

## A Imagem do Músico face à Suspeita de Efeminação e à Proximidade com o Submundo da Prostituição e dos Vícios

---

---

Fábio Vergara Cerqueira

### Resumé:

*Étude sur le status des musiciens dans Athènes Classique.*

A suspeita de efeminação e a familiaridade com os *bas-fonds* são alguns dos componentes da imagem que se fazia do músico. Juntamente com outros aspectos, compõem o conjunto de representações que definem o músico no imaginário social das sociedades grega e romana antigas. Essa imagem compunha-se de um *cluster*, algo coerente, algo contraditório, de noções, conceitos, valores e preconceitos.

Quando se pensava no músico como “profissional”, pensava-se ao mesmo tempo em outras dimensões da experiência cotidiana das quais a música de certa forma participava. Assim, a forma *como o músico era visto* era contaminada pelos elementos mentais que conceituavam essas outras atividades sociais. É necessário, portanto, entendê-los, para se poder entender a opinião corrente sobre o músico. Além da relação que o músico mantinha com a própria música, devemos destacar a relação que esse mantinha com algumas outras dimensões da experiência cotidiana, como aquela com o mundo do trabalho, do artesanato e da técnica, com o submundo dos vícios e da prostituição, e, finalmente com a homossexualidade passiva, com a efeminação.

Trataremos aqui, no estudo da composição da imagem do músico, tão-somente da acusação de efeminação e da proximidade com o submundo da prostituição e dos vícios. Dessa forma, poderemos entender dois motivos que fundamentavam a opinião daqueles que alimentavam um certo desdém pelo ofício de músico, julgando indigno para um cidadão dedicar-se profissionalmente à atividade musical.

### *O músico e a suspeita de efeminação:*

As sociedades gregas e romanas fundavam imaginariamente o conceito de cidadania na figura do agricultor-soldado. Tanto em Atenas como em Roma, por muito tempo, as instituições democráticas e republicanas, respectivamente, sustentaram-se sobre uma tradição em que a afirmação de direitos políticos ligava-se estreitamente à associação inexorável entre os personagens do guerreiro e do agricultor. A partir dos valores desses atores sociais desenvolveu-se o ideal agrário e o ideal militar que deram contorno ao código de conduta vigente em boa parte das comunidades políticas mediterrânicas. Desse modo, entendemos que a virilidade colocava-se como uma das principais virtudes exigidas de um cidadão, pois ela era o componente comum que diferenciava o soldado e o agricultor dos demais. Sempre quando se recorria à imagem de uma arcaica *politeia*, de um passado ideal, situava-se o comportamento viril dos antigos como um dos elementos modelares a serem seguidos. O resultado era uma constante cobrança de coragem, bem como de atitudes e gestos marcadamente másculos. Havia uma intensa vigilância para se observar se alguns cidadãos não agiam de forma efeminada. Em gestos mais delicados, via-se a prova de uma conduta sexual passiva, ultraje público inaceitável à dignidade de um cidadão.

No plano da ideologia do “trabalho”, encontra-se a repulsa a um conjunto de “profissões” que poderiam afastar da virilidade, que poderiam fragilizar o caráter e enfraquecer o corpo. Tais críticas foram dirigidas, de modo geral, ao trabalho artesanal. Da mesma forma, mas por motivos distintos, o músico “profissional” era acusado de efeminação. Aristóteles reconhecia que o estudo da música poderia, caso fosse mal orientado, “*constituir um obstáculo às atividades subseqüentes, (...) amesquinhar o corpo ou inutilizá-lo para as ocupações marciais e cívicas do cidadão, (...) em relação aos exercícios físicos (...)*” (*Política*, VIII, VI, 1341b). O argumento de Aristóteles, nesse ponto, estabelece uma possível dicotomia entre a prática da música e as incumbências guerreiras e políticas que cabem ao cidadão. Para Aristóteles, essa incompatibilidade não ocorreria num exercício amador da música, mas sim numa dedicação “profissional” a essa.

