

## Sons da Trácia! A Valorização do Músico Estrangeiro Através da Iconografia Mitológica

*Sounds of Thrace! The Appreciation of Foreign Musician Through Mythological Iconography*

Lidiane Carolina Carderaro dos Santos<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bacharelado em Português-Grego Antigo pela Universidade de São Paulo (2009); Licenciatura em Português pela Universidade de São Paulo (2009). Especialização em Estudos Clássicos pela Universidade de Brasília (2013). Mestrado em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra com o título "Do encanto à *hybris*: representação de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos" (2015). Mestrado em História pela Universidade Federal de Pelotas com o título "Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C." (2016). Doutorado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo com o título "Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos. A representação dos seres mitológicos com atributos musicais" (2020).

DOI: 10.12957/nearco.2022.63063

### Resumo

Este artigo vem apresentar um olhar sobre a relação estabelecida com o músico estrangeiro no imaginário grego dos períodos Arcaico e Clássico. Por meio da iconografia, sobretudo de vasos cerâmicos, busca-se identificar razões para essa valorização do estrangeiro no contexto musical, tendo por referência as figuras de músicos mitológicos trácios e suas trajetórias.

**Palavras-chave:** Música grega antiga, Iconografia, Mitologia.

### Abstract

This article presents a glance at the relation established with the foreign musician in the Greek imaginary of the Archaic and Classical periods. Through iconography, especially ceramic vases, we seek to identify reasons for this appreciation of the foreigner in the musical context, having as reference the figures of Thracian mythological musicians and their trajectories.

**Keywords:** Ancient Greek music, Iconography, Mythology.

Na mitologia grega não são poucas as figuras caracterizadas por terem atributos musicais. A relação da música com a mitologia é um elemento que alicerça o complexo imaginário cultural que se desenvolve por toda a Antiguidade grega, e está amplamente representada na iconografia vascular, principalmente dos períodos Arcaico e Clássico. Dessas relações de músicos mitológicos com a própria música, chama a atenção a presença de figuras apontadas como estrangeiras e, dessas, destacam-se aquelas cuja origem é indicada na região da Trácia.

Ao analisar essas identificações, de início é necessário apontar os tipos de relações entre músico e seu instrumento. Essa relação pode ser estabelecida pela atribuição da criação do instrumento pelo próprio músico mitológico, mas também pode ser uma relação de assimilação, em que o músico tem uma forte relação com o instrumento, tendo-o como seu atributo, ainda que não seja apontado como seu criador.

É notória a distinção que se faz à Trácia como lugar de origem para músicos de excelência, e essa relação se dá pela clara identificação da própria região com a esfera musical, berço de uma rica cultura musical, fruto da característica local de colonizações diversas e das relações estabelecidas com narrativas mitológicas bastante difundidas (TRIANANTAPHYLLOS, 1996, p. 22-25).

Neste artigo abordaremos os três mais proeminentes músicos de origem trácia no panteão mitológico e que são representados na iconografia de vasos gregos: Orfeu, Tâmiris e Lino. Enquanto os dois últimos são pouco conhecidos na atualidade, Orfeu é, ainda hoje, figura de destaque no cenário cultural, com grande ênfase para seu aspecto musical.

### **Orfeu**

A narrativa mitológica estabelecida de Orfeu, ou seja, aquela versão mais aceita de seu mito, conta que ele era filho de Eagro, rei da Trácia (Platão, Banquete, v. 179d; Pseudo-Apolodoro, v. I.9.16; Píndaro, fr. 126 SM) ou filho de Apolo. Já sua mãe era a

musa Calíope ou Polímnia (Apolônio de Rodes, *Argonáutica*, v. I.23). A sua origem trácia, portanto, está relacionada à paternidade. Contudo, é importante apontar que essa não é a única origem indicada de Orfeu, ele também é relacionado com a Macedônia, na região da Piéria, onde fica o Monte Olimpo. Essa vinculação de Orfeu com a Macedônia seria, de acordo com Santamaría Alvarez (2010, p. 1340), um ato político por parte da dinastia macedônica, iniciada com o rei Aquelao, no final do século V a.C., que consistia em buscar estabelecer uma ascendência mitológica que conferisse prestígio à região.

Apolônio de Rodes (*Argonáutica*, v. I.34) o descreve como “senhor da Piéria bistônia”, o que nos mostra certa fluidez entre as versões do mito, que por vezes poderiam se misturar, posto que a Bistônia é uma região da Trácia, enquanto a Piéria fica na Macedônia.

Embora não tratemos aqui da questão do Orfismo, é válido levar em conta que a figura de Orfeu, no período Clássico, foi tratada pelos eruditos como um músico historicamente real, associado a Museu, que teria vivido antes de Homero e Hesíodo, e que essa figura se enraíza no imaginário cultural grego desde então, culminando no Período Helenístico com a consolidação da doutrina órfica. O músico trácio é. Ainda no Período Clássico, incluído no catálogo dos “bons poetas”, na comédia *As Rãs* (v. 1302 ss.), de Aristófanes (CARDERARO, 201, p. 53). Conhecido por encantar até a natureza com sua música, há na trajetória mitológica de Orfeu alguns episódios que marcam essa sua relação extraordinária com a música, cuja natureza se funda em um poder encantatório sobrenatural, que encanta com o som do canto e da lira as árvores e os animais, as rochas duras sobre as montanhas e as correntes dos rios.

