

JOSÉ LUÍS BRANDÃO
FRANCISCO DE OLIVEIRA
(COORD.)

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

HISTÓRIA DE

RO

MA

ANTIGA

VOLUME II

IMPÉRIO ROMANO
DO OCIDENTE E
ROMANIDADE
HISPÂNICA



17. A MÚSICA NO PERÍODO IMPERIAL: A ICONOGRAFIA DE AQUILES *MOUSIKOS*

Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas

ORCID: 0000-0001-8864-7762

fabiovergara@uol.com.br

Sumário: Estudo sobre o chamado ciclo de Aquiles na iconografia do período imperial, com incidência na figura de Aquiles *mousikos*, tema que despertou interesse entre artistas do final da República e início do Império até a Antiguidade Tardia, com predileção pelo grupo Aquiles-Quíron, que retrata o herói Aquiles como criança e o centauro Quíron como professor de música. O estudo desta temática leva-nos a inquirir sobre os sentidos da música e da educação musical, com as tradições gregas correlatas, no contexto da sociedade imperial.

1. Introdução

Há na iconografia de Aquiles uma série expressiva, produzida entre fins do séc. I a.C. e meados do IV d.C., de representações da idade escolar do herói, quando se encontrava junto ao centauro Quíron, do qual recebeu os ensinamentos básicos da educação heroica, aristocrática: justiça, atenção aos bens da terra, música, canto e execução da lira, caça e montaria e até conhecimentos médicos. Nessa série, que constituiu na tradição romana um ciclo de formação do herói, o grupo Aquiles-Quíron se destaca quantitativamente, com a cena de aula de música: o centauro ensina a lira ao jovem herói. Além dessa cena, o repertório iconográfico apresenta figurações de Aquiles como adulto jovem, tocando lira em companhia amorosa de Deidamia, durante sua permanência na ilha de Esquiro, para onde fora levado por sua mãe, a ninfa Tétis, para evitar o cumprimento do oráculo, de que seu filho morreria se fosse para a guerra. Finalmente, temos as cenas em que Aquiles é descoberto na ilha (travestido de mulher), e foge, abandonando sua amada

Deidamia, seu filho Neoptólemo e sua lira¹. Há um exemplo único, de meados do séc. IV d.C., em que Aquiles é representado desobediente, fugindo à aula de música.

Essa destacada incidência do Aquiles *mousikos* na iconografia romana da época do Império suscita uma questão: por que o interesse recorrente pela representação desse tema? O primeiro aspecto que nos chama a atenção é a aparente novidade desse tema na tradição iconográfica antiga, apesar de a tradição literária já conhecer profundamente a associação entre Aquiles e a lira, desde a poesia épica homérica. Há poucas evidências iconográficas dessa associação provenientes da Grécia arcaica e clássica: um vaso coríntio do segundo quartel do séc. VI a.C. representa-o no leito de morte, rodeado por nereidas, uma delas com sua *lyra* (Figura 1). Os temas em que esta associação do herói com a *lyra* apareceriam de forma mais forte no período imperial (a educação musical junto ao centauro e o episódio da fuga de Esquiro) não constavam na *Iliada*, de modo que predominavam outros eventos míticos na memória social grega. Talvez por isso a temática da educação musical de Aquiles não tenha interessado à iconografia grega arcaica, clássica e helenística. Contudo, tradições alternativas à tradição homérica conheciam tópicos relativos à sua educação. Em um prato coríntio do início do séc. VI a.C., Quíron e sua esposa Cariclo recebem o pequeno eácida, trazido pelo pai, Peleu, evidenciando a existência já no período arcaico de uma versão da educação de Aquiles, com participação de Cariclo, tema abordado mais tarde por Apolônio de Rodes (295 – 215 a.C.)². A referência literária mais recuada da educação de Aquiles junto a Quíron é posterior em quase um século ao vaso coríntio: trata-se de Píndaro, cuja produção literária se espalha ao longo da primeira metade do séc. V³.

¹ Cf. Stat. *Ach.* Cameron 2009 2.

² Prato, coríntio. Paris, Cabinet des Médailles. 600-575 a.C. Kossatz-Deissmann 1984 53, n. 44. No prato coríntio, os nomes de Quíron e de Cariclo estão identificados por meio de inscrição. Sobre esposa de Quíron, ver: Apoll. Rhod. 1.557-558.

³ Pind. *N.* 3.43-49, informa a idade de seis anos, com que Aquiles teria sido levado aos cuidados de Quíron, ficando na casa de sua mãe, Filira. Ressonâncias do tema ocorrem posteriormente, por exemplo, em Apoll. Rhod. 1.554-58 e Paus. 3.18.12.



Fig. 1 – Aquiles em seu leito de morte, velado pela sua mãe Tétis e pelas Nereidas.

Hydria. Coríntio. Pintor de Dâmon.

Paris, Louvre E 643. Proveniência: Caere.

c. 570-550 a.C. LIMC Achilleus 897.

Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2015)

Mas a pergunta que me interessa não é saber por que os gregos, na sua produção de imagens, focados na dimensão guerreira, não se interessaram em representar a fase juvenil, muito embora provavelmente a conhecessem de tradição oral. Quero saber por que os artistas do período imperial subitamente (parece), a partir de finais do séc. I a.C., desenvolveram interesse pelas figurações de Aquiles *mousikos*. A “ametista de Pânfilo”⁴, gema de elevado valor artístico, conservada em Paris, exemplifica este interesse: nela o herói toca cítara, ao descansar das obrigações militares, depositando ao chão seu escudo, elmo e armas, recostado sobre uma pedra, à sombra de uma árvore. A cena evoca os versos da *Iliada* que falam de Aquiles tocando a *phorminx* de som claro, com cavalete de prata, que havia tomado do butim da cidade de Eécion⁵. Tenho dúvidas se podemos responder à questão proposta, mas podemos com certeza circunscrevê-la e formular algumas hipóteses.

⁴ Gema (“Ametista de Pâmfilos”), Paris, Cabinet des Médailles, 1815. Meados do séc. I a.C. LIMC Achilleus 915. Kossatz-Deissmann 1984 197.

⁵ Hom. *Il.* 9.186-189: “Já no arraial dos Mirmidões o encontram / A recrear-se na artefata lira, / Que travessa une argêntea, insigne presa / Dos raros muros d’Etion: façanhas / De valentes cantava, e só Patroclo / Tácito à espera está que finde o canto” (trad. Odorico Mendes, <https://iliadadeodorico.wordpress.com/canto-ix/>).

2. A iconografia de Aquiles *mousikos* ao longo do Império

2.1. Grupo Aquiles-Quíron - aula de lira com o centauro

As representações de Aquiles aprendendo lira com o centauro Quíron, acredita-se, originam-se de uma pintura do século IV a.C. existente em Atenas, conhecida apenas pela tradição literária⁶. Obra do pintor trácio Atênion de Maroneia (*fl.* fins do séc. IV – inícios do III), contemporâneo de Nícias e discípulo de Gláucio de Corinto, conhecida como Ἀχιλλεὺς ὡς κόρη, representaria, segundo Plínio, a cena de Aquiles, disfarçado com roupa de mulher (*virginis habitu occultatum*), na ilha de Esquiro, entre as filhas de Licomedes, no momento em que é descoberto por Ulisses. Nesta cena, pensava M. Robertson, o grupo Aquiles-Quíron estaria representado no escudo do herói, em que figuraria a aula de música. Essa pintura teria inspirado, três séculos mais tarde, uma retomada do interesse pela infância do herói e pelo episódio de Esquiro, iniciada com um grupo escultórico em mármore, erguido no séc. I a.C., na Septa Júlia, em Roma, cujo assunto seria “Quíron ensinando Aquiles a tocar lira”⁷. A visibilidade que este grupo teria conferido ao tema teria fomentado a tradição do “ciclo de Aquiles”, na época imperial, amplamente representado sobre diversos suportes iconográficos, com destaque às cenas retratando a educação do herói junto ao centauro, as quais, segundo nosso conhecimento, não teriam alimentado uma tradição iconográfica entre os gregos dos períodos precedentes, até o fim da República⁸.

