
O uso da música no trabalho rural na Antiguidade clássica: o caso do *aulos* da vindima

Fábio Vergara Cerqueira*

Resumo: O presente artigo trata do acompanhamento musical na vindima, consistindo em um estudo de caso da música no contexto rural, com base em um estudo de natureza iconográfica da cerâmica ática dos séculos VI e V a.C., articulado com a interpretação de fontes textuais antigas, em uma perspectiva cronológica de longa duração. Apesar do desinteresse dos pintores de vasos áticos pela temática rural, as poucas representações retratando a música do *aulos* na vindima, todas de caráter mitológico, têm um grande potencial interpretativo. A compreensão dessas representações, datadas do século VI, é favorecida por uma leitura comparada de fontes (textuais e iconográficas) concernentes a uma cronologia mais ampla, de Homero à Antiguidade tardia. Esse modelo de análise sustenta-se na premissa de que esse fenômeno social e cultural situa-se na temporalidade de longa duração. Constatase o papel da música no que se refere ao disciplinamento de atividades produtivas, tais como a vindima e a moagem, onde se utilizavam as chamadas “árias de trabalho”, que visavam a ritmar a tarefa e amenizar o cansaço.

Abstract: The present article goes on the musical accompanying of the vintage, consisting a case study of the music in the rural context, based on an approach of iconographical nature of the attic pottery of the VI and V centuries before Christ, linked with the interpretation of ancient textual sources, in a chronological perspective of the *longue durée*. In spite of the lack of interest for the rural themes, among the Attic vase painters, the few representations depicting the *aulos* music in the vintage – all of them with mythological character – have a great interpretative potential. The comprehension of these representations, dated from the sixth century B.C., benefits of a comparative analysis of written and iconographical sources concerning a larger chronology, from Homer to the Late Antiquity. What supports this model of analysis is the premise that this cultural and social phenomenon is placed in the temporality of the *longue durée*. We verify the role of the music respecting the disciplining of productive activities, as the

* Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica; Professor de História, Diretor do Instituto de Ciências Humanas e Coordenador do Laboratório de Antropologia e Arqueologia na Universidade Federal de Pelotas. *E-mail:* fabiovergara@uol.com.br

vintage and grinding of grains, situations on which the ancient Greeks used the so named “working songs”, which aimed to mark the working task with rhythm and to soften the tiredness.

Palavras-chave: Música, Grécia antiga, mundo rural.

Key words: Music, ancient Greece, rural world.

O estudo das representações, sobre a cerâmica ática dos séculos VI e V, de cenas musicais da vida diária, revela uma notável desproporção quantitativa entre o material iconográfico referente à música no mundo rural e aquele concernente às esferas ligadas à vida urbana: para um total de mais de mil vasos, identificamos apenas dois retratando cenas humanas rurais com acompanhamento de instrumento musical, apesar de termos identificado alguns exemplares que, por meio de alusões mitológicas, referem-se a costumes do cotidiano rural.

Essa desvantagem numérica das cenas retratando a música no ambiente rural, em relação às outras esferas que enfocam predominantemente o mundo urbano, não constitui um fenômeno isolado. Dentre essas poucas representações, as únicas que mostram a música acompanhando uma atividade laboriosa são de figuras negras, datadas do séc. VI a.C., abordando o tema do apisoamento das uvas de uma perspectiva mitológica, não havendo nenhum exemplo sobre vasos de figuras vermelhas do uso de instrumentos musicais na realização de tarefas campestres. Conforme André Leonardo Chevitarese, “constata-se uma drástica redução das cenas envolvendo o mundo rural nos vasos áticos de figuras vermelhas, a partir da segunda metade do quinto século, chegando mesmo a praticamente desaparecer no século seguinte”. A avaliação quantitativa elaborada por esse autor revela que “a temática rural é apreciada por um número muito restrito de indivíduos no período clássico”. Assim, na Atenas clássica, diferentemente do que se averigua para várias regiões do mundo helenístico, houve um desinteresse geral pelo campo, tanto por parte dos pintores como dos autores, que nos dão apenas uma visão fragmentária e preconceituosa da *khora*, caracterizando os camponeses como “ignorantes políticos e incapazes de serem sociáveis”. (CHEVITARESE, 2001, p. 197-198; CHEVITARESE, 2000; BURFORD, 1993, p. 10).¹

Chevitarese propõe uma explicação histórica para essa oclusão do rural, a qual nos parece bastante pertinente: em decorrência da hegemonia ateniense sobre o Egeu, estabelecida nos anos que se seguiram às Guerras Pérsicas, Atenas exerce uma preponderância internacional do ponto de vista sociopolítico, econômico, ideológico e cultural. Essa Atenas dominante e cosmopolita não quer ser vista como uma *pólis* rural, de modo que eles passam a associar a cidade às atividades que transcorrem no espaço urbano, sobretudo a política. (CHEVITARESE, 2001, p. 198-199).

