O esfolamento de Marsias[1]

Giorgio Agamben

Tradução de Vinícius N. Honesko

Enviado em: 18/07/2018
Aprovado em: 20/07/2018

Que *O esfolamento de Marsias,* provavelmente uma das últimas telas pintadas por Ticiano e que está na pinacoteca do castelo de Krameriz, apresente características absolutamente excepcionais é algo que já foi notado pelos estudiosos. Entretanto, não se trata apenas da escolha iconográfica que, ainda que derivada de um desenho de Giulio Romano, inova tanto em relação a este quanto em face da tradição precedente. De imediato, fica evidente que Ticiano, por meio de uma série de particularidades significativas, não quis representar, como havia feito outras vezes, apenas um episódio da mitologia grega, mas algo que lhe dizia respeito de modo tão íntimo e pessoal que o espectador se sente interpelado à meditação, como se estivesse diante de uma imagem sagrada ou de um tipo de testamento espiritual comparável à *Pietà* que, talvez no mesmo período, o mestre pintava para sua tumba na Basílica dos Frades. Assim como na *Pietà* Ticiano havia se representado no velho seminu prostrado diante da Virgem, em *O Esfolamento de Marsias* ele inseriu o próprio autorretrato no personagem Midas que, enquanto no desenho de Giulio Romano se recobre os olhos, aqui contempla absorto o massacre sanguinário com a pose saturnina do melancólico – a mesma que, segundo a tradição aristotélica, tão familiar no Renascimento, caracteriza "aqueles que são distintos na filosofia, na poesia e nas artes" (*Problemas, XXX*). Ainda mais surpreendente é o rosto de Marsias, que, como já foi observado, não apenas não exprime dor, mas "uma mistura de assombro, incredulidade e resignação", e, com uma escolha iconográfica que aumenta o efeito de interpelação, mantém fixo o olhar nos olhos do espectador. Em relação a estes dois personagens, o jovem Apolo coroado com louros parece concentrado em sua cruel operação – juntamente com seu ajudante cita – com a vigilante indiferença de um açougueiro que despela, segundo as regras de seu trabalho, o animal.

Não é só por sua crueldade que a cena mostra-se imersa em uma atmosfera inumana: claramente não humano e ferino é sobretudo Marsias, que exibe suas longas patas caprinas cruzadas e cobertas por um manto de pelos volumoso que deixa uma sombra escura quase no centro do quadro; e, com ele, o sátiro com cornos que, segurando com a mão direita um balde

[1] Texto originalmente publicado em *De pictura. n. 2, 9 giugno 2017.* Macerata: Quodlibet, 2017. pp. 29-35.

de madeira, não nos deixa saber se vem em socorro, caso no balde contenha, como parece, água para o mártir, ou impiedosamente, caso esteja destinado a limpar Marsias e, na sequência, deste recolher o sangue. Mas a inumanidade também é testemunhada nos dois cães, no pequeno e branco em primeiro plano, que com avidez lambe o líquido que goteja das feridas de Marsias, e no outro, maior, que mostra as presas ao lado de uma criança sátira que faz lembrar, de modo singular, o quadro *Criança com cães,* do Museu de Roterdã. A essa atmosfera ferina ou não humana corresponde a composição persistente e angustiante da cor, na qual a terra de tom ocre fosco torna-se marrom e Siena Queimada e o azul do céu mal transparece.

É sobre esse espetáculo brutal, obscuramente suspenso entre o humano e o animal, que Ticiano está meditando, como sobre algo que lhe diz respeito de maneira inexorável, quase como se, já tendo chegado ao ápice de sua obra, esta lhe aparecesse – como havia se mostrado alguns anos antes para Michelangelo/São Bartolomeu, que segura sua pele no *Juízo Universal* – como um mistério cruento, que implicava um ser atrozmente dependurado de ponta-cabeça e esfolado vivo, pedaço a pedaço.

Na tradição iconográfica do suplício de Marsias, como nas fontes antigas que o descrevem, não há nada que autorize uma interpretação como essa. O sátiro é punido por sua *hybris,* que fez com que ele afrontasse Apolo em uma competição musical na qual não podia sucumbir. É verdade que em algumas versões (na *Biblioteca* de Apolodoro e nas *Fábulas* de Igino) Apolo, para vencer, deve recorrer a astúcias (verdadeiros imbróglios, segundo Luciano), tocando a cítara ao contrário e convidando Marsias a fazer o mesmo, algo evidentemente impossível uma vez que seu instrumento é, segundo a tradição que vai do baixo-relevo de Praxiteles no Museu Nacional de Atenas até o quadro de Bonifacio Veronese na Accademia de Veneza, o *aulos,* uma espécie de dupla flauta reta (no quadro de Ticiano, por sua vez, o instrumento é uma flauta de Pan que balança na mesma árvore onde também está pendurado o tocador). Em Diodoro Sículo (III, 59), o estratagema a que recorre Apolo para derrotar o sátiro que o está vencendo é outro: ele acompanha a cítara com o canto e quando Marsias protesta, objetando que a disputa era “de arte mas não de voz" (*artis at non vocis*), responde que não usou nada mais do que aquilo que o adversário havia feito “ao soprar a flauta” (*cum tibias inflasset*).