Datado provavelmente da primeira metade do séc. I d.C., situado em Roma, o monumento funerário conhecido como Columbário de Pampônio Hilas representa a cena de aula de música em um relevo acrescido a ele no final do terceiro quartel deste século⁹. Em Herculano e Pompeia o tema teve ampla repercussão, como testemunham diversos monumentos figurados. Algumas pinturas pompeianas ecoariam o motivo da antiga pintura de Atênion de

⁶ Plin. *Nat.* 35.134.

⁷ *Saepta Julia*, no Campo de Marte, ao lado do Panteão, iniciada em 44 a.C. por César e concluída em 26 a.C. por Agripa, destinada originalmente às assembleias tribais e votações, posteriormente serviu como local para combates de gladiadores e mesmo mercado. Nela se localizavam, segundo Plin. *Nat.* 36.29, os grupos escultóricos de Olimpos e Pã e de Aquiles e Quíron, erguidos portanto neste período.

⁸ Kossatz-Deissmann 1984 48, 58. Robertson 1975 583-484.

⁹ Relevo em estuque, sobre monumento em calcário. Roma, Columbário de Pampônio Hilas, próximo à Porta Latina e à Via Ápia. c. 14-54 ou 70-80 d.C.. LIMC *Achilleus* 59. Trafimova 2012 48, fig. 46. Foi adquirido por ou para Pampônio Hilas, que viveu durante a dinastia flávia (69-96 A.D.), assim conferindo seu nome ao monumento, graças a uma inscrição; sabe-se porém que sua construção é anterior, por ter sido dedicado a um liberto de Tibério e a um liberto de Cláudia Otávia, filha do imperador Cláudio e Messalina.

Maroneia, ao representarem a cena de aula de música como emblema do escudo de Aquiles¹⁰. É o que podemos identificar na pintura mural proveniente de Pompeia IX, 5, 2¹¹ e na pintura da Casa dos Dioscuros¹². Um motivo um pouco diferente estava representado na pintura da Casa de Cícero, em que Aquiles está nos braços do centauro, cavalcando junto com Quíron, enquanto recebe os ensinamentos musicais (Figura 2).



Fig. 2 - Quíron ensina a lira a Aquiles.
Nápoles, Museu Arqueológico, 9133 (2399). Proveniência: Casa de Cícero, Pompeia. 3º Estilo.
LIMC *Achilleus* 52.

Desenho do afresco: Giorgio Sommer & Edmundo Behles. ©wikicommons

É porém uma pintura mural de Herculano, proveniente do Augusteum (Basílica), produto da época cláudio-neroniana, que mais se aproximaria do grupo da Septa Júlia descrito por Plínio¹³ (Figura 3).

¹⁰ Conforme Cameron 2009 10, no séc. I d.C., a principal forma de representação e divulgação do ciclo de Aquiles seria a pintura mural doméstica, em Pompeia contando-se doze pinturas da descoberta de Aquiles em Esquiro e sete de Aquiles aprendendo lira.

¹¹ Nápoles, Museu Arqueológico, 116085. 4º Estilo. LIMC *Achilleus* 54.

¹² Nápoles, Museo Arqueológico, 9110. 4º Estilo. Robertson 1975 583-584. Kossatz-Deissmann 1984 48.

¹³ Plin. *Nat.* 36.29. Trafimova 2012 47: seria uma reprodução pictórica do grupo escultórico feita de maneira muito livre, retendo somente o assunto e a composição.

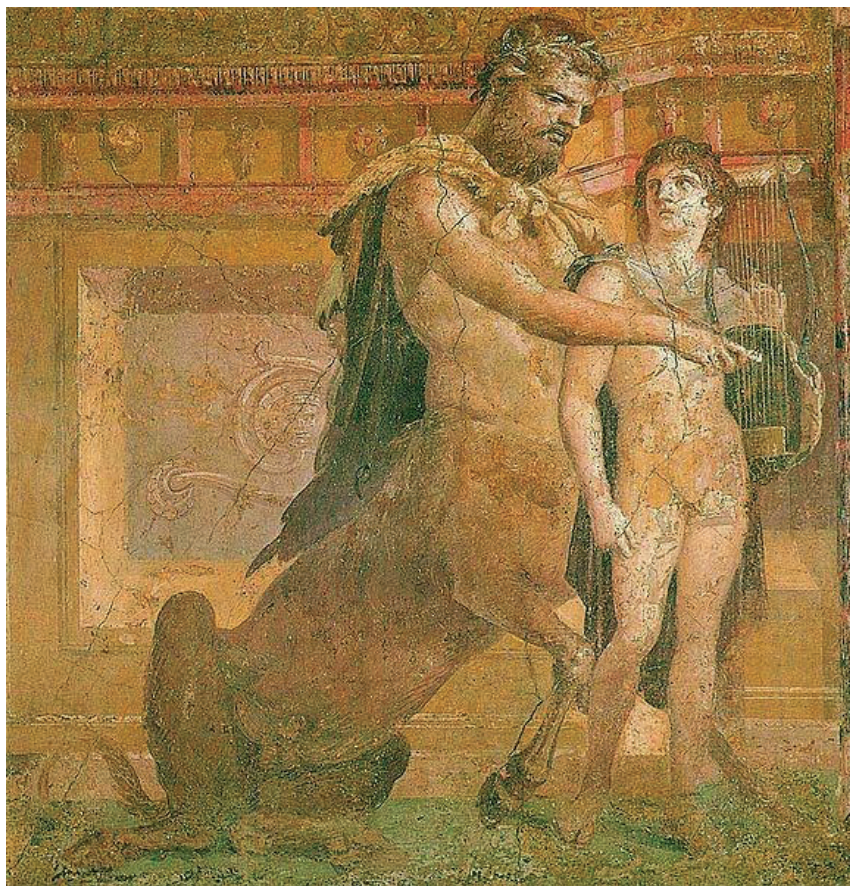


Fig. 3 – Quíron ensina a lira a Aquiles.
Nápoles, Museu Arqueológico, 9109. Proveniência: Herculano, Basílica.
Terceiro quartel do séc. I d.C. (4º Estilo).
LIMC *Achilleus* 51. ©wikicommons

Contemporâneo a estas pinturas, o mosaico da Casa de Apolo, em Pompeia, representa igualmente a aula de música como emblema do escudo, na cena de descoberta de Aquiles em Esquiro¹⁴. Na mesma época, a temática teve aderência também em outros suportes iconográficos, como as lamparinas romanas da coleção Thorvaldsen (Figura 4), do Museu de Bardo¹⁵ e de Berlim¹⁶.

¹⁴ Pompeia, Casa de Apolo, VI 7, 23. LIMC *Achilleus* 55. Terceiro quartel do séc. I d.C.

¹⁵ Lamparina. Túnis, Museu de Bardo, E 111. LIMC *Achilleus* 58

¹⁶ Berlim (Oriental), Staatliche Museen TC 7647. Trafimova 2012 48, fig. 45.



Fig. 4 – Centauro Quíron ensina lira a Aquiles
Copenhague, Thorvaldsen-Museum, H1176. c. 25 - 75 d.C.
Desenho: Lidiane Carderaro.

Em uma série de mais de 50 gemas, datadas entre o séc. I e III d.C., está registrada a predileção pelo tema da aula de música¹⁷. Exemplo disto é a gema Museu Britânico 3191 (Figura 5). Paralelamente ao tema da aula de música, que se popularizou a partir de finais do séc. I a.C., outras gemas, reforçando o interesse pelo herói *mousikos*, foram encravadas com a temática já conhecida desde Homero¹⁸, do Aquiles que se distrai tocando a lira recolhida entre o butim de Eécion, com seu armamento ao chão, como podemos ver em outra gema de Londres (Figura 6)¹⁹. Era a informação mais presente sobre a vida

¹⁷ Kossatz-Deissmann 1984 49.