A vida rural, porém, transcorria, de qualquer forma, independente do que dela pensavam literatos e artistas – continuava inclusive a ser a base da economia, não obstante a pujança do artesanato urbano, representado inclusive pela cerâmica, portadora dessa imaginária que oblitera o universo rural. Desse modo, para tentarmos reconstituir as práticas musicais do campo, devemos tentar quebrar a barreira do silêncio imposta aos camponeses, que não têm espaço para expressar a representação que eles faziam deles mesmos.

Se tentarmos escapar a esse quase-silêncio ateniense sobre o tipo de música praticado no campo, no período clássico, precisamos considerar que Atenas não constitui um fenômeno isolado nos costumes da vida rural e na cultura musical. Mesmo possuindo suas especificidades, compartilha aspectos em comum com outras regiões. Além disso, precisamos levar em conta que, quando falamos de campo, lidamos com o que se chama em história *longue durée*. Na vida rural, as mudanças são mais lentas, e as continuidades, mais longevas. Desse modo, buscaremos recorrer a referências de outras regiões e de outras épocas para explicar as poucas evidências que a iconografia ática nos fornece sobre a música na vida rural. E, nesse panorama mais amplo, encontramos testemunhos contundentes sobre o emprego da música no acompanhamento de tarefas agropastoris. Ao mesmo tempo, mostra-se válido cruzar esses testemunhos com inferências a partir da mitologia – mesmo porque algumas dessas cenas rurais são mostradas através de uma narrativa visual mítica.

As evidências iconográficas da cerâmica ática dos séculos VI e V, no que se refere à esfera rural, abordam tanto a atividade agrícola quanto a pastoril. Trataremos neste artigo do uso da música no contexto da agricultura, evidenciado nas representações de cenas de vindima.

Vindima e apisoamento das uvas

Em seu estudo iconográfico sobre a cerâmica ática, Chevitarese listou um bom número de cenas de apisoamento de uvas: sobre os vasos de figuras vermelhas, somam 16 exemplos, portanto o segundo tema da vida rural na preferência dos pintores áticos do período clássico, atrás apenas das cenas de caça (62 vasos). (CHEVITARESE, 2001, p. 198, tabela 26.) Essa quantificação evidencia que, mesmo num período em que os pintores não se interessavam pelo universo rural, as atividades de viticultura ainda exerciam uma certa atração, em decorrência seguramente do destaque que os atenienses davam ao vinho em sua vida social e religiosa. No entanto, devemos notar que nenhum desses 16 vasos retrata a presença de um músico durante o trabalho na viticultura. De todo o repertório representando a vida rural que gira em torno da uva e do vinho, somente três vasos de figuras negras do séc. VI sugerem o acompanhamento de um instrumento musical: duas ânforas do Pintor de Amásis, uma conservada em Würzburg e outra na Basileia,² e uma *kylix* da última década do séc. VI, conservada na Antikesammlung de Munique.³

Sobre as duas ânforas do Pintor de Amásis, encontramos o registro do emprego do *aulos* (“flauta dupla”)⁴ na vindima. Sobre a ânfora de Würzburg (figura 1), vemos um sileno soprando *aulos*, enquanto outros estão envolvidos em diferentes etapas do trabalho: um deles colhe os cachos das parreiras; outro derrama os cachos sobre um grande cesto ou bacia, depositado sobre uma banquetta; um sileno bastante gordo está com os pés dentro desse cesto, pisoteando as uvas, seu suco escorrendo por um cano e jorrando num *pithos* quase completamente enterrado no solo; um quinto sileno está vertendo o conteúdo líquido de uma *oinochóe* sobre outro grande *pithos*, posto mais ao canto. A *oinochóe* colocada sob a banquetta deve ter a mesma finalidade.



Sobre a *kylix* conservada em Munique, vemos duas ninfas, com corpo de serpente, na metade inferior, e de mulher, na metade superior. Na sua porção feminina, são identificáveis como ninfas; na sua porção animal, como potências ctônicas ligadas à fertilidade da terra. Esses seres fantásticos estão dispostos em dois pares, próximos das estacas de sustentação das vinhas. O par da esquerda está segurando uma rede, para guardar os cachos recolhidos. O par da direita retrata, segundo a interpretação de Bert Kaeser, a dimensão lúdica da atividade vinícola, pensando-se já nas festas e alegrias que o vinho proporcionará: como comastas, uma ninfa sopra o *aulos*, enquanto outra segura uma cratera cheia. (KAESER, 1990, p. 308). No meu entendimento, no entanto, essa representação alude à presença dos *aulos* nas atividades viticultoras em geral – nessa taça, as referências imagéticas ligam-se mais à colheita.