Uma passagem da *Política* de Aristóteles é, nessa perspectiva, instrutiva. Aristóteles, que, como todos os autores antigos, está convencido do significado político da educação musical, depois de ter afirmado que “não se deveria usar na educação as flautas nem os outros instrumentos técnicos, como a cítara e similares”, especifica, no entanto, que “a flauta não

exprime as qualidades morais, mas é, antes, orgiástica" e que ela é particularmente inadequada à educação, porque tocá-la "impede o uso da palavra (*kolyein to logo chresthai ten aulesin*[2])". Poucas linhas depois, Aristóteles se refere à antiga lenda sobre a origem da flauta, segundo a qual Atenas, que a tinha inventado, jogou-a fora porque tocá-la deixava o rosto feio; "mas – na sequência acrescenta – é mais verossímil que fosse porque ser educado na flauta não serve para a inteligência, enquanto nós atribuímos a Atenas as ciências e as artes".[3] O que está em questão na contenda entre Apolo e Marsias é a superioridade do *logos* sobre a música instrumental e a da racionalidade apolínea sobre o orgiasmo semi-humano do sátiro.

De que modo Ticiano pôde chegar a uma interpretação do mito que, como foi sugerido, não apenas parece tomar partido pelo sátiro tão ferozmente punido, mas, desenvolvendo de maneira originalíssima a tradição aristotélica recolhida por Diodoro, situa a experiência mais íntima do artista em um conflito entre a dimensão luminosa da linguagem divina e aquela mais obscura e animal do sátiro esfolado?

Entre 1502 – ano em que Pietro Bembo publica junto ao editor Aldo Manuzio a *Comédia* – e 1568 são impressos em Veneza, com Ticiano ainda vivo, sete edições do poema de Dante (entre as quais, em 1544, uma ilustrada por notáveis xilografias realizadas por Francesco Marcolini). Ora, justamente no início do *Paraíso,* no momento de afrontar "o labor vindouro", Dante, invocando a inspiração de Apolo, cita de forma inesperada *o esfolamento de Marsias* (I, 13-21)

> *Ó grande Apolo, pra o labor vindouro,*
> *de tua virtude faz de mim tal vaso*
> *como exiges pra dar o amado louro.*
>
> *Até aqui um só dos cumes do Parnaso*
> *bastou, mas ora co' os dois apogeus,*
> *devo na nova arena achar meu azo.*
>
> *Entra em meu peito e exala os cantos teus,*
> *tal como, quando vivo, recolheste*
> *da bainha Mársias dos membros seus.*[4]

---

2 *Cf.* ed. em português: ARISTÓTELES. *Política.* Lisboa: Vega, 1998. Ed. Bilíngue. Pref.: Raúl Rosado Fernandes. Trad.: António Campelo Amaral e Carlos Carvalho Gomes. p. 584 (1341a, 16-24).

3 *Idem.* p. 585 (1341b, 1-9).

4 ALIGHIEI, Dante. *A divina comédia. Paraíso.* São Paulo: 34, 1998. Ed. Bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. pp. 13-14. "*O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sí fato vaso, / come*

A despeito de como se queira interpretar a invocação dantesca, é certo que *o esfolamento de Marsias* é aí uma metáfora da inspiração. Diante da dificuldade de sua tarefa (ele viu coisas "que redizer / nem sabe ou pode quem de lá ora desce"[5] – I, 4-5), o poeta pede ao Deus para ser trazido fora de si em um *excessus mentis,* assim como Marsias havia sido extraído do "ventre dos membros seus" (a implicação óbvia é que a experiência será para ele tão dolorosa quanto um esfolamento).

Ainda que os estudiosos de iconologia com frequência indaguem, para suas interpretações dos quadros, textos insólitos e raros, podemos aqui presumir, com razoável verossimilhança, que Ticiano, em suas inegáveis leituras da *Comédia,* tenha sido tocado por essa passagem e dela tenha retirado a ideia de fazer do esfolamento do sátiro a alegoria da abissal dificuldade da inspiração do pintor. Assim como Dante havia transferido o significado do episódio da música à poesia, também Ticiano a desloca da poesia para a pintura. A inspiração que ele persegue para sua última investida situa-se em uma zona obscura e dolorosa entre o inumano e o humano e entre o animal e o divino. O corpo que ele, já velho, contempla enquanto bem ou mal é esfolado vivo é, de algum modo, o seu, mesmo se mais jovem e próximo da natureza perdida. Em todo caso, contra Apolo e de maneira diversa que em Dante, o que aqui acontece não pode ser expresso em palavras. Ovídio, em sua descrição do suplício de Marsias, havia colocado em evidência o lamento: "Por que me esfola? – pergunta – Ai! Lamento – gritava –, a flauta não vale tanto!" e, "não obstante seus lamentos, a pele era-lhe arrancada pelos artífices e não era nada mais que uma única laceração"[6] (*Met.* VI, 382-400). É a tal lamento – não à música divina, não à palavra humana – que Midas dá ouvidos com suas orelhas de burro; é esse débil, incessante e ilegível lamento que está em questão na última pintura de Ticiano.

---

dimandi a dar l'amato alloro. // Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo entrar ne l'aringo rimaso. // Entra nel petto mio, e spira tue / sí come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue."

5 *Idem.* p. 13. *"che redire / né sa né può chi di là su discende"*

6 *Cf.* ed. em português: OVÍDIO. *As metamorfoses.* São Paulo: Ediouro, 1992. Trad.: David Gomes Jardim Júnior. p. 112.