¹⁸ Hom. *Il.* 9.186-189: *e encontraram-no deleitando seu espírito com a melodiosa forminge, / bela obra de arte; em torno, argenteo jugo havia: / escolheu-a dentre os espólios depois de destruir a cidade de Étíon. / Com ela alegrava seu coração e cantava glórias de homens* (Hom. ap. Ps.-Plut. *Mus.* 40e.1145 R. Rocha)

¹⁹ O assunto foi reavivado, à época, por autores variados, como: Ath. 14.624a; Ael. *VH.* 14.23; Sextus Empiricus *Adversus Musicos* 9; e, nomeadamente em Plutarco, numa citação de Hom. *Il.* 9.186-189.

musical de Aquiles na tradição literária grega até a idade helenística, renovada por autores gregos e latinos da época imperial: agraciado em seu talento musical, recompensa por suas oferendas a Calíope, sentado no Monte Pélion, tocava lira e cantava sobre Jacinto, Narciso e Adônis²⁰.



Fig. 5 – Quíron ensina lira a Aquiles.
Gema. Vidro negro.

Londres, Museu Britânico, 3191 (1923.0401.772). I – III séc. d.C.
LIMC Achilleus 57g. © Trustees of the British Museum



Fig. 6 – Aquiles tocando lira, sentado sobre rocha, escudo e elmo ao chão.
Gema. Vidro negro.

London, British Museum, 3192 (1923.0401.773).
I – III séc. d.C.. © Trustees of the British Museum

²⁰ Pind. *N.* 3.43. Apollod. 3.16.6. Stat. *Ach.* 2.384. Philostr. *Her.* 730.45.6.

Ao longo do séc. III, uma série importante de sarcófagos, produzidos e encontrados em diferentes regiões do império, focou eventos míticos que reavivavam a memória social de Aquiles *mousikos*, alguns com cenas da aula de música, outros com cena de Aquiles tocando cítara entre as mulheres na ilha do rei Licomedes. Em um sarcófago do Museu das Termas de Diocleciano, Aquiles segura uma lira, de braços feitos com cornes torneados, e atentamente acompanha os ensinamentos do centauro Quíron (Figura 7a). O grupo se repete nas extremidades da parede frontal, ao centro destacando-se a figura do morto (Figura 7b).

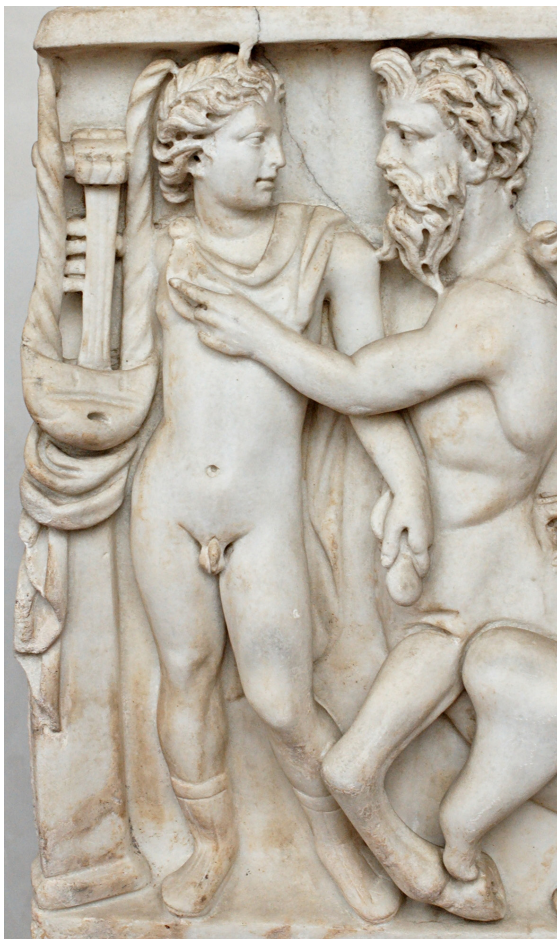


Fig. 7a – Quíron ensina a arte da lira a Aquiles.

Sarcófago em mármore branco.

Roma, Museu Arqueológico Nacional e Termas de Diocleciano, inv. 124735.

Proveniência: Roma, Via Casilina, localidade Torraccia (1946).

230-240 d.C. LIMC *Achilleus* 61. ©wikicommons



Fig. 7b – Sarcófaco com *imago clipeata* do falecido, levada por gênios alados, flanqueada pelo par Aquiles-Quíron e sustentada por uma águia. No plano inferior da cena, Oceanus e Tellus, simbolizando a água e a terra. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2015)

Artesãos do século IV, em suportes variados e em regiões diferentes, interessam-se pela educação musical de Aquiles. Dois exemplos: primeiro, o mosaico argelino de Cherchel, do início do século, composto por três frisos com cenas da vida de Aquiles: aula de lira com Quíron; descoberta em Esquiro; e com Pentésilieia. A significação do grupo Aquiles-Quíron de Cherchel é especial, pela presença de uma musa junto a um pilar, que remeteria à história, contada por Filóstrato²¹, de que Aquiles faria oferendas às Musas, para lhe propiciarem o dom da música²²; segundo, o magnífico prato de prata, do tesouro de Kaiseraugst, no norte da Suíça, de aproximadamente 330-340, que apresenta de forma original a cena de aula de música, divergindo das narrativas visuais apresentadas até aqui, e, assim, a nosso ver, enquadrando-se em outra série iconográfica²³.

2.2. Aquiles e Quíron – jovem herói foge da aula de música

Na iconografia musical de Aquiles, predominam as cenas de aula de música (grupo Aquiles-Quíron) e de desfrute musical (com as filhas de Licomedes ou

²¹ Destacado intelectual da Segunda Sofística, nascido em 170 d.C., ou pouco depois, proveniente de uma rica família ateniense, foi ativo entre o final dos Antoninos e início dos Severos.

²² Kossatz-Deismann 1984 49. Philostr. *Her.* 730.45.7 (Aitken e Maclean): “I also heard the following things: that he sacrificed to Calliope asking for musical skill and mastery of poetic composition, and that the goddess appeared to him in his sleep and said, “Child, I give you enough musical and poetic skill that you might make banquets more pleasant and lay sufferings to rest. But since it seems both to me and to Athena that you are skilled in war and powerful even in dangerous situations {in army camps}, the Fates command thus: practice those skills and desire them as well. There will be a poet in the future whom I shall send forth to sing your deeds”. This was prophesied to him about Homer.”

²³ Prato de prata. Iconografia em relevo. Augst, Römermuseum und Römerstadt Augusta Raurica, 62.1. Proveniência: Kaiseraugst, cantão da Basileia, Suíça. Produzido em Tessalônica. c. 330-340 d.C. LIMC Achilleus 63. Prato assinado: “obra de Pausilipo, em Tessalônica”. Kaufmann-Heinimann, Furger 1984 informa como número de inventário 63, ao passo que Kossatz-Deismann 1984 indica 62.1.

tocando a lira de Eécion). Um único exemplo, porém, insinua um desentendimento entre este e o centauro, retratado no prato de Kaiseraugst (Figura 8): Aquiles foge da aula de música, empunhando seu escudo e abandonando ao chão a sua lira. Na base da cena, evidenciando a dicotomia música|guerra, vemos parte de seu armamento (elmo e escudo), devendo-se ressaltar que entre todas as cenas que compõem o prato, somente esta e o medalhão central apresentam objetos no campo inferior (no caso, objetos bélicos), sugerindo a consciência por parte do autor da singularidade desta cena na iconografia de Aquiles²⁴.