A representação mítica da atividade viticultora desempenhada por sátiros e até mesmo por ninfas remete-nos ao trabalho humano envolvido na produção do vinho. Em meus estudos iconográficos, tenho insistido que os pintores recorrem com frequência a uma abordagem mitológica para tratar de situações cotidianas. (CERQUEIRA, 2001; CERQUEIRA, 2004, p. 134-138). Vimos também que, nas atividades religiosas ligadas ao vinho e a Dioniso, há uma forte preferência por um tratamento mitológico. Esse mesmo tratamento ocorre nas cenas de trabalho da

viticultura – de todos os tipos de cenas rurais estudados por Chevitarese em seu catálogo, as representações de vindima não somente são as que mais recorrem a representações mitológicas, como o fazem sempre. Desse modo, o *aulos* executado pelo sileno, acompanhando o apisoamento das uvas, e pela ninfa, acompanhando a colheita, refere-se seguramente à utilização desse instrumento em Atenas, nessas atividades. O fato de o *aulos* estar ausente das cenas de viticultura sobre os vasos de figuras vermelhas não nos permite afirmar que os camponeses áticos o tivessem abandonado, pois sabemos que, segundo nos informa Aristóxenes no séc. IV a.C., a população campesina aprendia a tocar o *aulos* e a *syrix* (“flauta de Pã”) sem precisar estudar para tanto.⁵ Esse fato nos é reforçado, no séc. I a.C., pelo músico e poeta bucólico Bion, que nos permite entender que os campesinos fabricavam seus próprios instrumentos: “Não é necessário, meu jovem, recorrer sem razão a um fabricante de instrumentos [...]; é necessário que você mesmo fabrique sua *syrix*, pois não é um trabalho difícil”.⁶

As poucas evidências na icononografia ática sobre a atuação do *aulos* na atividade vinícola contrastam com um bom número de registros, tanto iconográficos como literários, para o conjunto do Mediterrâneo antigo. Homero, na descrição do “Escudo de Aquiles”, fala de um menino que, enquanto alguns camponeses se ocupam com a vindima, canta com graça a canção de *linos*, com voz de *aulos*, acompanhando-se da *phorminx*.⁷ Trata-se da primeira referência à música na viticultura, constituindo a única menção a um instrumento de cordas nessa situação; no entanto, sua voz é comparada ao som agudo e estridente do *aulos*. Ora, no mundo homérico, o *aulos* era desconhecido. As referências a esse instrumento em Homero ocorrem somente no livro XVIII que, segundo especialistas, seria um acréscimo posterior à *Ilíada*, retratando aspectos da realidade da Grécia arcaica, inclusive no que respeita à realidade musical.⁸ A canção cantada nos trabalhos da viticultura era denominada por Homero “ária de Linos”, canto que posteriormente adquiriu conotações funerárias, sendo usado, nos séculos seguintes, como canto adequado ao culto dos mortos, pois falaria da trágica morte de Linos.

Todas as outras referências apontam o *aulos* como o instrumento que tradicionalmente acompanhava os trabalhos nos parreirais da Antiguidade. Os lexicógrafos da época imperial referiam-se à “canção do espremedor”, entoada durante o apisoamento das vinhas: chamava-se *epilenion aulema*. (BÉLIS, 1999, p. 71; HALDANE, 1966, p. 102; LAMBIN, 1992, p. 148).⁹

Conforme Gérard Lambin, vários testemunhos do período imperial informam o costume de se cantar em coro, ao som do *aulos*, enquanto se pisoteava as uvas.¹⁰ Ateneu nos traz um exemplo pungente da vigência desse hábito no Egito helenístico. Ao descrever a magnífica procissão dionisíaca promovida por Ptolomeu Filadelfo em Alexandria – a qual se parecia mais com um desfile carnavalesco de escola de samba carioca na Marquês de Sapucaí – descreveu um dos carros alegóricos, no qual se encenava a viticultura desenvolvida sob os auspícios de Dioniso:

Em seguida (após vários carros e grupos), foi a vez de outro carro de vinte cúbitos, puxado por trezentos homens. Havia-se construído nele um lagar cheio de uvas. Sessenta sátiros pisavam-nas, cantando ao som do *aulos* a canção do espremedor. Sileno presidia a tudo e o vinho doce corria ao longo do caminho.¹¹

O costume pode ser atestado até a Antiguidade tardia, em várias regiões do Mediterrâneo antigo. Um mosaico romano do séc. III d.C., descoberto em Saint-Romain-en-Gal, comprova a vigência dessa tradição na Gália meridional: numa representação das quatro estações, o outono é caracterizado por uma cena de apisoamento das uvas, com um *aulos* ritmando os movimentos dos camponeses.¹² (BÉLIS, 1999, p. 72).

