

O uso do *aulos* na vitivinicultura na Antiguidade Tardia: permanências na cultura agrária e musical

Fábio Vergara Cerqueira

I. Um contrato de trabalho nos vinhedos egípcios do século IV

No ano de 322 d.C., em uma comunidade grega do Egito, um fazendeiro chamado Eugenios, que era gimnasiarca e senador de Hermópolis, contratou um *auletes*, chamado Psenumis, para tocar *aulos* durante o período da vindima, de modo a auxiliar o trabalho dos camponeses por meio de sua música.

Tal fato chegou até nós por meio de um papiro¹, sobre o qual se oficializou a contratação de um *auletes* para trabalhar nos parreirais. Como se trata de um documento relativamente pouco conhecido do 322 d.C., aproveitamos aqui para transcrevê-lo, pois ajuda a perceber esta inserção profissional do proletariado musical da Antiguidade:

“A Aurelios Eugenios, gimnasiarca e senador de Hermópolis, de Aurelios Psenumis, filho de Colluthos e Melitina, *auletes* 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)”.

¹ Cfr. Hunt – Edgar 1932, n. 22; A. Bélis 1999, p. 71.

À primeira vista, a situação pode nos parecer muito pitoresca. Mas tentemos nos afastar, aos poucos, desta visão, para compreendermos a razão que levou um fazendeiro a contratar um músico.

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 *auletes* constituía uma necessidade para o bom funcionamento da rotina de trabalho – não contratou um músico por generosidade, para o divertimento de seus trabalhadores. Ele o fez pensando na produtividade de suas terras. Um contrato desse tipo não devia ser um fato isolado. Enquanto uma **necessidade**, pressupõe-se fosse comum a presença desses músicos na paisagem rural dos vinhedos.

Em segundo lugar, Psenumis é caracterizado culturalmente como um assalariado analfabeto, constituindo seguramente um integrante desse grupo social que Annie Bélis² denomina proletariado musical, composto sobretudo por *auletai*, empregados em várias outras atividades laboriosas.³

Terceiro aspecto, a onomástica nos mostra um hibridismo cultural greco-romano-egípcio (e.g. Eugenios, Psenumis, Aurelios). Fica a pergunta sobre o quanto este hibridismo pode ter a ver com esta prática. Seria ela uma prática local? Ou seria algo mais usual no mundo mediterrânico sob a égide do Império romano tardio? Seria próprio deste período, ou uma prática mais antiga?

Antes de buscar respostas a estas questões, cabe-nos constatar que este costume musical agrário ecoou até o século XX, atravessando os séculos, como se verifica em extremos opostos do Mediterrâneo. No extremo ocidente europeu, nos primeiros anos do século passado, um viajante brasileiro surpreendeu-se com a existência de um costume musical português durante o pisoteio das uvas, como lemos nos versos de José Vieira, que evidenciam a existência de um canto para esta ocasião: “Bem vindos pés lavados que o calcastes (ao vinho), enquanto gemiam cantigas sensuais, no tanque do lagar”⁴. Na porção

² Bélis 1999, pp. 84-6.

³ O tipo do proletário musical está muito bem caracterizado por Aristófanes por meio da figura do *auletes* atuante em rituais de sacrifícios religiosos. Cfr. Arist. *Pax* 950-1; *Aves* 858; *Acarn.* 16 e 866; Nordquist 1992, pp. 163-5.

⁴ Vieira 1918, p. 162.

oriental mediterrânea, registra-se costume análogo, ligado à economia dos olivedos. No Líbano, relatos etnográficos testemunham, até os anos 1930, o uso de uma espécie de flauta dupla na colheita de olivas, com o suposto objetivo de impedir que os camponeses durmam⁵.

Parece que lidamos com uma herança moderna de uma prática antiga. Isto implicaria pensar que a situação atestada no papiro egípcio do séc. IV não se restringiria às comunidades gregas do Egito romano, tratando-se talvez de um uso mais propagado.

II. - *A presença de auletai na vitivinicultura da Antiguidade Tardia*⁶

Na Antiguidade Tardia, indícios deste costume são verificáveis até o século VI. Agathias Escoliasta (536 – 582 d.C.), atuante na corte de Justiniano, ao aludir ao uso do *aulos* nos vinhedos, fala de uma canção, que acompanhava e cadenciava o trabalho dos camponeses, marcada por um ritmo báquico, agitado e alegre⁷. Este epigrama nos remete à relação metafórica entre a cultura do vinho (inclusive as consequências de seu consumo, do ponto de vista lúdico e religioso) e o ambiente dionisíaco e satírico, que está presente em fontes gregas mais antigas, literárias e iconográficas, como veremos mais adiante.