Fig. 8 – Aquiles foge da aula de música.
Prato de prata romano. Relevo.
Augst, Römermuseum und Römerstadt Augusta Raurica, 62.1.
Proveniência: Kaiseraugst, cantão da Basileia, Suíça.
c. 330-340 d.C. LIMC Achilleus 63.
Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

Mesmo sendo um exemplo único e tardio na iconografia do ciclo de Aquiles, é bastante significativo no sistema simbólico que estrutura a cultura musical ao longo da Antiguidade. A oposição entre a cena do prato de Kaiseraugst e o conjunto de representações da aula de lira com Quíron, no âmbito da iconografia da educação do herói, expressa a estrutura profunda de oposição entre corpo e espírito, que se desdobra nos pares de opostos

²⁴ Kossatz-Deissmann 1984 50, defende a interpretação, aqui endossada, de que a cena retrate Aquiles negando-se a acompanhar a aula de música ministrada por Quíron. Outra interpretação se encontra em Kaufmann-Heinimann, Furger, 1984 64, fig. 85, cena 7, em que se identifica Aquiles treinando, sob orientação de Quíron, no arremesso de disco. Atentamente, Kossatz-Deissmann considera a forma oval do objeto levado por Aquiles como incompatível com a forma do disco.

virilidade|efeminação e guerra|música. Diferentemente da relação amistosa entre aluno e professor, idealizada na iconografia e predominante na literatura, Pausilipo de Tessalônica, ourives do prato de Kaiseraugst, delineou uma atmosfera violenta: à esquerda, Quíron, com o braço direito erguido, quicá para bater em Aquiles, repreende-o por sua desobediência; Aquiles, de costas para o mestre, olha para trás e foge, com um escudo no braço direito, mediante a ameaça de levar um safanão de seu professor. Importante: o sentido desta cena não é um fenômeno isolado. Ecoa narrativas literárias e visuais de alunos que rejeitam a lição de música, por vezes com agressão: Alcibíades abandona o professor de *aulos*²⁵; Hércules, na aula de música, ataca seu mestre Lino, que, como mostram vasos áticos da primeira metade do séc. V²⁶, defende-se com sua *lyra*, tentando evitar sua morte.

2.3. Permanência de Aquiles em Esquiro, tocando lira entre as filhas do rei Licomedes

O jovem Aquiles ficou sob os cuidados das mulheres do palácio de Licomedes, na ilha de Esquiro, onde sua mãe, a nereide Tétis, o escondera, devido ao oráculo que predissera sua morte na guerra. Lá, como disfarce, ele adotara o nome feminino de Pirra²⁷. A iconografia o representa em trajes femininos, como vemos numa imagem do prato de Kaiseraugst, na cena de Ἀχιλλεὺς ὡς κόρη²⁸ (Figura 11). Em Esquiro, apaixonou-se por Deidamia, filha de Licomedes, com quem teve o filho Neoptólemo, alcunhado Pirro. Aquiles e Deidamia são representados tocando instrumentos de corda enquanto namoram, como no “Sarcófago de Aquiles na corte do rei Licomedes”, de meados do século III, conservado no Louvre (Figura 9): Aquiles sentado empunha a cítara, enquanto Deidamia prepara-se para dedilhar o alaúde, instrumento que a esta época se tornava atributo musical feminino. No prato de Kaiseraugst (Figura 10), vemos Aquiles e Deidamia no interior do gineceu palaciano, sentados: o jovem toca lira, observado por sua amada, que, atenta e sensibilizada, leva a mão direita ao peito, enquanto suas irmãs, como jovens tecelãs, ocupam-se com lides femininas da casa. A música e a lira, como polo de valor moral negativo, ligam-se assim a uma fase feminina da vida do herói, em que estava, por desejo de sua mãe, fugindo às obrigações militares e, de certo modo, abdicando da virilidade; mas, como polo positivo, não devemos esquecer, ligam-se à vida amorosa.

²⁵ Plu. *Alc.* 2. Gell. 15.17. Plat. *Alc.* 106e.

²⁶ 1) Boston, Museum of Fine Arts, 66.206. LIMC Herakles 1667. 2) Paris, Cabinet des Médailles, 811. LIMC Herakles 1668. 3) Munique, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2646. LIMC 1671.

²⁷ *Pyrrha* (“ruiva”); outros nomes associados a Aquiles disfarçado de mulher são Issa ou Kerkysera.

²⁸ Augst, Römermuseum 62,I. LIMC Achilleus 102.



Fig. 9 – No gineceu do palácio de Licomedes, Aquiles surpreendido pelo trompetista Agirtes. Ele se distraía com a cítara, enquanto sua amada Deidamia tocava alaúde.

Sarcófago ático. Proveniência: Roma.

Paris, Louvre, Ma 2120. c. 240 d.C. LIMC Achilleus 98.

Desenho: Lidiane Carderaro.

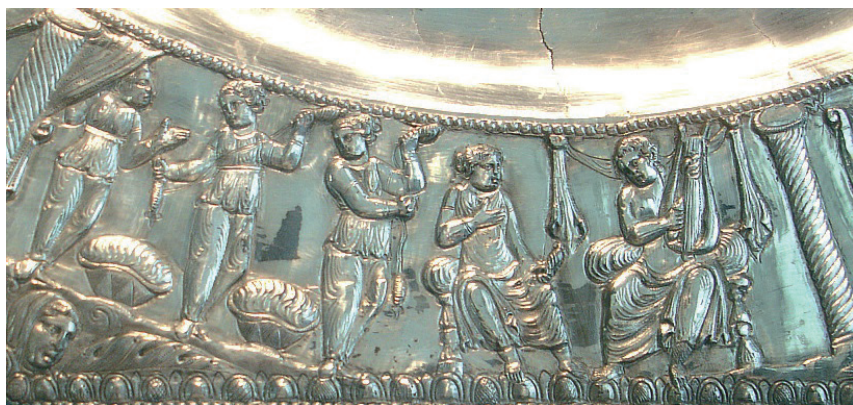


Fig. 10 – No gineceu do palácio de Licomedes, em Esquiro, Aquiles sentado toca cítara, em companhia de Deidamia, que parece cantar. As três irmãs se dedicam à fiação.

Prato de prata. Relevo.

Proveniência: Kaiseraugst, cantão da Basileia, Suíça. Fabricação: Tessalônica, Grécia.

Augst, Römermuseum und Römerstadt Augusta Raurica, 62.1.

c. 330-340 d.C. LIMC Achilleus 102.

Domínio público.

2.4. Descoberta de Aquiles em Esquiro e fuga da ilha:

Na sequência da narrativa mítica, Aquiles é descoberto por Ulisses, Diomedes e Agirtes no palácio de Esquiro. A tradição gráfica representa o trompetista Agirtes, pouco mencionado pelas fontes literárias²⁹, tocando sua *salpinx* a fim de revelar a presença de Aquiles entre as filhas de Licomedes. Aquiles, ouvindo o som do instrumento (característico da música militar), reconhece que fora encontrado pelos guerreiros aqueus e, preferindo a companhia de Ulisses e Diomedes, abandona o convívio das mulheres do clã de Licomedes. A iconografia o representa desfazendo-se de suas vestimentas femininas e empunhando seu escudo, ao mesmo tempo em que Deidamia, em algumas cenas, mostra-lhe seu filho Neoptólemo, como apelo a que permaneça em Esquiro³⁰. Essa cena, não por acaso (acredito), está representada justo no medalhão central do prato de Kaiseraugst, constituindo portanto a imagem que o ourives quer destacar como desfecho da sequência narrativa representada nas diferentes cenas dessa peça (Figura 11)³¹. O abandono de Esquiro, do universo feminino e do mundo em que se dedicava ao prazer amoroso e musical, significa a opção pelas obrigações guerreiras, pela virilidade. Significa a opção por seu destino³². Carrega o sentido da passagem para o mundo adulto e viril³³.

²⁹ Somente Estácio (Stat. *Ach.* 1.724; 1.875), no final do séc. I d.C., dá o nome do instrumentista, enquanto alguns textos apenas citam a presença do músico.

³⁰ Pompeia, Casa de Apolo, VI 7, 23. LIMC *Achilleus* 55. Terceiro quartel do séc. I d.C.

³¹ Augst, Röermuseum 62, I. LIMC *Achilleus* 171.

³² Cameron 2009 03.

³³ Cameron 2009 02-03 aponta que a representação do travestismo de Aquiles, assim como de Teseu, enraizava-se em tradicionais ritos de passagem ou iniciação, em que um jovem na idade de se tornar homem adulto vestia trajes femininos. O travestismo de Aquiles inspirou recente estudo da obra *Aquileida* de Estácio, que vai além das questões de iniciação e passagem, mesclando recepção e gênero: Heslin 2005.



Fig. 11 – Aquiles, disfarçado de mulher, em Esquiro, ao ser descoberto por Ulisses e pelo trompetista Agirtes, decide abandonar a ilha e partir para a guerra, empunhando seu escudo, enquanto Deidamia tenta impedi-lo. No campo inferior da cena, escudo, couraça e aljava.