Essa música ainda atesta o carvalho selvagem  
sobre a Zona Trácia se alinham frondosos,  
dispostos a cerrar fileiras em ordem: são os carvalhos que,  
com a magia de sua *phorminx*  
o poeta fez descer até a Piéria.

(Apolônio de Rodes, Argonáutica, v. I.26-31<sup>37</sup>)

O primeiro desses episódios é a viagem Argonáutica. A sua presença na lista dos argonautas, cuja descrição mais conhecida é de Apolônio de Rodes, é marcada pelas funções do músico entre os tripulantes da nau Argos, comandada por Jasão (Apolônio de Rodes, Argonáutica, I.33 ss.).

De acordo com a narrativa de Apolônio de Rodes, o centauro Quíron aconselhou Jasão a levar Orfeu na viagem, como única alternativa possível para passar pelas Sereias. Elas, seres encantadores, antropozoomórficos, com a metade superior do corpo de mulher e a metade inferior de ave, viviam em um rochedo na ilha de Antemoesa e tinham como sina atrair com seu belo canto os marinheiros que por ali passassem; ao se aproximarem, elas então os matavam e levavam ao Hades. Portanto, a única forma de passar por elas sem ouvir seu canto encantador e mortal era produzindo uma música cuja sonoridade superasse o canto das Sereias. O próprio Apolônio de Rodes as apresenta na mesma obra, narrando o encontro do músico com as criaturas:

Um vento favorável levava a nau. Em seguida avistaram  
a bela ilha de Antemoesa, onde as harmoniosas  
Sereias, filhas de Aquiloo, faziam perecer  
com o encanto de seus doces cantos a todo aquele que se aproximasse.  
As deu à luz, por dividir o leito de Aquiloo,  
a bela Terpsicore, uma das Musas. Em outro tempo  
havia servido à valorosa filha de Deo  
ainda virgem, acompanhando-a.  
Mas então eram, em sua aparência,  
semelhantes em parte a aves e em parte a donzelas.  
Sempre à espreita em um rochedo com bom porto,  
quantas vezes já arrebataram a muitos o doce regresso,  
consumindo-lhes de languidez! Sem salvação para estes,  
também emitiram de suas bocas uma voz encantadora. Eles, da nau,  
já se dispunham a desatar as amarras sobre as orelhas,  
se o filho de Eagro, o trácio Orfeu,  
tendo em suas mãos a lira bístônia,  
não tivesse entoado a vivaz melodia de um canto ligeiro,  
a fim de que seus ouvidos zumbissem

---

<sup>37</sup> Todas as traduções apresentadas neste artigo são de autoria própria, salvo quando referenciado outro tradutor.

com a ruidosa interferência de seus acordes.  
E a lira superou a sua voz. Ao mesmo tempo o Zéfiro e o sonoro ruído,  
levaram a nau; e aquelas emitiam um confuso rumor.  
(Apolônio de Rodas, Argonáutica, IV.892-912)

Desse modo, a música de Orfeu tem aqui sua superioridade atestada. Tanto que seu nome é o primeiro a ser citado no catálogo dos argonautas e, entre eles, é o segundo mais citado em toda a obra de Apolônio, superado apenas por Hércules.

Apesar da grande importância que tem o episódio para atestar a força da relação de Orfeu com a música e o quanto essa identificação era valorizada na cultura grega, não há nas representações iconográficas em cerâmica nenhuma imagem conhecida que possa ser relacionada a Orfeu como argonauta. Um único vaso, porém, um lécito de base plana de figuras negras (fig. 01), datado do século VI a.C., do Museu da Universidade Ruprecht-Karls de Heidelberg (68.1), mostra uma figura masculina ao centro, direcionada para a direita, segurando na mão direita uma lira de cinco cordas e na mão esquerda um *pléctron*<sup>38</sup>. De cada lado da figura há uma Sereia, ambas direcionadas para o centro.

Essa figura masculina chegou a ser interpretada por alguns pesquisadores como Orfeu argonauta, por estar entre as Sereias, no entanto essa relação não é possível apenas a partir dos elementos iconográficos, que mostram simplesmente uma figura entre duas Sereias. Além disso, vale ressaltar que para o período que esse vaso é datado, identificar nomeadamente os indivíduos não era uma prática usual, de modo que essa interpretação não vai além da conjectura, pois de fato a iconografia dos vasos da época, de forma geral, não apresentavam figuras específicas, eram comuns as figuras humanas genéricas (CARDERARO, 2015, p. 30-31).

---

<sup>38</sup> Objeto usado para tocar as cordas do instrumento, geralmente feito de madeira ou osso, semelhante à atual palheta usada em instrumentos de corda.



Figura 01: Lécito de base plana de figuras negras da Universidade Ruprecht-Karls de Heidelberg 68.1.

