Aristophanes*. Londres. 1910, p.5: classifica o *Nómos Orthios* como belicoso, por exaltar os ânimos como a melodia “*de um soldado que vai para a guerra*”; seria tenso (*entonon*) e elevado (*anastasin*), baseado em Homero (*Ilíada* 9.10-12) e num escólio. CORREA (1987: 67-8) questiona a identificação do *Nómos Orthios* como aulético, proposta pelo referido escólio, bem como a “*suposição de que o grito de guerra de Eris na Ilíada (9.10-20) estaria no Nómos Orthios*”; afirma que *orthios* pode significar também “agudo” (Safo 44 L-P; Êsquilo *Suplicantes* 61; *Persas* 388-91, 1038-77; *Agamenon* 1140), não estando necessariamente ligado ao contexto militar, apesar de seu caráter severo e aristocrático.
- ⁸ Fala que os espartanos marcham sob a música do *aulós* acompanhada da *lýra* e da *kithára*. Sextus Empiricus (*Adversus Musicos* 18) fala de *aulós* e *lýra*. Alcmán (fr. 41 Campbel, *ap. Plutarco Vida de Licurgo* 21.6) fala de guerra acompanhada por *kalôs kitharísden*, traduzido por Campbel como “(...)*fine lyre-playing tips the scales*”.
- ⁹ A temática funerária é muito recorrente nos sarcófagos clazomenianos, como é o caso de um exemplar do Museu Nacional de Atenas (sala 53, vitrine 30, em maio de 1998), no qual vemos um *aulētes* com *khitón* branco acompanhando o cortejo fúnebre de um guerreiro, entre outros guerreiros e carpideiras que pranteiam o morto.
- ¹⁰ *Antologia grega. Epigramas votivos* (IV), 46 e 159 (Antífater de Sídon, sobre Pherenice); 151 (Tymnês de Eleuterne, sobre Miccos de Pallene); 195 (Árchias de Antióquia, sobre Miccos de Pallene); 194 (Árchias de Antióquia, sobre uma *sálpinx* oferecida a Atena, sem identificar o nome de quem fez a oferenda).
- ¹¹ Sobre o valor marcial das poesias de Sólon: Ateneu XII.517a. Philodemos 87.20.
- ¹² BROMMER, Franz. *Satyroi*. p. 55.
- ¹³ FRASER *AJA* 39, 1935, p. 41, n° 2.
- ¹⁴ “Etfope” era uma figura mítica, presente desde Homero, designadora de povos com pele escura, de várias regiões. Em Heródoto e Xenofonte, estava clara a associação com o negro e mulato, pela referência ao nariz adunco e ao cabelo pixaim. Pausânias referia-se à Etiópia como região ao sul do Egito. É significativo lembrar, pois somos herdeiros de uma cultura e sociedade racistas que preconizaram a inferioridade racial do negro, que os etfopes eram qualificados como “inocentes”, sendo visitados por 12 dias pelos Olímpios. A denominação “etfope” indica o “rosto bronzeado”. São considerados por Hesfodo por terem uma alma elevada. Falava-se de um rei que enfrentara Cambises, quando os persas queriam invadir seu país, como o homem mais belo e

mais alto do mundo. Eram tidos como piedosos. Heródoto e Diodoro da Sicília falam dos faraós da XXV dinastia (a dinastia etíope) como modelos de piedade e justiça. A associação dos etíopes à música estava referida na história de Callístratos, que afirmava que eles fizeram uma estátua “vocal” de Mênon, na Etiópia. As “estátuas que falam” dos etíopes seriam superiores às de Daidalos. As lendárias estátuas vocais etíopes devem se referir ao conhecido colosso de Menon que, na verdade, constituía-se de um par de estátuas criselefantinas de Ramsés II em seu templo funerário do Vale dos Mortos em Tebas. A explicação moderna para o fenômeno do canto da estátua no amanhecer é que, constituída de vários blocos, emitia um som durante a alvorada, devido ao fenômeno de retração e expansão decorrente da grande variação térmica do clima desértico entre a noite e o dia. *Bibliografia: LIMC Aithiopes.*

¹⁵ A. BÉLIS traz comentários sobre as opiniões de Gevaert, Howard, Th. Reinach e Paquette.

¹⁶ O *nómos Polyképhalos* seria invenção de Olimpos; o *nómos Pythikós*, de Sakadas. Cf. Plutarco *De Musica* 1143b. Pollux IV.79. Pausânias II.22. Escólio a *Orestes* v. 1369. CORREA, 1987:61.

¹⁷ *Antologia grega. Epigramas votivos* (IV), 151 (templo de Atena Ifaca), 159 (à Virgem Tritonida), 194 (à deusa Triton) e 195 (templo de Atena Troiana).

¹⁸ Vários músicos-poetas associam a doçura à sua arte. Píndaro gostava muito da metáfora da doçura, lembrada numa historinha de Pausânias (IX.23), que conta que as abelhas voavam sobre os lábios do poeta, quando ele adormecia, e aí produziam o sulco de seu mel. A poesia usava com prazer jogos de palavras para associar a melodia, o mel, a abelha e o compositor: *méllos* (melodia, canto de instrumento musical ou canto acompanhado); *melopoiós* (compositor); *mélpō* (cantar); *méli* (mel); *melízō* (acompanhar um canto); *melikós* (relativo ao canto); *mélissa* ou *mélitta* (abelha); *melífron* (doce como o mel).

¹⁹ Sobre a relação da revolução hoplítica com o sentido de coletividade, que se impõe sobre o individualismo aristocrático militar homérico: VERNANT, 1989:43-7.

²⁰ *Kéras* era a denominação geral para o chifre, corno, bem como para os objetos fabricados a partir dele ou com a forma dele. Identificava tanto o recipiente para consumo de vinho quanto o instrumento musical: no primeiro caso, havia uma única abertura, na extremidade mais larga, de onde se bebia o vinho colocado no seu interior; no segundo caso, havia um pequeno orifício pelo qual o músico soprava, saindo o som pela extremidade mais larga. O *kéras* corresponde ao nosso berrante de boiadeiro.

²¹ Segundo Philodemos (55.77), a *andreía* é uma virtude que resulta da relação do espírito com a prática musical.

²² PEREIRA, 1996:123, nota 9.