Proveniência: Kaiseraugst, cantão de Basileia, Suíça. Fabricação: Tessalônica. Assinada:

“Obra de Pausipilo em Tessalônica”. c. 340 d.C..

Augst, Römermuseum 62, I. LIMC Achilleus 171.

Domínio Público

3. Educação musical e valor da música na sociedade

A repetição na iconografia romana da época imperial do grupo Aquiles-Quíron, com a cena de aula de música, remete-nos à pergunta sobre o significado subjacente ao interesse pelo tema. Na época do Império, a educação musical não desfrutava do mesmo prestígio que tivera anteriormente entre os gregos. Mas assistir a um espetáculo musical é uma diversão que não perdeu espaço. Interessam-se mais do que nunca! Várias cidades possuíam um odeão, pequeno auditório coberto, propriamente uma sala de recital³⁴.

Aos tempos do fim da República e advento do Império, apreciavam-se o virtuosismo, “grupos corais imponentes e grandes orquestras, semelhantes àquelas das performances de pantomima”³⁵. Sêneca afirmava que em alguns

³⁴ Vendries 1995 98.

³⁵ Comotti 1989 53.

casos haveria mais cantores num coro que espectadores no teatro³⁶. *Virtuosi*, cantores ou atores, podiam ser muito admirados e populares, como Esopo, cantor de tragédia, e Róscio, de comédia³⁷.

Havia porém no Império um grupo intelectualizado que valorizava muito a música, mas de modo distinto que entre os gregos. Na arte funerária do período grego clássico, representava-se, nos léцитos áticos de fundo branco, o defunto tocando lira ou alguém levando a lira ao falecido³⁸. Na contramão, “a arte funerária romana”, como se observa nos sarcófagos do séc. II e III, “está longe de ter o mesmo interesse pelo tema da música. Notemos o fato de que ela nunca coloca a lira ou o alaúde entre as mãos de um homem”³⁹. Prevaecem as imagens de mulheres segurando ou tocando lira. Se para o grego a posse de conhecimentos musicais moderados representava *status* para um cidadão, para o romano do período imperial, diferentemente, entre as classes de boa condição social, tais conhecimentos eram recomendados a uma mulher.

Qual o papel da música na cultura intelectual romana? A documentação escrita e iconográfica indica um interesse elevado entre as classes cultas pela instrução da criança. Esse interesse pode ser a base das representações da educação de Aquiles junto ao centauro Quíron. Entretanto, quando os artistas representavam o herói com seu mestre, a educação musical não tinha a mesma importância da época dos gregos. Nos epitáfios, fazia-se alusão aos estudos de crianças e adolescentes, tidos como “*jovens notáveis e sábios*”⁴⁰: falam dos períodos de estudo em Roma, dos estudos de gramática e retórica, de jovens célebres pelo intelecto e eloquência, da excelência em falar, escrever e até pintar. O pequeno defunto às vezes é referido como admirável poeta e até como matemático louvável. Destaca-se a dedicação do jovem às Musas⁴¹; porém, entre os atributos intelectuais do menino, evidenciados sobre os monumentos funerários e epitáfios, a música está de todo ausente.

Como marca de uma vida culta, desejam-se bons músicos em um banquete, apreciam-se belas audições em um odeão. Mas um filho estudar música não é motivo de orgulho. Que sentido então pode ter a temática da música evocada pelo grupo Aquiles-Quíron num contexto cultural em que se desqualificava a música em seu valor educativo?

³⁶ Sen. *Ep.* 84.10: *De choro dico, quem veteres philosophi noverant; in commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit.*

³⁷ Quintus Roscius Gallus. Comotti 1989 53. Cic. *Q. Rosc.; fam.* 9.22. Quint. *Inst.* 11.3.111. *Macr. Sat.* 3.14.11.

³⁸ Delatte 1913 318-322.

³⁹ Marrou 1964 154. Em mãos masculinas, aparece somente no âmbito de narrativas mitológicas, como o próprio Aquiles.

⁴⁰ CIL VI 1619: *docti egregi invenes* (Bücheler 1574).

⁴¹ Marrou 1964 201-207.

4. Sentidos da iconografia de Aquiles *mousikos* no Império

Inicialmente, há que se ressaltar que a presença de elementos musicais não significa necessariamente o que entendemos por música. Atributos das Musas, como a lira e o canto, relacionam-se ao seu domínio geral como protetoras da cultura como um todo. A vida culta, no amor à ciência, às letras e às artes, era uma vida de dedicação às Musas. Ser um *mousikos aner* na sociedade imperial não tinha o significado que tivera ser um homem dedicado à música na Atenas dos séculos VI ao IV a.C.: se anteriormente significava um homem da música, que adquiriu as virtudes no aprendizado musical, e que era capaz de demonstrar sua boa educação no manejo da lira, agora significa ser um homem das Musas.

Acredito que a inspiração para o tema da aula de música do grupo Aquiles-Quíron, tão repetido pelos artesãos do período imperial, está na noção de dedicação às Musas como forma de marcar a pertença à *humanitas*. O proprietário da *Casa de Cícero*, de Pompeia, onde se encontra a pintura do jovem Aquiles aprendendo lira com Quíron (Figura 2), daria a impressão de ser um *mousikos aner* àqueles que o visitassem. A ampla divulgação desse tema, evidenciada por exemplo nas gemas (foram encontradas mais de 50), atesta a vontade de passar a ideia de que seu portador seja culto, devoto das Musas. Não significa, assim, que se esteja valorizando a música em si, mas as atividades do intelecto como um todo; e, ao valorizar-se as atividades de espírito, a metáfora carregada pelo grupo Aquiles-Quíron não é a do valor do ensino musical em si (hipótese válida para o mundo grego tardo-arcaico e clássico), mas do valor da eloquência e da filosofia como símbolos da humanidade latina.

A repetição da temática musical do “ciclo de Aquiles” pelos artesãos e artistas do período imperial, penso, deve-se a um interesse em afirmar o ideal de *mousikos aner*, de dedicação às “coisas das Musas”, como fundamento da *humanitas* e afirmação de *status* social, ao querer marcar a diferença em relação à falta de educação letrada e erudita das camadas humildes, assim como dos membros pouco esclarecidos de parte da elite romana.

Ser um *mousikos aner* implicava, como coloca Janine Lancha, um sentimento de pertença “à classe superior (...)”, cujos integrantes “desde a infância frequentavam o mundo dos heróis e dos deuses e as imagens de suas aventuras”, e assim acarretava adesão aos valores representados por estes heróis e esta formação elitária. De outro lado, significava a pertença a algo maior, “um sentimento coletivo de identidade tão profundo que a convivência com as Musas se tornou, pouco a pouco, em Roma, sinônimo de um sinal de reconhecimento social e de uma convicção íntima do valor da cultura para além da morte”⁴². E a música, enraizada em valores gregos, agora ressignificada, representava o cimento da *humanitas*, e a ela se associavam crenças funerárias que seriam privilégio desta elite culta. Em Roma, no Columbário de Pampônio Hílas,

⁴² Lancha 2002 51.

abaixo do frontão com a cena de aula de música de Aquiles e Quíron, há um detalhe relevante na placa de identificação do falecido: abaixo de seu nome, grafado em um retângulo de fundo branco que imita o mármore lapidar, está representada uma cítara entre duas esfinges. Portanto, Pampônio quer também projetar para o além-túmulo a sua vinculação à música, indicando o sentido funerário da crença nas Musas, “segundo a qual o homem cultivado salva o melhor de si próprio no além, onde reencontra as Musas que honrou em vida”, crença que “é específica do mundo romano e alimenta o imaginário de numerosos sarcófagos”⁴³.

Ao mesmo tempo, outros sentidos se mesclam, alguns herdados da tradição grega, mas ressignificados, outros engendrados na dinâmica cultural romana. A. Kossatz-Deissmann aponta um sentido político nesta apropriação simbólica da educação de Aquiles:

“a educação de Aquiles junto a Quíron simboliza o ideal de educação clássica de um herói, que representa um modelo desejável, o que no período romano foi reforçado pelo gosto pela repetição do ciclo da vida de Aquiles. Em especial os governantes se identificavam com Aquiles, o herói por excelência, começando por Alexandre, o Grande, e indo até os imperadores romanos. Juliano, o Apóstata, via em sua infância – ele foi educado pelo eunuco Mardônio – um paralelo com a instrução de Aquiles junto a Quíron”⁴⁴.