Fonte: produção da autora.<sup>39</sup>

Outro episódio importante e bem conhecido da trajetória de Orfeu é a sua catábase, a sua descida ao Hades na tentativa de recuperar a amada Eurídice. O mito de Orfeu e Eurídice está entre as narrativas da Grécia Antiga mais reproduzidas ao longo dos tempos, até a atualidade, e se configura como o alicerce para o desenvolvimento da doutrina órfica, expondo o motivo da imortalidade (CARDERARO, 2020, p. 407). No entanto para os Períodos Arcaico e Clássico essa popularidade não é atestada, tendo em vista que a própria figura de Eurídice apenas foi nomeada no Período Helenístico, e recebeu diversos outros nomes em momentos anteriores (CARDERARO, 2015, p. 38).

Já no Período Romano, Virgílio, na *Eneida* (VI.660 ss.), traz o mito de Orfeu e Eurídice como uma celebração à imortalidade da poesia; a outra representação literária importante do episódio na Antiguidade está nas *Metamorfoses* (X.1-105; XI.1-66) de Ovídio, também romano. O poder encantatório da música de Orfeu é o elemento central do mito, porém, vale ressaltar o caráter persuasivo de sua oratória, que se iguala ao

---

<sup>39</sup> Reiteramos que todos os desenhos apresentados neste artigo são produções da autora.

poder da música, afinal, é por meio do discurso que o músico persuade Hades a deixá-lo levar de volta à vida Eurídice. Orfeu era, desse modo, relacionado com a harmonia e a ordem divina que se impõem ao caos (FERNANDES LOPEZ, 2008, p. 71; CARDERARO, 2015, p. 38).

Entretanto, são também muito poucas as representações desse episódio na cerâmica grega. De fato, são conhecidas representações da cena apenas em cerâmicas italiotas, provenientes da Magna Grécia, que datam já do século IV a.C. A catábase de Orfeu é exibida em cinco vasos, todos de origem ápula<sup>40</sup>, e entre eles apenas um traz a representação de Eurídice, uma cratera com volutas do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (STG709, fig. 02).

No vaso vemos à esquerda Eurídice, de costas, voltada para Orfeu, que está à sua direita, vestindo trajes trácios típicos, caracterizados pelo capuz, o *chiton* decorado e as botas. Vale lembrar que a vestimenta pode remeter aos trajes gregos que poderiam ser relacionados não à sua condição de estrangeiro, mas à de músico, fazendo uma relação com a condição do músico profissional que habitualmente usava roupas ricamente decoradas. O músico segura com a mão esquerda uma cítara tradicional, o que reforça essa identificação com os músicos profissionais, e com a mão direita segura o pulso de Eurídice. Aqui cabe a observação simbólica do gesto, pois em contextos amorosos representa o(a) amante conduzindo o(a) amado, simbolismo que é reforçado pela presença de Eros, em voo, entre as duas figuras.

Mas além do aspecto amoroso, vale perceber que enquanto Orfeu conduz Eurídice, a amada está de costas para ele, em posição de movimento na direção contrária, podendo ser relacionada com o momento da narrativa em que ele olha para trás e, então, ela retorna para o Hades (CARDERARO, 2020, p. 408).

---

<sup>40</sup> Encontrados, e provavelmente produzidos, na região da Apúlia, na Península Itálica.



**Figura 02: Cratera com volutas de figuras vermelhas, 325-320 a.C., Museu Arqueológico Nacional de Nápoles STG709. Fonte: produção da autora.**

O episódio mais recorrente na iconografia do mito de Orfeu é o momento de sua morte. De acordo como mito, Orfeu, após perder Eurídice, vai para a Trácia, onde passa os dias cantando e tocando sua lira. Ali, apesar do interesse das mulheres locais – às vezes apresentadas como bacantes –, Orfeu despreza a companhia feminina. Essa atitude faz com que as mulheres trácias se revoltam e o persigam, matando-o com violência. Ao matá-lo, cortam sua cabeça e a jogam no mar junto de sua lira, que são posteriormente recuperadas pelas Musas. A cabeça de Orfeu continua a cantar eternamente (CARDERARO, 2015, p. 38). Esse episódio ilustra as questões da imortalidade da poesia abrangidas pelo Orfismo.

A popularidade do episódio, especialmente no Período Clássico, é atestada pela grande recorrência de representações iconográficas nos vasos cerâmicos de figuras vermelhas, principalmente a partir do ano 60 do século V a.C. São conhecidos pelo menos 23 vasos com a imagem da perseguição das mulheres Trácias a Orfeu (CARDERARO, 2020, p. 414; 420).

Entre eles está a ânfora nolana do Museu do Louvre de Paris (G436, fig. 03), em que se vê Orfeu em posição de queda para a direita, vestindo apenas um *himátion* e segurando com a mão direita a lira, acima da cabeça e para trás, em gesto de proteção do instrumento. À sua esquerda há uma figura feminina identificada como trácia pela representação das tatuagens nos braços, um elemento típico de representação das mulheres da Trácia. Ela, enquanto tem o braço esquerdo estendido em direção a Orfeu, segura na mão direita uma adaga, expressando uma intenção de feri-lo.