Para ampliarmos o contexto cronológico e geográfico de análise, observemos com atenção um mosaico romano do início do século III (fig. 1)⁸, descoberto em Saint-Romain-en-Gal, próximo à cidade francesa de Vienne, onde, na Antiguidade, houve uma importante fabricação de mosaicos. Trata-se de um monumento figurado de excepcional interesse, descoberto em 1891, às margens do

⁵ Feghali 1935, p. 167.

⁶ Assume-se aqui, do ponto de vista cronológico, a aceção de Peter Brown (cfr. Brown 1989) para o enquadramento temporal da Antiguidade Tardia, compreendida entre os últimos decênios do século II e o começo do século VII. Esta visão prolongada do período, que sofreu muitas críticas posteriores, sustenta-se em um interesse maior pelas transformações culturais e um interesse menor pela dissolução das estruturas políticas. Apesar de a definição de P. Brown, baseada precipuamente na cultura, ter sofrido críticas, como a de Andrea Giardina (cfr. Giardina 1999) que valoriza as morfologias sociais e os grandes eventos políticos, como a queda do Império romano, e portanto recomenda uma cronologia menos prolongada, entendemos como mais adequada ao nosso estudo a cronologia proposta por P. Brown, que se molda mais bem a um fenômeno de longa duração, da esfera do cotidiano, da rotina de trabalho, da ruralidade e da vivência musical.

⁷ Agath. Schol. in *Anth. Pal.* XI 64.

⁸ Cfr. Lancha 1990, p. 107, n. XXIV; Bélis 1999, p. 72

Ródano, composto por tesselas (pastilhas) de pedra, mármore e vidro; teria sido composto por 40 quadros, dos quais subsistem 27, expostos na sala 16, do primeiro andar, da seção de arqueologia galo-romana, do Musée Archéologique Nationale de Saint-Germain-en-Laye. É conhecido como “mosaico das estações”: os vários quadros representam atividades agrárias e festividades religiosas domésticas e rurais realizadas ao longo das quatro estações do ano. Por ser tão ilustrativo da vida rural, é conhecido também como “calendário agrário”. A diversidade de cenas da rotina camponesa faz jus à denominação.

Vejam as cenas retratadas nos quadros conservados⁹:

- Inverno: a alegoria do inverno monta um javali selvagem; plantação de grãos; a moenda de grãos; o transporte do estrume; o forno de pão; os sacrifícios aos deuses Lares; o trançado de cestos; a festa dos mortos (as *parentalia*, de 13 a 21 de fevereiro).
- Primavera: a alegoria da primavera monta um touro; a volta das cegonhas; o transplante de árvores; cinco quadros desaparecidos.
- Verão: a alegoria do verão monta um leão; o sacrifício a Taranis (divindade local da Gália romana); o lançador de dardo; a coleta de madeira; quatro quadros desaparecidos.
- Outono: a alegoria do outono monta um tigre; a colheita de maçãs; a vindima; o apisoamento das uvas; a lavra e a semeadura; besuntando os vasos de óleo; a prensagem das azeitonas.

Ora, a primeira dúvida que nos acomete para interpretarmos este valioso documento relativo a atividades agrárias econômicas, festivas e religiosas, é sobre o alcance geográfico da realidade aludida: retrataria a vida rural local, da Gália meridional? Ora, o único quadro que expressaria de forma mais incontestemente um elemento da cultura local seria aquele que representa o sacrifício a Taranis, divindade local galo-romana. De resto, segundo Janine Lancha¹⁰, a interpretação é de que o conjunto das imagens do calendário “ilustra realidades e técnicas agrícolas romanas”. Segundo a mesma autora, “vê-se na obra

⁹ Bradu s.d.; cfr. Lancha 1990.

¹⁰ Lancha 1990, p. 106.

o realismo e a fantasia dos mosaístas locais copiando modelos itálicos”¹¹.

Destarte, encontram-se “mosaicos das estações” em diferentes locais, sobretudo no norte da África, como o “famoso mosaico dos Trabalhos Campestres, de Cherchel, na Algéria”¹², ou ainda os mosaicos de El Jem, na Tunísia, e Zilten, na Líbia¹³.

Os quadros XXIII e XXIV, segunda a descrição de J. Lancha, representando atividades próprias da estação outonal, apresentam, respectivamente, a vindima e a prensagem das uvas¹⁴. A autora considera que as técnicas vitivinícolas retratadas não correspondam a uma realidade apenas regional, sendo inclusive representadas no mosaico algeriano dos Trabalhos Campestres.

Para nossa análise, vale a pena nos atermos sobre o quadro XXIV (fig. 1): três homens ocupam-se, em uma cuba retangular, com a prensagem das uvas depositadas nesta caixa amassadora.