Talvez a imagem de Aquiles funcionasse como uma espécie de gatilho de certa “memória cultural”, no sentido de J. Assmann⁴⁵. Acionava a memória de um sentimento de poder esclarecido, referenciado historicamente em Alexandre e alimentado imaginariamente pela figura de Aquiles. A. Trafimova acredita que as pinturas pompeianas com a aula de música e a fuga de Esquiro traduzem algo de sua origem no quarto século tardio, pois guardariam um quê da pintura da época de Alexandre, e que, nestas representações de Aquiles, na sua fisionomia, haveria uma similaridade excepcional com o rei macedônico, uma verdadeira *imitatio Alexandri*⁴⁶. No período imperial, guardava-se bem a memória de um Alexandre admirador de Aquiles, seu ancestral eácida⁴⁷. Desde a

⁴³ Lancha 2002 51.

⁴⁴ Kossatz-Deissmann 1984 54. Alguns autores relacionam o prato de Augst a Juliano, seguindo diferentes interpretações: seria propriedade pessoal do imperador apóstata, antes de ter sido enterrado na fortaleza, junto aos demais objetos que formam o tesouro; em outra versão, o prato, como presente imperial, faria parte do tesouro de um alto funcionário; outros enfim, acham essa associação muito hipotética.

⁴⁵ Assmann 2008 17-50; 2013 293-301.

⁴⁶ Trafimova 2012 47. Por exemplo, em “distintos aspectos do desenho e na escolha das cores”.

⁴⁷ Os Eácidas, família real do Epiro, consideravam-se descendentes de Aquiles, o que não deixava de ter um caráter de propaganda política: Éaco, filho de Zeus e da ninfa Egina, teve como filho Peleu, pai de Aquiles. Este, escondido na ilha de Esquiro, apaixonou-se por Deidamia, com quem teve o filho Neoptólemo, conhecido como Pirro, nome dado mais tarde ao mais conhecido

infância, nas aulas com Lisímaco de Acarnânia, seu professor de leitura, escrita e lira, Alexandre acostumara-se às comparações: seu tutor chamava-se a si mesmo de Fênix, um dos lendários mestres de Aquiles, ao passo que a Alexandre chamava de Aquiles, e a seu pai, o rei Filipe II, de Peleu⁴⁸. No Helesponto, Alexandre teria prestado homenagem a Aquiles, ungindo seu túmulo com óleo e realizando um ritual festivo: ele e seus companheiros dançam nus ao redor do monumento, coroando-o com guirlandas⁴⁹. Alexandre nutria admiração especial pelas suas qualidades musicais: queria sonhar com a lira de Aquiles, com a qual havia cantado os feitos gloriosos de homens bravos – já a lira de Páris, ele a desprezava⁵⁰. apreciador da boa música, patrono dedicado de músicos profissionais⁵¹, Alexandre tinha muitos músicos como amigos e várias vezes fez questão de externar sua deferência à arte musical: poupou a estátua do citaredo Cléon, atribuída ao renomado escultor Pitágoras de Régio, quando arrasou Tebas⁵²; fez erguer uma estátua em Delfos, no templo de Apolo Pítio, em homenagem ao citaredo Aristônico de Olinto, amigo que o socorrera num campo de batalha, quando este veio a morrer bravamente. Por meio desta estátua, segundo Plutarco, mais do que homenagear um dos mais famosos músicos de seu tempo, o rei macedônico prestava tributo à música em si, na crença de que ela engendra homens verdadeiros e enche de coragem sobrenatural aqueles que lhe são devotos⁵³.

Havia uma espécie de jogo de espelho: Alexandre mira o passado mítico, e imita Aquiles; Aquiles, como representação na arte e no imaginário helenístico e romano, mira o passado histórico, e imita Alexandre. Nesta aproximação, a educação musical era um tema caro: na relação mestre-discípulo Quíron-Aquiles, espelha-se a relação Aristóteles-Alexandre (mas também Lisímaco-Alexandre), e, mais tardiamente, Mardônio-Juliano, de modo que funcionava como um modelo moral, referenciado ao mesmo tempo na educação musical e filosófica⁵⁴. Mas há uma clivagem entre o mundo grego e o romano. Na educação lendária

dos reis epírotas. Neoptólemo teria sido pai do primeiro rei epírota, o lendário Molosso, de quem descenderia Alexandre I (conhecido como o Molosso), sua irmã Olímpia, mãe de Alexandre Magno e esposa de Filipe da Macedônia, e o próprio Pirro. No círculo familiar dos Eácidas repetiam-se, ao longo das gerações, nomes relacionados à linhagem de Aquiles, como Eácidas (pai de Pirro), Molosso, Neoptólemo e até mesmo Deidamia (irmã de Pirro).

⁴⁸ Plu. *Alex.* 5.8. Como efeito destas comparações, caiu nas graças da família real macedônica, conquistando o cargo de tutor do príncipe, no lugar de Leônidas, parente de Olímpia, que lhe havia ensinado ginástica.

⁴⁹ Plu. *Alex.* 15.4.

⁵⁰ Plu. *Alex.* 15.5. Cfr. Hom. *Il.* 185-191.

⁵¹ Power 2010 1.10.

⁵² Polemon, fr. 25. Plin. *Nat.* 34.59. Power 2010 1.10.

⁵³ Plu. *de Alex. fort.* 2.2.334e-f.

⁵⁴ Trafimova 2012 49-50.

de Aquiles ou na educação histórica de Alexandre⁵⁵, aula de música era aula de música, para aprender a manusear a lira e cantar acompanhado por ela, o que proporcionaria qualidades morais, com base na tradição pitagórica e platônica. Já no período romano, a representação da aula de música, por meio do grupo Aquiles-Quíron, não se reportava à concretude social do aprendizado musical. Adquiria outrossim um complexo de significação próprio ao mundo romano, combinando sentido místico, matemático, moral, identitário, político e funerário, condensados na acepção de *mousike*.

Naquilo que evoca a iconografia do grupo Aquiles-Quíron na aula de música, podemos identificar a abertura para diferentes instâncias de significação, aí radiando talvez a riqueza que alimenta sua popularidade até a Antiguidade Tardia em regiões distantes do Império. Em sua semântica cultural, identificamos uma polissemia, entre sentidos herdados do legado grego, e ressignificados em diferentes contextos históricos do mundo romano, e sentido novos, engendrados no contexto do mundo romano, alguns de longa duração, outros ligados a circunstâncias históricas bem específicas. O travestismo de Aquiles nos reporta à memória cultural de antigos ritos de iniciação, de passagem da juventude à idade adulta, ligado assim ao papel masculino. O mesmo sentido de iniciação é evocado na memória do homoerotismo pederástico, como instituição cultural herdada, acreditava-se, de primevas instituições cretenses⁵⁶. Paralelamente, estava em jogo uma concepção de masculinidade dos finais do primeiro século⁵⁷, presente por exemplo na *Aquileida* de Estácio⁵⁸. Combinada a esta ideia de masculinidade e de iniciação ao mundo adulto, portanto, ao mundo cidadão, esta série iconográfica claramente se ligava a uma tomada de posição quanto ao valor da educação, e quanto à capacidade de a educação propagar modelos morais exemplares, de sorte que há aí também uma tomada de posição, uma resposta aos céticos, que desacreditavam na capacidade de a música ter efeito moral sobre educandos e ouvintes, corrente representada no pensamento de Sexto Empírico⁵⁹.

Num jogo especular entre a projeção mitológica de Aquiles e a memória histórica de Alexandre, a iconografia do grupo Aquiles-Quíron reaviva os liames entre educação e homoerotismo, caros ao pensamento pedagógico antigo, em que se mesclam cotidiano e mito, pederastia e moralidade, trazendo à tona uma

⁵⁵ Plu. *Alex.* 5.8 (667), relata que Alexandre aprendera a tocar lira na infância com Lisímaco de Acarnânia, prática que, conforme Plu. *Per.* 1, lhe proporcionava muito prazer, pelo que foi repreendido pelo pai.