**Figura 03: Ânfora de Nola de figuras vermelhas, 475-425 a.C., Museu do Louvre de Paris G436. Fonte: produção da autora.**

Vale perceber, nesta cena, que embora seja admitido como de origem trácia, ou pelo menos estrangeira, a figura de Orfeu vai ao longo do tempo, gradualmente, adquirindo características gregas. A mais perceptível é sem dúvida a vestimenta, posto que são comuns suas representações a partir de meados Período Clássico em que aparece vestindo apenas um *himátion*, como são representados os homens gregos.

Por fim, a cena mostra a valorização do aspecto musical ao mostrar, sempre, o músico em gesto de proteção com relação à lira nas cenas em que é atacado. A

valorização da personagem se dá de modo interessante, pois ao mesmo tempo em que é de origem estrangeira, assume traços tipicamente gregos, além de ter atribuídas a ele algumas criações no âmbito musical.

Timóteo, no século V a.C., em sua obra *Os Persas* (vv. 234-238) atribui a Orfeu a criação da lira. A partir dessa associação, Orfeu também passa a ser o introdutor da prática do canto acompanhado pelo instrumento, a lira ou a cítara, o que remete à afirmação de Estrabão (Geografia, VII.7), que o descreve como “um mago que pela primeira vez ganhou dinheiro com sua música”. Aqui, faz-se a relação do contexto literário-mitológico com o contexto social, ao lembrarmos que a partir da segunda metade do século V a.C. há, principalmente em Atenas, um grande movimento com relação à chamada Música Nova, que recebe críticas de figuras importantes como Platão (*As Leis* III.700d) e Aristóteles (*Política* VI.1341a). A principal razão das críticas às inovações musicais – que eram tanto técnicas quanto estilísticas – estava justamente na prática da música de forma profissional, ou mais precisamente, em fazer música (tocar e cantar) em troca de dinheiro. Píndaro, nas *Odes Píticas* (IV.176-177), também apresenta Orfeu como o primeiro dos cantores a exercer sua arte acompanhado da execução do instrumento, neste caso a fórminge, um outro instrumento da família dos cordofones.

Além das obras órficas, a Orfeu foram atribuídas criações que geralmente são creditadas também a outras figuras mitológicas. Os remédios medicinais, que são atribuídos também a Asclépio e a Apolo; a escrita, atribuída também a Cadmo; e a agricultura, relacionada a Demeter por meio de Triptólemo. Não resta dúvidas de que todas essas atribuições imprimem em Orfeu uma identificação com os gregos, que se dá justamente pela sua caracterização como figura estrangeira. Um padrão que se percebe também nas outras figuras aqui abordadas.

## **Tâmiris**

Ao contrário de Orfeu, Tâmiris é uma figura menos difundida e, hoje, pouco conhecida. Embora sua presença esparsa nas fontes escritas não permita traçar uma trajetória clara, o músico se encontra presente em episódios muito consistentes. Tâmiris era filho da Ninfa Argíope e de Filámon, que por sua vez era filho de Apolo. Essa genealogia, que o liga ao próprio deus da música, justificam suas habilidades musicais com a cítara e o canto, consideradas incomuns (SARTI, 2010, p. 21). Em todos os relatos de seu mito, Tâmiris gozava da fama de ser um exímio músico.

[3] Clio apaixonou-se por Píero, filho de Magnes, em consequência da ira de Afrodite (a quem ela havia contado seu amor por Adónis), e tendo o conhecido ela lhe deu um filho, Jacinto, por quem Tâmiris, filho de Filámon e da ninfa Argíope, concebia uma paixão, sendo ele o primeiro a se apaixonar por homens. Mas depois Apolo amou Jacinto e o matou involuntariamente pela escolha de uma malha. E Tâmiris, que sobressaiu em beleza e em maestria, empenhou-se em uma competição musical com as Musas, com o acordo de que, se ganhasse, ele coabitaria com todas, mas se ele fosse vencido deveria ser destruído como elas quisessessem. Então as Musas foram melhores do que ele e o privaram de seus olhos e de seus dons.  
(Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, 1.3.3)

Além das características descritas, Tâmiris é apresentado também como um xamã, ou seja, tinha a habilidade de se comunicar com o mundo dos deuses e com o mundo dos mortos, assim como se comunicava com o mundo dos homens. Essa característica se refletia na sua descrição física, posto que é descrito tendo os dois olhos de cores diferentes. Simbolicamente, o olho claro representa a sua comunicação com o mundo dos deuses, e o olho escuro a sua relação com o mundo dos homens, como janelas das duas almas dos xamãs (GRAU, 2002, p. 153).

O episódio mais relatado de seu mito é a competição musical com as Musas, que está narrado na *Iliada* homérica (II.591-600). Tâmiris, por ser já considerado um excelente músico, julgou ser melhor do que as Musas na arte da citaródia, que consiste em cantar acompanhado da execução da cítara. Desafiou-as, então, para uma competição musical, na qual acabou derrotado. Ao ser vencido, foi punido pelas deusas

com a mutilação e a perda do dom musical. Embora seja descrito em todos os registros literários como poeta, Tâmiris é definido na *Ilíada* como cantor e citaredo, quando perde a contenda para as Musas.