A fonte mais interessante a esse respeito é um papiro egípcio do séc. IV d.C., que constitui um documento pelo qual se oficializava a contratação de um *aulétes* para trabalhar nos parreirais.¹³ (BÉLIS, 1999, p. 71). Como se trata de documento relativamente pouco conhecido, aproveitamos aqui para transcrevê-lo, pois fornece elementos para entendermos melhor o emprego do *aulétes*:

[...] A Aurelios Eugenios, gimnasiarca e senador de Hermópolis, de Aurélios Psenumis, filho de Colluthos e Melitina, *aulétes* de Hermópolis [...]. Dou o conhecimento que assumi e acertei com o senhor, o proprietário das terras, de me apresentar no povoado de [...], na vindima dos parreirais que lá se encontram, com os camponeses mencionados, e sem falta os auxiliar, bem como a outros trabalhadores, por meio da minha música do *aulos*, e me comprometo a não abandoná-los até a conclusão da vindima [...]; e, pela música do *aulos* e pelo divertimento, devo receber o pagamento dos responsáveis. Este acordo, que tornei público numa única cópia, é válido, e eu respondo formalmente

pelo meu consentimento [...] (Assinatura de testemunha). Eu, Aurelios Psenumis, cumprirei os termos do contrato conforme acertado acima. Eu, Aurelios Pinution, assistente de Anicetos, escrevi para ele, pois ele é analfabeto. (Firma do acordo entre Psenumis e Eugenios).

Esse contrato, firmado em grego no séc. IV d.C., entre membros da comunidade grega do Egito, revela vários aspectos. Em primeiro lugar, a contratação do músico numa atividade econômica, envolvendo um salário, obedece a uma lógica econômica. Para *Eugenios*, membro da elite terratenente e política, a atuação do *auletés* constituía uma necessidade para o bom funcionamento da rotina de trabalho – não contratou um *auletés* por generosidade para com seus trabalhadores, mas pensando na produtividade de suas terras. Contratos desse tipo não deviam ser um fato isolado. Enquanto uma **necessidade**, devia ser comum a presença desses músicos na paisagem rural das plantações de uva.

Em segundo lugar, Psenumis é caracterizado culturalmente como um assalariado analfabeto, constituindo seguramente um integrante desse grupo social que Annie Bélis denomina proletariado musical, composto sobretudo por *auletai*, empregados em várias outras atividades laboriosas.

Pelo visto, nos encontramos diante de um fato da *longue durée*. Até o século VI d.C., há evidências literárias para o uso do *aulos* na vindima: num Epigrama de Agathias Escoliasta, fala-se do ritmo báquico, agitado e alegre, com que a música do *aulos* acompanhava e cadenciava o trabalho; caracterizava essa música pelo caráter satírico, fazendo-nos recordar das ânforas do Pintor de Amásis ou do carro alegórico de Ptolomeu Filadelfo, em que o apisoamento era feito por personagens representados como sátiros, incluindo os *auletai*.¹⁴

Esses costumes atravessaram os séculos e chegaram até o séc. XX em algumas regiões do Mediterrâneo. No Líbano, relatos etnográficos registram, até os anos 30, o uso de uma espécie de flauta dupla na colheita de olivas, com o suposto objetivo de impedir que os camponeses durmam. (FEGHAFT, 1935, p. 167). Nos primeiros anos do séc. XX, chamou a atenção de um viajante brasileiro a existência de um costume musical português durante o apisoamento das uvas, como lemos nas palavras de José Vieira: “Bem vindos pés lavados que o calcastes [o vinho], enquanto gemiam cantigas sensuais, no tanque do lagar.” (VIEIRA, 1918, p. 162).