Um músico de ofício, portanto, era visto como alguém inepto à vida cívica e relapso na condução de assuntos particulares. Ele compartilhava da covardia feminina. Esses foram os argumentos utilizados pelo Zeus de Eurípides, na tragédia *Antiope*<sup>1</sup>, para desqualificar o lirista Anfião — suspeita de feminilidade, incompetência militar e déficit de coragem e virilidade: “*A natureza deu-te um coração robusto, mas tu exibes uma aparência que imita a de uma mulher (...) Tome um escudo e não saberás o que fazer com ele, nem serás capaz de defender outros através de estratégias corajosas e viris*”. (Eurípides *Antiope*, fr. 185)

Fedro, como podemos ver em seu discurso no *Simpósio* de Platão, também tomava os instrumentistas como homens covardes. Tão covardes e fracos como Orfeu, que foi capaz de morrer pelas mãos das mulheres, afinal não passaria de um reles guitarrista. Assim, lemos no texto platônico que:

“Pelo contrário, expulsaram do Hades a Orfeu<sup>2</sup>, filho de Eagro, sem nada lhe terem concedido, apenas lhe tendo mostrado uma tênue sombra da mulher, que ele vinha buscar, em vez da própria mulher, porque, não passando de um simples tocador de guitarra, mostrou pouca coragem e não foi capaz de morrer pelo seu amor, como fez Alceste, quando procurou introduzir-se vivo no Hades. Desta maneira, os deuses lhe fizeram pagar a pusilanimidade, e fizeram com que morresse às mãos das mulheres!”  
(*Simpósio*, 179d)

A dedicação à “profissão” de músico podia suscitar, na imaginação de muitos, um comportamento sexual passivo. Essa suspeita era digna da maior repreensão, cabendo inclusive sanções jurídicas por parte da comunidade. Isso é, inclusive, o que Ésquines sugere aos juízes em seu discurso de acusação a Timarco. Em seu libelo, o orador, ao referir-se a *cantores (kitharoidoi)* e *tocadores de cítaras (kitharistai)*, dá a entender que se trata de adolescentes que assumem postura homossexual passiva. Afinal acompanham o cidadão Mísgolas, que sabidamente gostava de relacionar-se sexualmente com meninos. Cabe destacar que Ésquines, como podemos ver, não recrimina Mísgolas, pois manter relações homossexuais assumindo o papel ativo em nada feria a virilidade e as prerrogativas de ser cidadão: “*Existe, atenienses, um tal Mísgolas, filho de Naucrates, do dêmos de Colitos, homem dos melhores que existe e que não tem detratores, mas que está loucamente entregue a esses costumes e que vive rodeado de cantores e tocadores de cítaras*” (Ésquines *Contra Timarco*, 41). O objetivo da argumentação do logógrafo é estabelecer a equivalência entre os *cantores e tocadores de cítara* e Timarco como parceiros de Mísgolas, a fim de caracterizar o réu como homossexual passivo. Mísgolas, por ser sexualmente ativo, pode ser descrito como “*homem dos melhores que existe*”; por outro lado, Timarco, bem como os anônimos *cantores e tocadores de cítaras*, por sua conduta sexual passiva — servil, que atende ao prazer alheio — jamais seria merecedor desse predicado.

Essa associação entre o músico e o homossexual passivo era tão arraigada, que deixou marcas na linguagem, como se pode averiguar na polissemia dos vocábulos *kitharoidoi*, *kitharistai* e *kitharos*. As palavras *kitharoidoi* e *kitharistai* (utilizadas por Ésquines na passagem supracitada) significavam, respectivamente, na linguagem denotativa, cantores para o acompanhamento com cítara e tocadores de cítara. Já o termo *kitharos* era

empregado para se referir a um menino. Os três termos, porém, podiam assumir sentidos conotativos. Assim, *kitharoidoi* e *kitharistai* conotavam “menino”, “jovem”, partilhando da significação denotada em *kitharos*. Esse hábito lingüístico foi incorporado provavelmente devido ao fato dos garotos circularem pelas ruas de Atenas levando seus instrumentos, tendo em vista freqüentarem diariamente o professor de música, em decorrência da “popularização” do ensino musical em Atenas entre aqueles que queriam dar uma boa educação a seus filhos. Essa associação entre o menino e a lira ou cítara era tão forte que, na iconografia, a lira é um atributo bastante usual na representação do jovem filho de cidadão.