Os que viviam em Pilos e na agradável Arene,  
em Trio, onde passa o Alfeu, na boa Épi,  
na Ciparíssia, e os que habitavam Anfigenia,  
Ptéleo, Helos e Dórion, onde as Musas  
encontraram Tâmiris da Trácia e puseram fim ao seu canto,  
quando vinha da Ecália, de junto de Êurito Ecaliense,  
pois ameaçava em voz alta obter a vitória, ainda que fossem as próprias  
Musas a cantar, as filhas de Zeus portador da égide.  
E elas, iradas, mutilaram-no, do canto  
divino o privaram e fizeram-no esquecer a arte da cítara.  
(*Ilíada*, 2.591-600, tradução de Ferreira, L. N., 2013, p. 17-18)

O contexto agonístico, de competição, é um artifício muito usado nas narrativas mitológicas gregas para ilustrar a ocorrência de *hýbris*. Nesses casos, a *hýbris* é definida como o ato de considerar-se melhor do que uma divindade em algum aspecto. Sendo assim, essa transgressão da ordem natural deveria ser punida. Por essa razão, todos os *agones*, tendo como propulsora a *hýbris*, tem o desafiante derrotado, não sendo ele uma divindade. O *agón* assume, então, uma função moralizante, educativa, com o claro objetivo de educar o espectador quanto à sua relação com os deuses. A música funciona para Tâmiris, assim, como um gatilho de transgressão, que leva o músico a ultrapassar os limites do justo e do que é ofensivo aos deuses (CARDERARO, 2015, p. 72-73).

De acordo com George Devereux (1987, p. 199), em todas as versões do mito é o próprio Tâmiris quem determina qual seria seu prêmio ou sua punição de acordo com o resultado da competição. A punição de ter seus olhos cegados é mencionada apenas nas versões do mito em que o prêmio que Tâmiris receberia se vencesse a contenda seria coabitar com uma ou mais Musas. Na cerâmica são relativamente poucas as representações de Tâmiris, mas aquelas que exibem cenas da sua trajetória mitológica têm como tema a competição com as Musas. Esse episódio pode ser visto em três etapas da narrativa. A mais comum é o momento exato da competição, em que Tâmiris é

representado entre as Musas, tocando seu instrumento. É o que se vê no fragmento de píxide do Museu Nacional de Atenas (fig. 04). Aqui Tâmiris, representado como um efebo, está sentado voltado para a direita, com a cítara na mão esquerda e o *pléctron* na mão direita, em posição de execução do instrumento. Ele está vestindo um *chitonisco* (*chiton* curto) com adereços e uma capa presa ao pescoço por um broche. Chama a atenção sua expressão facial, que exprime espanto, e pode ser interpretada como um sinal de que o músico percebe sua derrota.



**Figura 04: Píxide de figuras vermelhas, 425-375 a.C., Museu Nacional de Atenas 19636. Fonte: produção da autora.**

Vale ressaltar as características do instrumento tocado pelo músico nesta cena, que se trata de um tipo muito peculiar de cítara, nomeada como “cítara de Tâmiris”, ou “cítara trácia”. O instrumento recebe esse nome porque seria do mesmo tipo que Sófocles teria tocado ao interpretar Tâmiris em uma peça que leva o nome do músico, que é hoje perdida. A cítara, de pequenas dimensões, tem os braços mais curvados e abertos, é vista como um instrumento intermediário entre a lira e a cítara, e seria tocada por efebos em festivais (CARDERARO, 2018: 230-232).

Outro momento da contenda é representado em uma cratera de figuras vermelhas pertencente à Galeria Royal-Athena (fig. 05). Nela se vê também Tâmiris entre as Musas, acompanhados por Sátiros. A cena é organizada em duas faixas

iconográficas. Na faixa de baixo à direita há três Musas, cada qual tocando seu instrumento, enquanto o músico, na faixa inferior à esquerda, está sentado sobre uma superfície e, abaixo dele, em um local isolado, está sua cítara. Tâmiris tem o braço direito elevado, enquanto a mão esquerda cobre seus olhos. Aqui, ele é identificado pelas suas vestimentas tipicamente trácias, com *chiton* de mangas longas ricamente decorado e capuz trácio.



**Figura 05: Cratera em sino de figuras vermelhas, 400-370 a.C., Galeria Royal-Athena s/n. Fonte: produção da autora.**

De acordo com os relatos do mito, ao desafiar as Musas, Tâmiris concordou que se perdesse, teria como punição perder seu dom da música. Essa afirmação foi interpretada de duas formas, a primeira que ele teve seu instrumento e o dom do canto retirados (Eurípides, *Rhesos*, vv. 915-925), a segunda que foi punido com a cegueira, o que simbolicamente tiraria seus dons de xamã. Essa punição física, no entanto, é um dos pontos mais controversos do mito, pois a palavra usada é *perosis*, traduzida por

“mutilação”, mas Pausânias é um dos autores que interpretam essa mutilação com a própria retirada de seus dons musicais.