⁵⁶ No período clássico e helenístico, entre os gregos, pensava-se que a pederastia era de origem tradicional, oriunda da Creta arcaica, onde seria uma prática educativa: o contato com os homens mais velhos propiciava a preparação para serem adultos e cidadãos. Ver: Buffière 1980 49-64. Sergent 1986 52-73.

⁵⁷ Cameron 2009 05, nota 25.

⁵⁸ Heslin 2005.

⁵⁹ Pereira 1996.

ressignificação romana, constantemente renovada em monumentos figurados, desta instituição grega presente nos repertórios que os romanos bem informados dispunham sobre mitos e história grega: sobre Aquiles e Pátroclo, Mársias e Olimpos, Pã e Dáfnis; sobre Harmódio e Aristogíton, Alexandre e Clito ou Heféstion. Não é ao acaso que um filo-helênico como Adriano tenha sabido recriar, em seu amor pelo jovem Antínoo, sentidos relativos à tradição política e cultural grega da pederastia. Isto nos remete a outro nível de significação das representações de aula de música: um sentido político vinculado ao reinado de certos imperadores, como do próprio Adriano (117 – 138 d.C.), mas sobretudo, antes dele, de Nero (54 – 68 d.C.), e, depois dele, de Juliano (355 – 363 d.C.)⁶⁰. Kossatz-Deissmann sugere haver relação entre Juliano e a popularidade da cena de aula de música na Antiguidade Tardia⁶¹. Podemos presumir uma relação entre a temática nas pinturas de Pompeia e Herculano e os imperadores Nero e Vespasiano (69 – 79 d.C.). Para G. Comotti, imperadores como Nero, Vespasiano e Adriano, ao se vincularem a práticas musicais gregas tradicionais, como a citaródia, estariam reagindo à alegada “corrupção” da música greco-romana (popularização dos grandes espetáculos, orquestras numerosas, mimos e pantomimas burlescas)⁶².

Nero, aluno do grego Terpno, preparou-se para ser citaredo, a ponto de participar ele mesmo, um imperador, em concursos na Itália e na Hélade. Ao final, colocou a música quase acima da administração⁶³, cedendo à *mousomania*⁶⁴, obstinado por se tornar um *periodonikes*⁶⁵. Apesar das críticas, buscava a vitória, inclusive influenciando os resultados⁶⁶, para ser reconhecido como o imperador

⁶⁰ César de 355 a 361, imperador de 361 a 363.

⁶¹ Kossatz-Deissmann 1984 54.

⁶² Comotti 1989 53-54. Suet. *Vesp.* 19. Na reinauguração do Teatro de Marcelo, em 75 d.C., Vespasiano deu coroas de ouro e duzentos mil sestércios aos citaredos Terpno e Diodoro e o dobro ao trágico Apelares.

⁶³ Suet. *Nero* 23.1.

⁶⁴ Bélis 1989 748. A. Bélis divide sua relação com a música em três fases: a primeira, de aprendizado, vai até 54; a segunda, até 64, de atenta preparação na citaródia, com as primeiras apresentações; a terceira inicia com seu recital em Nápoles, em 64, e vai até sua morte em 68, quando a música se torna sua preocupação principal, culminando na sua viagem à Grécia em 66, quando começa a perder o equilíbrio entre a carreira musical e o governo imperial: seu desejo de sucesso como citaredo ofusca-lhe a lucidez! Mas, antes desta fase mais transtornada, pode-se identificar que a questão musical permeia seu projeto de governo imperial, como indica a instituição das Nerônias, em 60 d.C., incluindo provas de ginástica, hipismo e música. Durante parte de seu governo, a população não encarou negativamente sua atividade musical, apesar de assim sugerirem os críticos.

⁶⁵ Vencedor de todos os certames da temporada. Temerosas, e querendo agradá-lo, as autoridades de várias cidades gregas lhe concedem a coroa de vencedor. Chega ao ponto de instituir competições musicais em Olímpia, onde a tradição estipulava as provas atléticas. Bélis 1989 755-757. Suet. *Nero* 23.1.

⁶⁶ Bélis 1989 757. Suet. *Nero* 23.3.

músico, como se aí buscasse sua legitimação. Na visão dele, “o Nero-músico fazia crescer a glória do Nero-imperador”⁶⁷.

Adriano considerava-se um habilidoso citaredo. Além disso, patrocinou Mesomedes de Creta e apoiou estudos musicais⁶⁸. Juliano, além de sua dedicação e conhecimentos⁶⁹, estimulou a música no Império, especialmente em Alexandria, valorizando professores de música, como Dióscoros⁷⁰. A vinculação destes imperadores à educação e prática musical, aos moldes de como entendiam ser a tradição grega, estava no cerne da representação de poder que queriam vincular a seus reinados, a como queriam ser reconhecidos enquanto governantes e ao papel que davam ao legado grego entre os princípios norteadores de seus projetos de Império⁷¹.

A longa popularidade do tema da aula de música com Quíron e da descoberta de Aquiles em Esquiro (travestido ou não) não se explica apenas por fatores ligados à educação, política, tradição cultural, moralidade e estética. Não menos importante era o viés místico, que se desdobrava em usos e sentidos funerários. Num primeiro plano, o episódio do Ἀχιλλεὺς ὡς κόρη descoberto em Esquiro teria sido muito usado na iconografia de sarcófagos, segundo A. Cameron, como uma espécie de metáfora poética da morte, enquanto afirmação do inelutável destino⁷²: o destino de Aquiles seria morrer na guerra de Tróia, e de nada adiantou sua mãe escondê-lo travestido em Esquiro, para tentar fugir ao seu destino – e assim devia ser encarada a morte, ao se usar a imagem deste episódio nas narrativas visuais presentes na decoração de um sarcófago. Há porém um sentido funerário mais profundo, que envolve a crença no poder de proteção das Musas, sentido que, ao mesmo tempo, reporta-se à música em si e ao conjunto de atividades intelectuais e artísticas por elas patroneadas. Na relação com a música, há portanto uma ambiguidade, ou quiçá uma simbiose, entre o sentido advindo da tradição grega e o sentido criado pelos romanos.

Quanto ao lugar da música na cultura, a imagem de Aquiles aprendendo a lira com o centauro guarda um duplo sentido: carrega uma memória saudosista de um simbolismo grego clássico, de quando a música era a base da educação, e ao mesmo tempo simboliza o modelo de vida dedicada às “coisas das Musas”, em que *Mousike* significa o conjunto de atividades do espírito sob a proteção dessas. Aqui se situa a relação entre a iconografia da aula de música de Aquiles e o sentido de *humanitas* atrelado à figura do *mousikos aner*, relação retomada nas representações provinciais tardias de Aquiles *mousikos*. Ser *mousikos aner* implicava um ideal complexo, com um viés sócio-político de elite, interligado

⁶⁷ Béliis 1989 755.

⁶⁸ Comotti 1989 54. Power 2010.

⁶⁹ Seu epigrama “Sobre o órgão” (A.P. 9.35) é a descrição mais antiga conhecida sobre o órgão pneumático.

⁷⁰ Jul. *Ep.* 42 (Weis = 109 Bidez-Cumont).

⁷¹ Kossatz-Deissmann 1984.

⁷² Cameron 2009 03.

a uma esperança funerária de proteção das Musas, contaminado por uma mística de origem pitagórica. Este ideal dizia algo da essência do paganismo tardio, em sua resistência à cristandade em expansão, evidenciado notadamente entre as elites rurais provinciais do Ocidente, no Norte da África e na Península ibérica. Recordemos o painel “o coro das Musas”, imponente tapete de entrada do *triclinium* da *villa* lusitana de Torre de Palma, datado de finais do século III ou princípios do IV⁷³, tema que se repete em mosaicos dispersos em diferentes regiões do Império, e que se inspira na iconografia de sarcófagos do séc. III⁷⁴.

Nem tanto a coragem e força invencível de Aquiles, razão de seu renome na tradição homérica. O que temos é o gosto romano pelo herói eácida como aluno de música. Nesta opção, vem à tona também a força de uma expectativa salvífica pós-morte proporcionada pela dedicação às Musas, revelando a singularidade desta concepção de civilização focada no ideal de *humanitas*. Posto que adquire um papel icônico para a identidade cultural, Aquiles *mousikos* da iconografia imperial é, então, genuinamente romano!