Esses três significantes, porém, podiam conotar ainda outro significado. Tanto em Êsquines como em alguns comediógrafos os termos aparecem com outro sentido — e é possível que esse se tenha tornado popular na “gíria da época”. Na linguagem estereotipada das comédias áticas, prenhes de convenções moralistas, utilizavam-se os termos *kitharoidoi* e *kitharistai* para referir-se a jovens efeminados, estando subentendida sua posição sexual passiva. Como explica Dover, “*a comédia ática de um modo geral pressupõe que um homem que tenha características corporais femininas (por exemplo, raros pelos no rosto), ou que se comporte de maneiras consideradas femininas pela sociedade ateniense (por exemplo, usando roupas graciosas), também busca desempenhar o papel feminino em suas relações sexuais com outros homens, e é procurado por eles com esse objetivo*” (DOVER 1994: 107). Ora, é possível que a delicadeza inerente à execução de um instrumento singelo como a lira ou refinado como a cítara sugerisse, em decorrência de seu toque de efeminação, a imagem do citarista como homossexual passivo. No entanto, é provável que alguns aspectos cotidianos influenciassem esse hábito lingüístico de fazer referência a homossexuais passivos chamando-os de citaristas ou cantores. Sabemos, como foi citado anteriormente, que inúmeros adolescentes circulavam pelas ruas de Atenas, diariamente, segurando suas liras. Também temos conhecimento que era bastante comum que esses rapazes sofressem assédio por parte de adultos pedófilos. Possuímos, ainda, algumas informações de que muitos pais temiam por seus filhos, tomando inclusive medidas para protegê-los, e também que muitos garotos receavam fossem forçados à submissão sexual. No entanto, dada a notoriedade com que a pederastia é tratada em fontes escritas (decantada em versos, tornou-se ideal filosófico) e dada a freqüência com que cenas espontâneas de pedofilia são representadas na iconografia, é assaz verossímil que muitos cedessem sem relutância às táticas de sedução próprias de homens como Mísgolas. Assim, podemos acreditar, muitos moços imberbes com as características masculinas pouco definidas — e que ainda não haviam completado dezoito anos, nem o perio-

do de treinamentos militares da efebia, não sendo ainda legalmente cidadãos — submetiam-se servilmente ao prazer de adultos, assumindo o papel passivo. Ora, muitos desses púberes, em função dos costumes do sistema educacional ateniense, podiam ser identificados como cantores ou citaristas.

A língua tratou de cristalizar essa confusão semântica entre menino, homossexual passivo e citarista ou cantor. Dispomos de vários exemplos. Num fragmento de uma comédia de Aléxis, o filho pede à mãe que não o ameace com Mísgolas, pois ele não é um *kitharoidoi*. (Alexis. fr. 3) Parece que o menino queria dizer que ele não era uma “bichinha”. Em outro fragmento, do filósofo cínico Antístenes, não fica claro se os termos empregados significam “guri” ou “fresco”: “*Mas aqui temos um mocinho (kitharos).*” É bastante possível, acredito, que a língua ferina de Antístenes quisesse dizer: “Ora, vejam, uma ‘bichinha’.” Na seqüência, comenta: “*Se ele (Mísgolas) o vir, não conseguirá ficar sem agarrá-lo. As pessoas não percebem o quanto ele é louco por kitharoidoi.*” (Antístenes. Fr. 26. 12-18) É agora, o que significa essa acepção do vocábulo: Mísgolas é louco por citaristas, por meninos pubescentes ou por “mariquinhas”. No caso, a polissemia serve à ironia literária. Por conseguinte, nesse ambiente cultural, tão logo se falasse de um citarista, imediatamente podia vir à mente a suspeita de que se tratasse de um homossexual passivo, o que seria absolutamente inaceitável para um cidadão adulto. Entendemos, assim, porque um pai não teria vontade alguma de que seu filho se dedicasse ao estudo musical com vistas à “profissionalização” — e essa preocupação estava perfeitamente verbalizada nas recomendações de Aristóteles sobre até que ponto um cidadão devia aprofundar-se no aprendizado da música (*Política* VIII, VI, 1341a-a, 1342a).

Vistos como covardes, os músicos, fosse o deus Orfeu — que não passava de um *simples citaredo* —, fosse o herói Anfão — lirista cuja *aparência imitava a de uma mulher* —, fosse ainda os delicados companheiros de Mísgolas, ou mesmo músicos de respeito como professores ou concertistas, serão sempre acusados de ferirem os ditames da virilidade. Um homem tornar-se músico “profissional” macularia as honras da cidadania, as τιμαί.