Um terceiro momento da contenda também é retratado na iconografia vascular grega, e pode ser visto na hídria de figuras vermelhas do Museu Ashmolean de Oxford (fig. 06). Na cena, Tâmiris está sentado ao centro, em posição frontal, com os braços abertos e, abaixo da mão direita, a cítara trácia suspensa, em posição de queda. De cada lado do músico há uma figura feminina, ambas voltadas para ele. À esquerda Argíope, com as mãos levadas à cabeça, em posição de lamento; e à direita uma Musa segurando na mão esquerda uma lira, mas sem tocá-la.

A cena mostra o momento exato da derrota, em que Tâmiris lança ao solo seu instrumento – gesto típico atribuído ao derrotado em competições musicais – enquanto sua mãe, Argíope, lamenta, sabendo do destino de seu filho e da punição que sofreria.



**Figura 06: Hídria de figuras vermelhas, 475-425 a.C., Museu Ashmolean de Oxford G291. Fonte: produção da autora.**

Ainda nesta cena, nota-se a vestimenta de Tâmiris, a identificação étnica híbrida, com um *chitonisco* tipicamente grego e botas, que são relacionadas a figuras estrangeiras na iconografia.

Na *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo (III.67), Tâmiris é apresentado, junto a Orfeu e Hércules, entre os três discípulos mais ilustres de Lino. Assim como Orfeu,

Tâmiris tem também criações atribuídas a ele, entre elas a adição da sétima corda à lira (Diodoro Sículo, III.67), além da criação do modo Dórico, por Plínio, o Velho (História Natural, VII.24), e a composição de algumas obras, entre elas hinos e uma teologia (Platão, Leis, VIII.829d-e), e um poema sobre a guerra entre deuses e Titãs (Plutarco, *Sobre a Música*, III.1132b – citando Heráclides Pôntico).

Tâmiris, de origem trácia, cantou com a mais bela voz e o canto mais melodioso dentre todos daquele tempo, tanto que, segundo os poetas, ele desafiou as Musas a uma disputa. Conta-se que ele compôs um poema sobre a guerra dos Titãs contra os deuses (Plutarco *Sobre a Música* 3.1132b, tradução de Roosevelt Rocha).

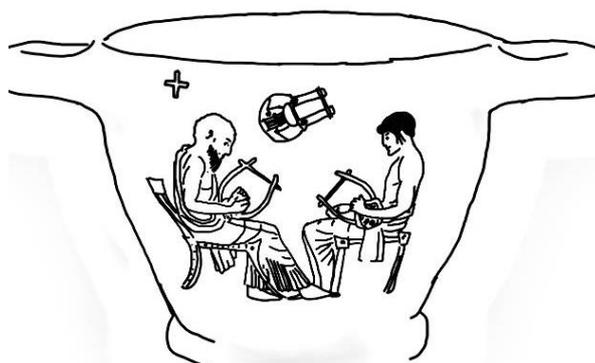
A partir dessa indicação de criação de poemas, e da adição da corda à lira, mas sobretudo da criação do modo Dórico, Tâmiris, assim como Orfeu, também foi apontado como criador da categoria dos citaredos como músicos profissionais sendo, portanto, igualmente relacionado com a questão da Música Nova. Outra semelhança entre os dois músicos é a representação iconográfica, que vai se tornando híbrida e assumindo características tipicamente gregas ou trácias, de acordo com o contexto retratado. Isso mostra uma intenção de assimilação dessas figuras, admitidas como estrangeiras, no imaginário cultural grego.

## **Lino**

Lino era conhecido como o mais ilustre dos professores de música, tendo entre seus discípulos muitos heróis e figuras de destaque. Pausânias (Descrição da Grécia, I.43.7) o apresenta como filho de Apolo e Psâmata, já Diodoro Sículo diz que é filho da Musa Calíope e de Leagro, rei da Trácia (Biblioteca Histórica, I.3.2), por esta versão, ele é ainda apresentado como irmão de Orfeu. Entre os seus discípulos contam-se importantes músicos e heróis mitológicos, como Aquiles, Teseu, Tâmiris, o próprio irmão Orfeu (Diodoro Sículo, Biblioteca Histórica, III.67), Museu e Héacles (Pseudo-

Apolodoro, Biblioteca, II.4.9). É a sua relação com este último que vai marcar sua presença na iconografia dos vasos cerâmicos.

Apesar de toda a fama de que gozava, e que é largamente atestada nas fontes escritas, são poucos os registros iconográficos de Lino, podendo ser contadas hoje em treze vasos conhecidos. A representação mais popular está em um esquifo de figuras vermelhas do Museu Estatal de Schwerin (fig. 07), em que o músico, à esquerda, é representado sentado em uma cadeira, direcionado para a direita e segurando com a mão esquerda a lira, com a mão direita sobre as cordas, em posição de execução do instrumento. À direita da cena um jovem, Íficles, irmão de Hércules, sentado e voltado para o professor, segurando também uma lira, em posição de execução do instrumento. O olhar do aluno direcionado para as mãos do professor indicam que se trata de uma cena de *paideia*, no momento da lição de música.