Como afirmamos anteriormente, o emprego do *aulos* respondia a uma **necessidade**. Que necessidade era essa? Seguramente, a mesma necessidade que as melodias de *aulos* cumpriam no acompanhamento de outras atividades laboriosas. Entre outras tarefas, há referências à atuação do *aulos* na moedura dos grãos e na panificação. Póllux, lexicógrafo e professor do imperador Cômodo, mencionava, no segundo século de nossa era, o *ptistikon aulema* como a melodia que acompanhava a moagem.¹⁵ Uma terracota beócia, datada do séc. VI, mostra quatro mulheres, sentadas lado a lado, fazendo pão sobre uma mesa, enquanto um personagem de pé, na cabeceira da mesa, sopra o *aulos*. (WEST, 1991, p. 8; BÉLIS, 1999, p. 72).

Nessas três atividades, quando se pisoteiam as uvas, quando se pilam os grãos e quando se bate a massa do pão, há uma necessidade de sincronia e regularidade de movimentos repetitivos. Trata-se, no fundo, da mesma regularidade necessária aos movimentos dos atletas, dos guerreiros alinhados em falanges e dos marinheiros responsáveis por remar. A *olpe* proto-coríntia, o chamado “vaso Chigi”, exposta com destaque no *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, em Roma, é o testemunho iconográfico mais antigo referente ao acompanhamento musical de atividades militares, representando, em meio a duas falanges hoplíticas em combate, a figura do *auletés* ritmando os passos dos guerreiros.¹⁶ Devemos mencionar aqui um exemplo na cerâmica ática para a atuação de um músico no acompanhamento dos remadores. Sobre uma cratera de Aristonothos de meados do séc. VII a.C., portanto contemporânea do “vaso Chigi”, vemos, ritmando os movimentos sincronizados dos remadores, um *salpiktes* (trompetista).¹⁷ (PAQUETTE, 1984, p. 78-79, T 8; CERQUEIRA, 2004, 2005, p. 172). Quando o ambiente em que a atividade transcorre é bastante barulhenta, como a corrida de quadrigas¹⁸ ou de atletas em armas,¹⁹ e as embarcações militares ou comerciais, muitas vezes a *salpinx* substitui o *aulos* na função de ritmar os movimentos, em decorrência de seu maior volume de som – essa é a situação na cratera de Aristonothos, representando uma embarcação militar.

Em todas essas atividades, laboriosas, físicas e militares, é tradicional o acompanhamento do *aulos*, que, ao mesmo tempo que ajuda a manter o ritmo simultâneo e compassado, estimula o ânimo a suportar o esforço e o cansaço resultantes dessas atividades repetitivas e exaustivas – nesse sentido, a melodia também é lembrada como um fator reconfortante para o espírito, possibilitando um certo entretenimento durante a labuta. (CERQUEIRA, 2004, 2005, p. 173-174).

Constatamos, assim, que as mencionadas ânforas de Würzburg e da Basiléia, bem como a citada *kylix* de Munique, constituem as únicas evidências iconográficas, na cerâmica ática do período estudado (entre meados do séc. VI a.C. e a virada do séc. V para o IV a.C.), para o costume do acompanhamento musical com *aulos* na vindima, prática generalizada no Mediterrâneo antigo, a qual se insere dentro de uma lógica de **utilidade** da música, música do *aulos* ou mesmo da *salpinx*, no disciplinamento rítmico de atividades físicas que envolvam movimentos repetitivos e fatigantes, contribuindo igualmente para revigorar o ânimo daqueles que executam essas tarefas. Assim, do ponto de vista da antropologia da música, temos aqui a mesma situação, sejam *auletai* no apisoamento das uvas, na moedura dos grãos ou na elaboração do pão, sejam *auletai* ou trompetistas ritmando os movimentos de atletas, guerreiros ou remadores.

Considerações finais

Em decorrência do desinteresse geral que os pintores, habitantes do núcleo urbano, nutriam pelo universo rural, encontramos uma certa dificuldade para nos apropriarmos das escassas referências da cerâmica ática, com o fito de reconstituirmos a prática e o sentido da música praticada pelos agricultores e pastores dos séculos VI e V a.C.

Devemos lembrar que, de modo geral, os textos clássicos, mesmo a literatura produzida em Atenas, parecem se interessar mais pelas atividades da terra do que os pintores de vaso. Nesse ponto, talvez precisemos considerar também o peso de uma certa ideologia de classe. Enquanto a filosofia e a literatura traduzem mais a visão de mundo da elite terratenente, destacando o valor ético do trabalho da terra,²⁰ mesmo que expressem preconceito em relação à mão-de-obra campesina, os pintores de vaso parecem, no que tange ao mundo rural, preferirem afirmar a visão de mundo de um grupo de trabalhadores ligado ao demos urbano e desvinculado das estruturas agrárias. Ao menos essa é a imagem que nos passam.