### ***O músico e os bas-fonds:***

A imagem que se tinha do músico na Antigüidade era, com freqüência, maculada pela associação entre o exercício da atividade de músico e o mundo dos vícios e prazeres suspeitos. Ésquines, como estratégia de caracterização do mau caráter do jovem Timarco, ao enumerar seus péssimos hábitos, incluiu na lista a companhia de tocadoras de flauta: “*Mas Timarco*

*o subordinava totalmente a seus vergonhosos prazeres, à sua gula, aos luxos de suas comidas, a suas tocadoras de flauta, a suas queridas, ao jogo de dados, a todas as paixões, enfim, que não devem fazer presa uma alma generosa e livre*". (Ésquines. *Contra Timarco*, 42). Como se vê, Ésquines caracterizava a "profissão" desempenhada pelas flautistas como satisfação de "*prazeres vergonhosos*" que escravizavam uma "*alma generosa*". É certo que esse conceito era compartilhado por muitos dos membros do tribunal, sendo assim um julgamento característico do senso comum.

Sob esse ponto de vista, o músico era avaliado como alguém que satisfazia desejos vis, podendo prejudicar com seu trabalho o caráter dos cidadãos, pois "*qualidades inatas são perdidas quando um homem é derrotado pelos deleites do prazer*". (Eurípides *Antiope*, fr. 187). É desse modo que, na tragédia *Antiope* — em que Eurípides encenou o conflito entre os filhos gêmeos de Anfião e Zetos — Zeus acusava o musicista Anfião, admoestando-lhe que, ao "*deleitar-se com a música, não traria nada para a família, para a pólis ou para os amigos*". (Eurípides. *Antiope*, fr. 187). Zeus, além disso, acusava a Musa de Anfião, inspiradora da música, de ser "*inoportuna, inútil, ociosa, bêbada e esbanjadora*" (Eurípides. *Antiope*, fr. 184).

Parece-me que o Zeus de Eurípides, ao acusar a Musa de bêbada e esbanjadora, encontra nela alguma semelhança com a imagem que se podia ter das *hetairai* e *pornai*. Sem sombra de dúvida, quando se suspeita do músico por ligá-lo a um certo histrionismo, tem-se em mente as musicistas "profissionais" que na Antigüidade animavam os banquetes e contribuíam para que esses chegassem ao seu frenesi de sensualidade e licenciosidade. A atmosfera de tresvario erótico que essas musicistas promovem está bem caracterizada em inúmeros registros. Ateneu, relatando a visita de uma delegação de árcades atenienses ao rei da Macedônia, Antígono Gonata, lembra que, "*quando começaram a beber e, entre outros divertimentos, entraram as flautistas tessalianas, que dançam vestidas apenas com um cinto, os homens não puderam mais se conter*" (Ateneu. XIII, 607). O início do descontrole pode estar registrado na imagem do homem que afaga a flautista que está passando (SALLES 1987:176).

A linguagem a esse respeito é um documento precioso, graças ao sentido conotativo que os termos assumem. Quando as fontes se referem às "musicistas", sem que outros atributos acompanhem o termo, está bastante claro que se menciona as prostitutas, adolescentes ou adultas, contratadas para animar as festas particulares. O mesmo sentido encontra-se também, com freqüência, no emprego dos vocábulos "flautistas" ou "dançarinas". Desse modo, na linguagem coloquial, "musicistas", "flautistas", "citaristas" e "dançarinas" eram sinônimos um pouco dissimulados de prostitutas, *hetairai* ou *pornai*, em grande parte estrangeiras, contratadas a preços irri-

sórios. Essa associação semântica não se trata apenas de uma imagem preconceituosa, afinal as prostitutas, por via de regra, eram musicistas. A educação das meninas destinadas a serem cortesãs incluía aprender a se arrumar e se pintar, a ser um objeto decorativo, a seduzir e dissimular, e, também, a tocar cítara e flauta e a dançar.