**Figura 07: Esquifo de figuras vermelhas, 475-425 a.C., Museu Estatal de Schwerin 708. Fonte: produção da autora.**

Esta é a única representação de Lino no contexto de lição musical. Todas as outras representações o mostram em seu momento de morte. De acordo com a narrativa mitológica representada, Lino foi morto pelas mãos do herói Hércules. Este, assim como muitos grandes nomes, heróis e humanos, era alunos de Lino na arte de tocar a lira. No entanto, Hércules, ao contrário dos outros, não exibia qualquer habilidade musical (CARDERARO, 2020, p. 366-367). Diante do seu desinteresse, e da

rigidez do mestre ao tentar ensiná-lo, o herói foi tomado por uma fúria incontrolável, que o levou a atacar o professor, matando-o (Pseudo-Apolodoro, II.4.9; Diodoro Sículo, III.67).

A cena, que segue um padrão iconográfico, pode ser vista na taça de figuras vermelhas do Museu de Antiguidades de Munique (fig. 08). Neste vaso Lino é representado em posição de queda, entre quatro jovens que o observam. O músico está com um dos joelhos ao solo, segura a lira com a mão direita, acima da cabeça e para trás, enquanto afasta com a mão esquerda o jovem Hércules. À esquerda está Hércules de pé, em posição de ataque em relação a Lino, segurando-o com a mão esquerda enquanto tem na mão direita, elevada acima da cabeça, um pedaço de cadeira que usa para ferir o professor. Lino, representado como um homem adulto, tem apenas um *himátion* sobre os ombros.



**Figura 08: Taça de figuras vermelhas, 500-450 a.C., Museu de Antiguidades de Munique J371. Fonte: produção da autora.**

Há duas questões primordiais a se discutir acerca dessa cena. A primeira é a incomum falta de habilidade de Hércules com a música. Tendo em vista que a música é um dos elementos que compõem a *paideia* grega e, portanto, faz parte de todo cidadão grego desde criança, chama a atenção o fato de seu maior herói ter como ponto falho exatamente um elemento tão apreciado na educação dos jovens gregos. A outra

questão que merece ser analisada diz respeito à cena retratada no vaso. Perceba-se que a posição de Lino em relação à lira se assemelha muito à posição de Orfeu quando é representado sendo atacado pelas mulheres trácias. A posição de proteção, de salvaguarda da música, enfatizando o seu valor e o prestígio que tem a lira no contexto mitológico. Uma forma de transpor essa valorização do imaginário para o contexto social grego. Assim, a função da imagem é claramente percebida, apropriando-se de elementos sutis, mas bem pensados para atingir o espectador de maneira adequada.

Lino é uma das figuras mais relacionadas com elementos musicais da Antiguidade. Entre esses elementos, é apontado como inventor de diversas melodias, especialmente cantos tristes e lamentos. A própria figura mitológica seria a personificação de um tipo de canto triste e lamentoso, que aparece nas fontes escritas como um lamento, em forma de hinos fúnebres, direcionados a ele, que recebem o nome de *linoi*, ou *ailinoi*. Essa relação remonta à *Ilíada* homérica, no episódio conhecido como “Escudo de Aquiles” (*Ilíada*, XVIII.569-572), mas está presente também em obras de Hesíodo (bTΣ II. XVIII.570), Heródoto (*Histórias*, II.79), na tragédia, a exemplo de Eurípides (*Orestes*, vv. 1395-1399) e na lírica de Safo. O *linos* era executado por citaristas em simpósios e coros (CARDERARO, 2020, p. 368-369).

Não menos importante, a Lino são atribuídas a invenção do ritmo e do canto (Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, III.67), além da técnica de executar a harpa acompanhada pelo canto (Plínio o Velho, *História Natural*, VII.56).

## Conclusões

Tendo em vista a breve análise feita sobre as representações dos mais proeminentes músicos trácios na cerâmica grega, é preciso notar, em um panorama geral, uma característica comum nas descrições de músicos na Antiguidade Grega. O artifício dos autores de, para ressaltar a excelência de um músico específico, atribuir a ele a criação de algo novo, seja um instrumento, uma variação instrumental, uma técnica de execução, um novo gênero ou estilo de composição. Vale ressaltar que nem

sempre é relevante a especificidade da inovação, mas o que importa é o ato de criar algo inédito (GRAU, 2002, p. 153; CARDERARO, 2015, p. 71).

Nesse sentido, Peter Wilson (2005, p. 207) atenta para o fato de que serem estrangeiros é importante nessas atribuições porque, no contexto cultural grego, a eles é permitido explorar instâncias no âmbito da *mousiké* que não seriam cultural ou mesmo moralmente admitidas a um músico grego, pois caracterizariam transgressões da ordem natural da relação dos homens com os deuses e com a própria cidade. É aí que se retoma o artifício, já mencionado, de inserir episódios de *agón* como educativos com relação à *hýbris* cometida contra os deuses ao se permitir a inovação.