Tábua cronológica

- c. 50 a.C. : “Ametista de Pâmfilos” (gema), Paris, Cabinet des Médailles, 1815. – Aquiles tocando cítara pega no butim de Eétion.
- 44/26 a.C. – c. 350 d.C. : série iconográfica grupo Aquiles-Quíron (cena de aula de música).
- 44-26 a.C. : grupo escultórico em mármore, na Septa Júlia, em Roma, “Quíron ensinando Aquiles a tocar lira” (Plin. *Nat.* 36.29).
- 25-75 d.C. : lamparina, Copenhague, Thorvaldsen-Museum, H1176. – Quíron ensina lira a Aquiles.
- c. 40-79 d.C. : produção de pintura mural de Pompeia e Herculano com cenas da aula de música (grupo Aquiles-Quíron) [imperadores Cláudio, Nero e Vespasiano].
- c. 41-68 d.C. : pintura mural do Augusteum (Basílica) de Herculano - época cláudio-neroniana – pintura mais próxima do grupo da Septa Júlia.
- c. 41-68 d.C. : mosaico da Casa de Apolo, Pompeia, época cláudio-neroniana - aula de música como emblema do escudo, na cena de descoberta de Aquiles em Esquiro.

Nero (54 – 68 d.C.):

- 54 – 64 – Nero estuda com o citarego grego Terpno, preparando-se obstinadamente na citaródia, realizando primeiras apresentações.
- 60 – Nero (imperador 54 – 68 d.C.) institui a Nerônica, incluindo provas de ginástica, hipismo e música.
- 64 – sucesso da apresentação musical de Nero em Nápoles influencia sua obstinação pela música.
- 64 – 68 – música torna-se obsessão para Nero.
- 66 – tournée musical na Grécia.
- 66 – institui competições musicais em Olímpia.

⁷³ Lancha – André 2000, mosaico 2, painel 1 (“o coro das Musas”), 162-167 pr. LII.

⁷⁴ Lancha – André 2000 187-189. Na península ibérica, sarcófagos itálicos do séc. III, com coro de Musas no friso frontal, encontram-se por exemplo em Múrcia e Tarragona. Mosaicos semelhantes e contemporâneos ao de Torre de Palma ocorrem na Espanha, em Itálica, Torralba, Arróniz e Saragoça, e, no Norte da África, em Bulla Regia. Lancha inventariou 36 mosaicos nas províncias ocidentais com temas associados às Musas.

Vespasiano (69 – 79 d.C.):

imperador aprecia citaródia.

75 d.C.: restauração do Teatro de Marcelo, presenteando 200 mil sestércios aos citaredos Terpno e Diodoro, e quatrocentos mil ao trágico Apelares.

c. 70 – 80 d.C. : columbário de Pampônio Hilas 1ª fase: 14-50 d.C. 2ª fase: 70-80 d.C. Roma. Cena de aula de música em um relevo acrescido ao monumento quando este foi dedicado a Pampônio (70-80 d.C.).

94-95 d.C. – *Aquileida*, poema épico inacabado, sobre Aquiles, de autoria do poeta romano Estácio (45 – 95 d.C.).

séc. I – III d.C. : gemas (mais de 50) com grupo Aquiles-Quíron.

Adriano (117 – 138 d.C.):

O compositor Mesomedes de Creta patrocinado pelo imperador, como músico da corte (será mantido por Antonino Pio, porém com rebaixamento do salário); apoio a estudos musicais.

séc. III – IV d.C.: sarcófagos com eventos míticos relativos a Aquiles *mousikos*.

c. 240 d.C.: “Sarcófago de Aquiles na corte do rei Licomedes”, sarcófago ático, proveniente de Roma. Paris, Louvre 2120. (Figura 9): Aquiles/cítara, Deidameia/alaúde.

Virada séc. III / IV d.C. : mosaico de Torre de Palma, Portugal - painel “o coro das Musas”, tapete de entrada do *triclinium* da *uilla* lusitana de Torre de Palma.

330-340 d.C.: prato de prata, do tesouro de Kaiseraugst, no norte da Suíça, produzido em Tessalônica.

Assinado: “Obra de Pausopylos em Tessalônica” - cenas do “Ciclo de Aquiles”.

Juliano (355 – 363 d.C.).

Fontes para a iconografia

Kossatz-Deissmann, A. (1984), “Achilleus” in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zurich/München, Artemis Verlag.

Kaufmann-Heinimann, A. – Furger, A. org. (1984) *Der Silberschatz von Kaiseraugst*. Augster Museums Hefte 7, Augst, Römermuseum.

http://www.augustaraurica.ch/fileadmin/user_upload/2_Arch%C3%A4ologie/7_Literatur%20und%20Verlag/03_Augster_Museumshefte/AMH07.pdf (extraído em 25.10.16)

Estudos

Aitken, E.B. – Maclean J.K.B. (s.l.d.), *Flavius Philostratus. On Heroes*. Transl. by Ellen B. Aitken and Jennifer K. B. Maclean, preliminaries by Casey Dué and Gregory Nagy, Harvard University, Cambridge.

Assmann, J. (2013), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Verlag C.H. Beck.

_____ (2008), *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Colección Estudios y Reflexiones, Buenos Aires.

Bélis, A. (1989), “Néron musicien”, *Comptes rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 133 3 747-768.

Buffière, F. (1980), *Éros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*. Paris, Les Belles Lettres.

Cameron, A. (2009), “Young Achilles in the Roman World”, *JRS* 99 1-22. <http://www.jstor.org/stable/40599737> (extraído em 21.10.2016)

Comotti, G. (1989), *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Delatte, A. (1913), “La musique au tombeau dans l'Antiquité”, *RA* 21 218-32.

Delatte, D. (1995), “L'apprentissage de la musique à Alexandrie à travers un contrat d'apprentissage d'aulète (13 av. J.-C.)”, *Ateliers*, Université Charles-de-Gaulle, 4 (Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique) 55-69.

Heslin, P.J. (2005), *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge, University Press.

- Kaufmann-Heinimann, A. – Furger, A. org. (1984), *Der Silberschatz von Kaiseraugst*. Augster Museums Hefte 7, Augst, Römermuseum.
- Kossatz-Deissmann, A. (1984), “Achilleus” in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Zurich/München, Artemis Verlag.
- Lancha, J. (2002), *O mosaico das Musas. Torre de Palma*. Lisboa, Museu Arqueológico.
- Lancha, J. – André, P. (2000), *A uilla de Torre de Palma*. Corpus dos Mosaicos Romanos, II – Conventus Pacensis, Lisboa, Instituto Português dos Museus.
- Marrou, H. I. (1981), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1964), ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. *Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Pereira, A.R. (1996), “Polêmica acerca da *mousiké* no *Adversus Musicos* de Sexto Empírico”, *Humanitas*, 48 117-139.
- Power, T. (2010), *The Culture of Kitharôidia*. Hellenic Studies Series 15, Washington, DC: Center for Hellenic Studies. <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4399> (extraído em 31.10.2016).
- Robertson, M. (1975), *A History of Greek Art*. Cambridge, University Press.
- Rocha Jr., A.R. (2012), *Plutarco. Sobre a música* in *Plutarco. Obras Morais. Sobre o afecto aos filhos. Sobre a música*. Trad., introd. e notas Carmen Soares e Roosevelt Araújo da Rocha Jr., Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Sergent, B. (1986), *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*. Paris, Payot.
- Trafimova, A. (2012), *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images*. Roma, “L'Erma” di Bretschneider.
- Vendries, C. (1995), “À propos d'une exposition d'archéologie musicale”, *Ateliers*, Université Charles-de-Gaulle, 4 (Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique) 93-105.
- Vergara Cerqueira, F. (2016), “To march in phalanx, to jump with weights, to tread the grape, to knead the bread. What is the *aulos* for?”, *Archimède* 3 187-205.
- Weis, B.K. (1973), *Julian. Briefe*. Griechisch-deutsch ed. München, Heimeran Verlag.