Nos elogios dirigidos às cortesãs, os admiradores costumavam confundir atributos físicos eróticos e dotes musicais sensuais, como podemos perceber nos elogios de Lamprias à prostituta Taís, descritos por Luciano:

“Taís se levantou e começou a dançar levantando bastante as vestes, como se fosse a única a ter belos tornozelos! Quando terminou, Lamprias não disse nada, mas começou a parabenizá-la além da conta por seu senso de ritmo e de dança; e também a se derramar em elogios pelo modo pelos quais os passos dela se harmonizavam com a lira, a dizer que seus tornozelos eram lindos e mil outras tolices”. (Luciano. *Diálogo das Cortesãs*, 3)

Platão deixa clara a opinião de que, segundo julgamentos filosóficos, a presença de musicistas “profissionais” em nada qualifica um ambiente que se queira digno de um homem livre, haja visto a vulgaridade e embriaguez que caracterizam o ambiente em que essas são contratadas para atuar. Desse modo, Eriximaco conclui que, “já que decidimos que cada um beba a seu gosto e sem constrangimento, proponho que se mande embora a flautista, que acaba de entrar. Que toque para ela própria ou, se quiser, para as mulheres que estão lá dentro. Quanto a nós, empreguemos o tempo a conversar”. (Platão. *Simpósio*, 176e)

Deve-se imaginar, porém, que o simpósio idealizado por Platão não fosse bem aquele que desejava grande parte dos homens atenienses. Conforme Salles, “nenhum banquete digno desse nome poderia se desenvolver sem a presença decorativa das musicistas e dançarinas. E todas elas são prostitutas, formadas por sua educação para dançar harmoniosamente e tocar diferentes instrumentos musicais”. (SALLES 1987: 101) A iconografia confirma esse fato, pois “os pintores gregos sempre representam, ao lado dos convivas, essas moças mais ou menos vestidas, dançando ao som da flauta e da lira”. (SALLES 1987: 108)

Muitos anfitriões e admiradores dessas diversões não se envergonham de tornar explícito que as musicistas se fazem presentes para saciar seus prazeres — prazeres esses que a crítica filosófica considera como os mais sórdidos. É com tom de repreensão que Teofrasto, discípulo de Aristóteles, em sua obra de crítica de costumes, os *Caracteres*, ao descrever o tipo do impertinente, descreve a forma como o simposiarca tenta tornar agradável sua festa aos convivas: “Ele declara a seus convidados que todas as medidas foram tomadas para que se distraiam: se quiserem, o escravo irá

até o proxeneta para buscar um tocadora de flauta: 'Ela tocará flauta para nós e nos dará prazer'". (Teofrasto, *Caracteres*, XX, *O impertinente*, 10) Com o mesmo tom de humor moralista, um certo Aristágoras, citado por Ateneu, ridiculariza o entusiasmo com que seu personagem, o Tolo, descreve a facilidade com que essas musicistas-prostitutas atenderam aos seus desejos no banquete a que comparecera: "Eu falei inicialmente das belas dançarinas prostitutas; e agora vos falo das flautistas que mal chegaram à puberdade, as quais, por pouco dinheiro, esgotam rapidamente as forças dos gabolas".

Aos olhos dos homens de bem, dos filósofos e intelectuais que defendiam a *areté* do comedimento — ou mesmo de homens hipócritas que sabiam manter uma vida dupla, defendendo posições moralistas na vida pública e entregando-se a prazeres próprios de uma alma servil na sua vida privada — a "profissão" de músico aparece como extremamente desprezível. Como não se lembrar que essas mulheres suspeitas, estrangeiras, extorquem descontrolados jovens cidadãos e ingênuos estrangeiros de passagem? Como esquecer a figura dessas *pornai* que, para não morrerem de fome, decoram os banquetes, dando aos convivas a imagem graciosa da festa e da alegria, apresentado-se quase completamente nuas e satisfazendo os prazeres carnis solicitados? Que dignidade pode ser encontrada nessa "profissão"? Não é à toa que Aristóteles alerta que a execução musical é própria a um homem livre somente quando este estiver embriagado ou quiser divertir-se (*Política*, VIII, IV, 1339b) — a "profissão", portanto, é imprópria, pois liga-se ao jogo, à bebedeira e à prostituição.

Os esquemas iconográficos de representação das cenas de banquete, utilizados pelos pintores de vasos atenienses do período clássico, são bastante esclarecedores ao delatarem a ambiência viciosa de impulsos arrebatadores em que estavam envolvidas as "musicistas", "flautistas", "dançarinas" e "citaristas". Assim, com variações, os elementos básicos do esquema se repetem: convivas reclinados, dançarinas e musicistas ligeiramente vestidas, jogos de bebezices, como o *cottabe*, ou até mesmo — quando o pintor era mais ousado — homens vomitando e casais ou grupos mantendo relações sexuais. Num exemplar, por exemplo, o pintor soube demonstrar como uma *auleuta*, confortavelmente sentada junto a um jovem que, bêbado, faz uma pausa no *cottabe* para poder urinar, executa uma "ária" (SALLES 1987:176).