Outra importante questão a ser levantada é a relação dessas representações, e dessa valorização dos músicos trácios, mas também de seus fins trágicos, com a política cimoniana anti-trácia, evidente na arte grega sobretudo no final do século V a.C., como levantou Susana Sarti (2010, p. 221). Nas palavras da autora, música e músico, nesse contexto, são relegados a “uma alteridade controlada, não privada de fascínio e afetação, de que se faz experiência no simpósio e que integra o sistema da *paideia* juvenil, e em particular aquela dos *agones* musicais” (Sarti, 2010, p. 225). Os músicos trácios então, principalmente se olharmos para Orfeu e Tâmiris, se tornaram, no contexto cultural grego do século V a.C., representantes simbólicos dos protagonistas da chamada “Música Nova” (CARDERARO, 2015, 81), que ao mesmo tempo em que é exaltada pelas interferências nas narrativas e representações dos episódios mitológicos, é colocada à margem daquela cultura musical tradicional ao ser relacionada com o estrangeiro.

”

## Referências Bibliográficas

### Documentação

APOLÓNIO DE RODAS. *Argonautica*. Tradução: Valverde Sánchez, M. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

DIODORUS SICULUS. *Bibliotheca Historica*. Tradução. Oldfather, C. A. Cambridge, Mass.: Harvard, 1954.

PLÍNIO SENIOR. *História Natural*: Livros 7 a 11. Tradução: Barrio Sanz, E. et al. Madrid: Editorial Gredos, 2003.

PLATÃO. *As Leis*. Tradução: Bini, E. São Paulo: Edipro, 1999.

HERÓDOTO. *Histórias*. Tradução: Broca, J. B. São Paulo: Ediouro, 2001.

PÍNDARO. *Odes Píticas*. Tradução: Caeiro, A. C. Lisboa: Prime Books, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Vieira, T. São Paulo: Editora 34, 2011.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução: Schüler, D. São Paulo: L&PM, 2009.

Fragmenta Hesiodica. Tradução: Merkelbach, R., West, M. L. Oxford: Clarendon Press, 1967.

PÍNDARO. *Odas y Fragmentos*. Tradução: Ortega, A. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

PLUTARCO. *Peri Mousike*. In: *Obras Morais: Sobre o Afecto aos Filhos/ Sobre a Música*. Tradução: Rocha, R. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

TIMÓTEO DE MILETO. Os Persas. Tradução: Rocha, R. *Scientia Traductionis* 10, 2011: 230-240.

## **Bibliografia**

CARDERARO, L. C. *Do encanto à hybris: representações de seres mitológicos com atributos musicais na pintura de vasos gregos*. Dissertação de mestrado em Estudos Clássicos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015.

CARDERARO, L. C.; CERQUEIRA, F. V. A imagem do jovem músico em *agones* musicais na iconografia de vasos áticos. In: Cornelli, G.; Coutinho, L. (org.) *Estudos Clássicos IV: percursos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018: 218-248.

CARDERARO, L. C. *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos – a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Tese de doutorado em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2020.

COLERIDGE, E. P., *Euripides. The Complete Greek Drama* vol. 1. Oates, W. J.; O'Neill Jr., E. (ed.). New York: Random House, 1938.

CURY, M. G., *Aristóteles. Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

DEVEREUX, G., *Thamyris and the Muses (An unrecognized Oedipal Myth)*, *American Journal of Philology* 108, 1987: 199-201.

DIAS, D. L., *Ovídio. Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

FERNANDES LOPEZ, J., Orpheus musicus / Orpheus rhetoricus: recepción y alteración del Orfeo ovidiano. In: Coroleu, A., Taylor, B. (eds.) *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia III: Ovid from the Middle Ages to the Baroque*. Manchester: U. of Manchester, 2008: 71-89.

FERREIRA, L. N., *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2013.

GRAU, S., Tamiri el traci. *Ítaca*. Quaderns Catalans de Cultura Clássica 18, 2002: 129-190.

GREENE, D., Lattimore, R. ed., *Eurípides V: Bacchae, Iphigenia in Aulis, The Cyclops, Rhesus*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

JONES, W. H. S., Ormerod, M. A., *Pausanias. Description of Greece*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1918.

JONES, H. L., *Strabo. Geographia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1932.

MENDES, O., Castilho, A. F., *Virgílio. Geórgicas & Eneida*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.

SANTAMARÍA ALVAREZ, M. A., Orfeo y el orfismo em los poetas helenísticos. In: A. Bernabé et al. (org.), *Orfeo y el Orfismo: nuevas perspectivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

SARTI, S. Un esempio di competizione musicale nel mito in Grecia: Tamiri. In: *Poesia, música e agoni nella Grecia Antica*. Atti del IV convegno internazionale di MOISA. Rudiae, ricerche sul Mondo Classico. Lecce: Congedo Editore, 2010/2011: 21-23.

SEPÚLVEDA, M. R., *Apolodoro. Biblioteca*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

STIGA, K.; KOPSALIDOU, E. Music and traditions of Thrace (Greece): a transcultural teaching tool. *Dedica*. Revista de Educação e Humanidades, nº 3, 2012: 145-164.

TRIANANTAPHYLLOS, D., Thrace in Antiquity. In: Desyllas, N. *Thrace, colours and hues*. Athens: Synolo, 1996: 22-25.

WILSON, P., Thamyras the thracian: the archetypal wandering poet? In: HUNTER, R.; I. RUTHERFORD, I. (eds.). *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge: University Press, 2009: 46-79.