Quando escolhem uma temática rural, preferem abordá-la de uma perspectiva mítica, evitando-se a identificação com o cotidiano de pastores e camponeses, tidos como pessoas rudes. A maior ligação do mundo rural com as forças da natureza prestava-se também, com certeza, à representação dessa esfera por meio de personagens mitológicos evocativos

de potências naturais, como silenos e mênades (na representação da viticultura) e ninfas e Pã (na representação do pastoreio).

No entanto, por detrás dessas representações mitológicas do espaço e das atividades rurais, os pintores referem-se a uma realidade objetiva: o trabalho no campo. Essa referência ocorre por meio de alguns elementos constitutivos das práticas cotidianas, selecionados e representados de forma idealizada. Sobre um pequeno conjunto de vasos áticos, um desses elementos da realidade objetiva, apropriados pela imagética mitologizante do mundo rural, são os instrumentos musicais utilizados pelos trabalhadores na agricultura e no pastoreio.

Quando analisada à luz de um amplo espectro de fontes literárias e iconográficas provenientes de diferentes suportes, diferentes regiões e diferentes épocas, a interpretação desses traços iconográficos indiciais possibilita uma compreensão mais consistente da música na esfera rural. Fazendo uso da analogia etnográfica, sustentada inclusive na constatação de que lidamos em alguns casos com acontecimentos de longuíssima duração, esses índices apontam o emprego do *aulos* na viticultura (o que devia ocorrer igualmente na moagem, e, quiçá, na colheita de olivas), e o uso alternativo da *lyra*, do *aulos*, do *monaulos* e da *syrinx* no pastoreio, sendo essa última a mais popular entre os pastores do mundo antigo, uma vez que a *lyra*, apesar de sua origem rústica, foi apropriada pela cultura intelectual e erudita urbana.

Nesse universo agrário, o músico profissional estava ausente. Tampouco encontramos o modelo do amador tão decantado por Platão e Aristóteles como a forma virtuosa de se ocupar com a música, com o fito de entretenimento e elevação espiritual. O músico que vivia no campo era um autodidata rústico, que devia, inclusive, saber fabricar seu próprio instrumento. Mesmo não sendo um músico profissional assalariado (diferentemente do que veio a ocorrer nos parreirais da Gália e do Egito romanos tardo-antigos), exercia a música como parte integrante de seu trabalho. A música, tanto na vindima como no pastoreio, ao mesmo tempo em que visava ao entretenimento, à alegria, ao descanso e ao doce sono, cumpria uma **necessidade**: no apisoamento das uvas, dava o ritmo e o ânimo necessários à realização de uma tarefa repetitiva e estafante.

Suportar as fadigas, encorajar ao esforço físico, regar e cadenciar movimentos físicos repetitivos e cansativos, baseados na regularidade e na necessária continuidade – são todas funções que a música desempenha igualmente na vindima, bem como em outras atividades que se baseiam

em movimentos físicos repetitivos e que devem seguir um plano ritmado e cadenciado. Sincronizar movimentos, inserindo-os num tempo comum e controlado, e tornar ao mesmo tempo menos monótona a repetição – são ambas funções musicais desempenhadas nesse contexto necessariamente pelo *aulos*. Segundo nos relata Sextos Empíricos, médico grego do segundo século de nossa era, pertencente à escola filosófica cética, acreditava-se que o *aulos* ajudava na execução de quaisquer tarefas que demandassem “um tempo marcado, com o fim de ordenar o pensamento”.²¹

No tocante às “árias de trabalho” e de acompanhamento do atletismo e atividades militares, categoria na qual o acompanhamento musical da vindima se insere, a função de incitar ao esforço físico e à coragem,²² que é uma função estimulada pelo ritmo, une-se indissociavelmente à função de atenuar a fadiga, função proporcionada pela melodia que, sendo inclusive eventualmente cantada pelos trabalhadores, como na vindima ou na navegação, traz alegria e suaviza o momento penoso do suor e da dor resultantes da força física exigida por atividades extenuantes e repetitivas. (BÉLIS, 1999, p. 75).