É provável que a "ária" tocada contribuisse para o aspecto orgiaco dessa cena que devia ocorrer numa hora bastante avançada da noite, quando o simposiarca já havia liberado seus convidados para se entregarem aos tão cobiçados prazeres. As musicistas-prostitutas eram pagas também para serem companheiras nos momentos em que se manifestavam os excessos





Museu do Vaticano, Roma. Foto Anderson-Viollet

de vinho ingerido, como nos revela a *hetaira* segurando a cabeça do comarsa que vomita. Elas, porém, segundo a ótica dos pintores, não estavam ali somente para animar os vícios com o som de suas melodias sensuais; entregavam-se igualmente aos vícios, como podemos concluir pela imagem de duas mulheres jogando o *cottabe* ao fazerem girar em torno do dedo uma taça cheia de vinho.

Essas musicistas, além de dependerem de parcos “salários” pagos por seus serviços — os quais não eram exclusivamente musicais —, estavam sujeitas a pessoas que as exploravam economicamente. Essa situação podia variar bastante, desde a tutela de uma generosa cafetina até o jugo de um malévolo gigolô. Outras poderiam ser empregadas de bem-sucedidos empresários do “*show-business*”, como por exemplo aquelas contratadas para animar a festa de Caranos descrita por Hipóloto:

Então, entre as tocadoras de flauta, as cantoras e várias originárias de Rodes, tocadoras de sambuca<sup>3</sup>. Essa moças me pareceram completamente nuas, mas alguns afirmaram que elas vestiam túnicas... Depois entraram dançarinas itifálicas, malabaristas, mulheres nuas que faziam toda sorte

de equilíbrios com espadas e lançavam fogo pela boca... Durante esse tempo, chegara o palhaço Mandrógenes, um descendente, ao que se diz, do célebre palhaço ateniense Estratão. Fez-nos rir muito com as suas brincadeiras e, depois, dançou com sua mulher, que tinha mais de oitenta anos. (Hipóloco. *Festa de Caranos*, cit. in: Ateneu, IV, 129-130)

Como se vê, à pecha da indecência da prostituição, somava-se a má reputação e o caráter suspeito do mundo histriônico e circense. Quando se pensasse na possibilidade de um cidadão escolher a música como “profissão”, parece-nos possível que viesse à mente a imagem desses músicos, musicistas, bailarinas e acrobatas que abrihantavam as festas dos simpósios mais ricos, em meio a palhaçadas e outras brincadeiras que, mesmo que pudessem ser divertidas, soariam ridículas para um homem verdadeiramente livre. No *Banquete*, Xenofonte nos descreve um desses espetáculos, dirigido por um siracusano que era apresentador de marionetes durante o dia e empresário do “music-hall” à noite. Em seu “show”, “apresentava à assistência os números de seu grupo, composto por três artistas: uma flautista, uma dançarina acrobata e um rapaz que é tão bom tocador de cítara quanto dançarino. Trata-se em tais casos, de divertimento de luxo, e esse siracusano ganha — precisa Xenofonte — somas espantosas animando as noites dos atenienses”. (SALLES 1987: 110) Os desafios e riscos aos quais as artistas se expunham, como nos revela a descrição de Xenofonte, contribuem para que possamos entender porque a imagem dos músicos “profissionais” era tão maculada pelo histriionismo, caindo no domínio do ridículo.

Depois, a musicista pôs-se a tocar flauta e um assistente, que se mantinha ao lado da dançarina, passava-lhe arcos em número de doze. Depois de tê-los pegado, ela pôs-se a dançar e lançou os arcos para o ar fazendo-os girar. Ela calculava a altura até a qual devia lançá-los para os pegar novamente no momento preciso... Depois, trouxeram um arco inteiramente formado por punhais. A dançarina, dando uma cambalhota para a frente, passava através do arco; depois, tornava a passar dando um cambalhota para trás. Os espectadores temiam que ela se ferisse, mas a dançarina conduzia o seu número com audácia e segurança... A dançarina recebeu depois um torno de ceramista, sobre o qual se preparava para fazer exercícios de equilíbrio. (Xenofonte. *O banquete*, II. 8-11. e VII, 1)