Aristides Quintiliano, teórico musical contemporâneo de Sextos Empíricos, seguidor das idéias de Aristóxenes, expressava consciência dessa dupla e inseparável função da música, que identificamos no uso do *aulos* na vindima:

A própria natureza parece ter oferecido a música aos homens como um dom, para *ajudá-los a suportar mais facilmente as fadigas*; de fato, é o *canto (cantus) que encoraja os remadores*, [...] tarefas nas quais os *esforços de muitas pessoas são coordenados pelo som agradável de um canto que os entretém*.²³

Notas

- ¹ Cf. Aristófanes, *Vespas*, 1120-1537; *Os Acarnenses*, 33-39; *As Nuvens*, 43-52, 372. Aristóteles, *Política*, 1328b, 1329a e 1330a. Teofrasto, *Os caracteres*, 4.7-8, 4.11-2, 4.16.
- ² Ânfora (com tampa). Figuras negras. Pintor de Amásis. Würzburg, Martin von Wagner Museum, L 265 e L 282. Datação: 540-530 a.C. *Bib.*: BOTHMER, *Amasis*, p. 113-116, n. 19. HOLMBERG, Erik. *On the Rycroft Painter and other Athenian black-figure vase-painters with a feeling for nature*. Jansered (Suécia), 1922, fig. 21, p. 8. Cerqueira (2001), cat. 524. Ânfora. Figuras negras. Pintor de Amasis. Basiléia, col. Käppeli, Kā 420. Datação: 540-30 a.C. *Bib.*: BÉLIS, A. *Les musiciens dans l'Antiquité*. p. 72, nota 34. Cerqueira (2001), cat. 524.1.
- ³ *Kylix*. Figuras negras. (ABV 208/1; Add² 55) Munique, Antikesammlung, 2100. Datação: 510-500 a.C. *Bib.*: Kaeser (1990), p. 308-309, n. 51.4, p. 328, n. 56.6a. Cerqueira (2001), cat. 524.2.
- ⁴ Autores não-especializados no campo da música grega costumam traduzir “aulos” por “flauta dupla”, hábito já consagrado em parte da literatura referente aos estudos da Antiguidade grega. Todavia, dadas as suas características organológicas, essa tradução é inadequada, pois guarda mais semelhanças com outro instrumento de sopro moderno, o oboé, que também se utiliza de palhetas, enquanto a família das flautas tem um sistema de embocadura direta. Em vista disso, e para não criar um novo vício (a denominação “oboé duplo”), preferimos usar a transliteração aos caracteres latinos, como procedem os autores especializados na música grega antiga. Assim, sempre que mencionamos o *aulos*, referimos-nos ao instrumento de sopro com dois tubos e palhetas (*glossa*), fabricado com diferentes materiais (osso, madeira ou bronze).
- ⁵ Aristóxenos, *ap.* Ateneu, *Banquete dos Sofistas*, IV. 174f.
- ⁶ Bion, *Bucolliques grecques*, Tomo II. Tradução Ph. E. Legran. Fragmentos e poemas breves, II. Moschus, *Canto fúnebre em honra de Bion*, 65 sq.
- ⁷ Homero, *Iliada*, XVIII.566-571.
- ⁸ Cf. Homero, *Iliada*, XVIII.490.
- ⁹ Póllux, *Onomástico*, IV.55.
- ¹⁰ Cf. Calixeno de Rodes, *ap.* Ateneu, *Banquete dos Sofistas*, V.199a. *Antologia Palatina*, IX.403 e XI.64. Longos, *Dáfnis e Cloé*, II.2.2; IV.38.3. *Poemas anacreônticos*, 59 [West], V.4-10. João Chrysostomo, *Sobre o salmo*, XLI.1. Póllux, *Onomástico*, IV.55.
- ¹¹ Ateneu, *Banquete dos Sofistas*, V.201sq.
- ¹² Conservado no Musée Archéologique Nationale de Saint-Germain-en-Laye.
- ¹³ Papiro datado de 322 d.C. Veja-se: WESELY, C. In: *Studia Palatina* XIII.6.XX.78. (Publicação do papiro até então inédito). HUNT, A. S.; EDGAR, C. C. *Select papyri* (“Non literary papyri, private affairs”). Londres: Loeb.
- ¹⁴ Agathias Escoliasta, *Epigramas*. Antologia grega. Antologia Palatina, 64.
- ¹⁵ Póllux, *Onomástico*, IV.53.
- ¹⁶ *Olpe*. Protocórfntia. Roma, Villa Giulia, 22679. Datação: Em torno de 640 a.C. *Bib.*: CVA Villa Giulia 1 pr. 1-4. A interpretação mais usual é de que o vaso retrataria não propriamente um conflito real entre duas falanges, mas uma dança em trajes de guerreiros, uma espécie de *pirrhyche* em grupo, estilo coreográfico competitivo muito apreciado na Grécia antiga. Cerqueira (2001), cat. 497. *Kylix*. Figuras vermelhas. Pintor de Nikósthene. (ARV² 133/4) Cambridge, University, 37.17.

Datação: Em torno de 520 a.C. *Bib.*: LISSARRAGUE, Fr. *Une esthétique du banquet grec*. p. 72, fig. 57a-b. Cerqueira (2001), cat. 499.

¹⁷ Cratera de Aristonothos. Figuras negras. Roma, Museus Capitolinos, 172. Datação: Meados do séc. VII a.C. *Bib.*: CVA Roma, Museus Capitolinos 2, pr. 9.

¹⁸ Tampa de uma *olpé* (tipo de *oinokhoé*). Figuras negras. Sem atribuição. Paris, Biblioteca Nacional, 54 (182). Datação: Fim do séc. VI a.C. *Bib.*: CVA Biblioteca Nacional 2 (França 10) III J a pr. 81.6. Cerqueira (2001), cat. 497.

¹⁹ Cratera em cálice (fragmentária). Figuras vermelhas. Pintor de Munique 2335. Larissa, 86/101. Datação: 440-30 a.C. *Bib.*: SHAPIRO, H. A. "Mousikos Agones: Music and Poetry at the Panathenaia". In: *Goddess and Polis*, p. 61, fig. 39a, b. Cerqueira (2001), cat. 498.

²⁰ As fontes escritas revelam um preconceito geral em relação ao trabalho artesanal. Cf. Platão, *República*, VI.495d-e.; *Leis*, VIII.846d. Xenofonte, *Econômico*, VI.7. Aristóteles (Ps.-), *Econômicos*, I.1343-25. Por outro lado, muitos autores colocam o trabalho da terra como fonte da virtude necessária ao cidadão. Cf. Xenofonte, *Econômico*, I.16, 21; IV.2, 24; V.13. Aristóteles (Ps.-), *Econômicos*, *loc. cit.* Cf. VERNANT, J.-P. Trabalho e natureza na Grécia antiga. In: VERNANT, J.-P.; NAQUET, P.-V. *Trabalho e escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989. p. 9-33. NAQUET, P.-V. O estudo de uma ambigüidade: os artesãos na cidade platônica. In: VERNANT; NAQUET, op. cit., p. 149-176.

²¹ Sextos Empíricos, *Adversus Musicos*, 18.

²² Ateneu, *Banquete dos Sofistas*, XIV.629f-627d.

²³ Aristides Quintiliano, *Da instituição oratória*, I.10.16.

Referências

- BÉLIS, Annie. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999.
- BURFORD, A. *Land and labor in the Greek world*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993.
- CERQUEIRA, F. V. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.): o testemunho dos vasos áticos e de textos antigos*. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CERQUEIRA, F. V. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultural e da sociedade da Grécia antiga. *História em Revista* – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica da UFPel, Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, v. 10, p. 117-138, 2004.
- CERQUEIRA, F. V. Esporte e música na Grécia antiga: abordagem baseada na interface entre a iconografia dos vasos áticos e os textos antigos. *Clássica* – Publicação da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, São Paulo, v. 17-18, n. 17-18, p. 166-183, 2004-2005.
- CHEVITARESE, André Leonardo. Pastores e rebanhos na *chóra* ática nos períodos arcaico e clássico. In: COLÓQUIO: IMAGEM E DISCURSO NA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA, durante a SEMANA DE EVENTOS DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG, 4., 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2000. Mimeografado.
- CHEVITARESE, André Leonardo. *O espaço rural da pólis grega: o caso ateniense* no período clássico. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros; Senai, 2001.
- FEGHAFT, M. *Contes, légendes, coùtumes populaire dy Lyban et Syriens*. Paris: [s.n.], 1935.
- HALDANE, J. A. Musical instruments in Greek worship. *Greece and Rome – The Classical Association*, Cambridge University Press, n. 1, p. 98-107, Apr., 1966.
- HUNT, A. S.; EDGAR, C. C. *Select papiri* (“Non literary papyri, private affairs”). Londres: Loeb, 1934.
- KAESER, Bert. Symposion im Freien. In: *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*. Munique: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 1990. p. 306-309.
- LAMBIN, Gérard. *La chanson grecque dans l'Antiquité*. Paris: CNRS, 1992.
- PAQUETTE, Daniel. *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. Paris: Boccard, 1984.
- VERNANT, J.-P. Trabalho e natureza na Grécia antiga. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Trabalho e escaravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989. p. 9-33.
- VIDAL-NAQUET, P. O estudo de uma ambigüidade: os artesãos na cidade platônica. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Trabalho e escaravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1989. p. 149-176.
- VIEIRA, José. Sol de Portugal. Rio de Janeiro: *Revista dos Tribunais*, 1918. p. 162.
- WESELY, C. in: *Studia Palatina* XIII.6.XX.78.
- WEST, M. *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press, 1991.