No mundo romano, em que a música não dispunha de tanto apreço como na Grécia, a associação do músico com o histriionismo, com saltimbancos e mambembes, parece ainda mais forte. Tendo caído em desuso a prática e a valorização da música amadora — apregoada por Platão e Aristóteles e garantida pelas instituições de ensino gregas clássicas —, em Roma, como atestam os epitáfios e os registros de cenas da vida intelectual sobre

monumentos funerários, os homens de bem não praticam a música; essa arte seria uma das prendas de suas mulheres e filhas (MARROU 1964: 154). As grandes competições musicais não sendo apreciadas em Roma, não havendo mais a valorização filosófica e pedagógica da música que aconselhava ao jovem dedicar-se a esse aprendizado (e como resultado disso, muitos homens gregos adultos eram músicos diletantes), a cultura e a ideologia do trabalho romana tiveram muito mais facilidade em denegrir a imagem do músico “profissional”, pois não enfrentavam a forte ambigüidade que havia na Grécia entre o estatuto do músico e da música. Sem mediações, a imagem do músico era fortemente associada à arte dos pantomimos. Segundo Robert, este gênero teatral, a pantomima (que não era muda), tendeu a absorver os outros gêneros no séc. I a.C.; colocava-se em cena costumes da época ou fábulas, alcançando bastante popularidade. (ROBERT 1995: 102)

Destarte, no famoso quadrinho de mosaico encontrado em Pompéia, Robert identifica músicos que acompanhavam os mimos (é possível que os atores, alternadamente, fossem músicos e pantomimos). No mosaico vemos, da direita para a esquerda, um homem de traços rudes tocando um timpano de grandes dimensões; ao centro, outro homem, recurvo, tocando *crotale* (castanholas); um pouco atrás desse, uma mulher tocando *aulos* e, no canto, um menino que assiste à cena. A interpretação de Veyne dessa cena parece bem mais sarcástica, atendo-se ao simbolismo dos semblantes empedernidos e do aspecto *déclassé* dos personagens:

Diz-se: “São três músicos ambulantes que levam máscaras de teatro e um menino os olha”. Máscaras, porém, seriam mais espessas e maiores. Ignorou-se a natureza dessa imagem: uma caricatura; aldeões grosseiros e mal vestidos divertem-se a sua maneira, e o rosto do menino é tão caricatural quanto o deles. Cúmulo do ridículo, essa alegria camponesa tem por teatro uma cidade, como indicam as linhas e ângulos retos do cenário limpo e arqueturado. Ora, o que era mais risível para os antigos que uma confusão entre a cidade e o campo? Em 215, um imperador decidiu expulsar de Alexandria os camponeses egípcios que ali se encontravam, pois seu “seu gênero de vida prova que os rurais não são próprios para a vida cívica”. Eles se entregam (dizem-nos os poetas) a alegrias barulhentas e vistosas, como aqui (no mosaico)”. (VEYNE 1991: 95)

Devemos concordar com a análise de Veyne na recusa a interpretar as faces brutas desses músicos como máscaras, porém, teremos dificuldade em provar que se tratem de rurais. Na essência, porém, a leitura de Veyne parece correta e proveitosa, no sentido de identificar nos semblantes enrijecidos e brutalizados uma condenação a comportamentos populares inadequados à vida cívica. Por meio desse recurso iconográfico — a figu-

ração de rostos embrutecidos —, condena-se hábitos barulhentos e desordeiros, em que os músicos são responsáveis por dar o tom da alegria efusiva, a qual era imprópria para pessoas bem colocadas na sociedade. Nesse ponto, o desprezo ao músico confunde-se com uma ceçsura a costumes populares rechaçados pelas elites. Esse descrédito recaía sobre os pantomimos, atores e músicos, pois o regozijo popular que proporcionavam devia ser evitado.

Enfim, essa representação do músico com traços rudes reforça a condenação desse por ligar-se a um mundo suspeito, em que reinam vícios e prazeres pantagruélicos, brincadeiras e malabarismos histriônicos e uma desmedida alegria plebéia. As reprimendas filosóficas e a desconfiança com que os ditos homens de bem do mundo antigo tratam os músicos “profissionais” guardam uma associação com a idéia de que eles pertençam a um ambiente cujos costumes devem ser repelidos.

*Observação:* Este artigo faz parte da pesquisa desenvolvida, durante o Curso de Doutorado, na USP, sob a orientação da Prof. Dr<sup>a</sup> Haiganuch Sarian.

### ***Bibliografia:***

- BARKER, Andrew. “The innovation of Lysander the kitharist”, *Classical Quarterly*, XXXVII, 2, 1982, 166-9.
- BÉLIS, Annie. “Les instruments de la Grèce Antique: des vestiges et la reconstitution”, in: *La musique dans l'Antiquité*, Les Dossiers d'Archeologie, 1989, 45.
- CHAILLEY, J. *La musique grecque antique*. Paris: Belles-Lettres, 1979.
- COMBARIEU, J. *Histoire de la musique, des origines au début de XXe. siècle*. Tome I, Paris: Armand Colin, 1920.
- DOVER, K.J. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- MANACORDA, M. A. *História da Educação da Antigüidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez, 1989.
- MARROU, H. I. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Éditions du Seuil, 1981 (1948).
- \_\_\_\_\_. *MOUSIKOS ANHR. Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1964 (1938).

- MOUSOPOULOS, Evangelos. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Presses Universitaires de France, 1959.
- RIEMANN, H. *Historia de la Música*. Barcelona/Buenos Aires: Labor, 1934 (1901).
- ROBERT, Jean-Noël. *Os prazeres em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SACHS, C. *La música en la antigüedad*. Barcelona/Buenos Aires: Labor, 1934 (1924).
- SALLES, Catherine. *Nos submundos da Antigüidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SEGAL, Charles. "El espectador y el oyente", in: VERNANT, Jean-Pierre. *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, 211-246.
- VERNANT, Jean-Pierre. "Trabalho e natureza na Grécia antiga", in: VERNANT, J.-P. & Vidal-Naquet, P. *Trabalho e Escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989, 9-33.
- \_\_\_\_\_. "Aspectos psicológicos do trabalho na Grécia antiga", in: VERNANT, J.-P. & Vidal-Naquet, P. *Trabalho e Escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989, 34-41.
- \_\_\_\_\_. "Observações sobre as formas e os limites do pensamento técnico entre os gregos", in: VERNANT, J.-P. & Vidal-Naquet, P. *Trabalho e Escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989, 42-65.
- VEYNE, Paul. "Trabalho e Ócio", in: *História da Vida Privada — Do Império Romano ao ano mil — I*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, 123-139.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. "Estudo de uma ambigüidade: os artesãos na cidade platônica", in: VERNANT, J.-P. & Vidal-Naquet, P. *Trabalho e Escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papyrus, 1989, 149-176.

### Notas:

<sup>1</sup>Peça *Antiope*, de Eurípides, famosa na Antigüidade, conhecida hoje tão-somente por meio de fragmentos e citações. Na versão eurídipeana do mito, é estabelecida uma forte dicotomia entre os irmãos gêmeos: Anfião, o supremo *kitharoides* lendário, é dedicado às artes e às buscas intelectuais, enquanto Zetos é um fazendeiro "durão" e forte, um guerreiro. Essa tragédia traz à tona a discussão sobre a dignidade das profissões, colocando, por um lado, como vil, vulgar e inútil, e o agricultor e o guerreiro, por outro, como aqueles que exercem atividades dignas de um cidadão livre.

<sup>2</sup> Orfeu constitui uma das mais conhecidas e alegorizadas figuras do panteão mítico helênico, além de ser considerado poeta e centro dos mistérios órficos. Segundo a lenda, apaixonado por Eurídice, quando esta morrera, seduziu os deuses com as melopéias de sua flauta (?) e obteve deles licença para entrar no Hades. Se conseguisse trazer Eurídice sem olhar para ela, esta ser-lhe-ia devolvida. No entanto, saudososa de Orfeu, Eurídice suplicava-lhe que a olhasse. Esquecendo as condições impostas, Orfeu acedeu às súplicas da amada e, deste modo, a perdeu para todo o sempre, vindo a ser posteriormente morto pelas mulheres da Trácia. Os mistérios órficos, fundamentados por Dioniso Zagreu, são de caráter escatológico e dualista, mas alguns hinos órficos são atribuídos ao próprio Orfeu, que os teria composto cerca do séc. VI a.C.

<sup>3</sup> *Sambuca*: Espécie de harpa triangular de quatro cordas.