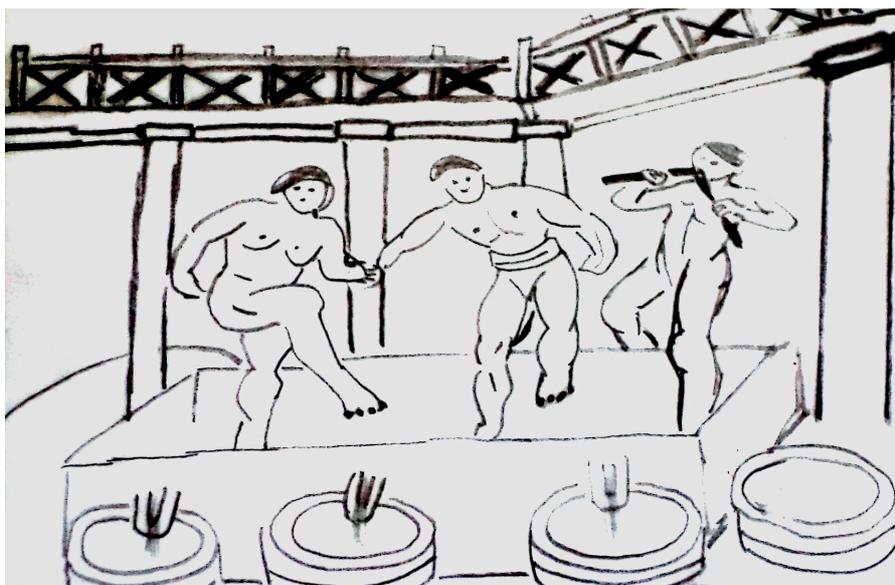


Figura 1: Mosaico galo-romano. Início do século III d.C.¹⁵

¹¹ Lancha 1990, p. 109.

¹² Lancha, 1990, p. 106.

¹³ Bradu s.d.

¹⁴ Lancha 1990, pp. 105-107.

¹⁵ Os desenhos utilizados neste artigo foram elaborados pelo autor.

Os dois homens à esquerda efetivamente prensam as uvas, com seus pés. O sumo das uvas escapa por três orifícios, sendo recolhido em cestos. Um quarto, aguarda, depositado à esquerda da cuba. Tudo ocorre no interior de uma construção, destinada a este fim, que protegeria os camponeses do sol forte. Um elemento de relevo do terreno, ao fundo e à direita, na área externa, indica a localização rural. Mas quem nos interessa aqui é o terceiro personagem, posicionado mais à direita: com um pé na cuba, outro fora, vemos um homem, tocando *aulos*. O que faz ele aqui com sua música? Cadencia o ritmo do movimento do pisoteio das uvas? Detenhamo-nos na interpretação mais tarde, agora importando-nos a constatação em si.

O mosaico galo-romano produzido em Vienne, inspirado em modelos romanos que foram copiados por mosaístas provinciais, ao longo dos séculos terceiro e quarto, seja no Sul da França, seja em diferentes regiões do Norte africano, nos forneceria, a nosso ver, um modelo iconográfico para retratar a rotina da viticultura, na qual se inseriria a atividade do *auletes*, como Aurelios Psenumis, o músico analfabeto contratado pelo fazendeiro greco-egípcio de Hermópolis.

Começamos assim a superar a primeira percepção que o papiro egípcio poderia nos passar, de que a contratação de um *auletes* para trabalhar nos vinhedos seria algo pitoresco. Constatamos ser uma prática que se propagou pelo Império romano, atingindo a Antiguidade Tardia avançada, como evidencia o epigrama da época justiniana.

Norte da África, Gália Meridional, Médio Egito, Bizâncio. Diferentes regiões que, na Antiguidade Tardia, entre os séculos III e VI, conheceram e valorizaram o trabalho de *auletai* na vitivinicultura. Contudo, os testemunhos imperiais, registrados em fontes gregas e latinas, evidenciam que esta prática já era antiga no Império, apontando o *aulos* como o instrumento que tradicionalmente acompanhava os trabalhos nos parreirais da Antiguidade.

Conforme Gérard Lambin, em sua obra *La chanson grecque* (1995), vários testemunhos do período helenístico e imperial informam o costume de se cantar em coro, ao som do *aulos*, enquanto se pisoteavam as uvas¹⁶. Os lexicógrafos imperiais referiam-se à

¹⁶ Cfr. Calix. Rhod. *ap.* Athen. V 199a; *Anth. Pal.* IX 403; XI 64; Long. II 2, 2; IV 38, 3; *Poem. Anacr.* 59 West V 4-10; Ioann. Chrys. *in Psalm* XLI 1.

“canção do espremedor”, entoada durante o pisoteio das vinhas: no segundo século chamavam-na *epilenion aulema*¹⁷.

O quadro delineado até aqui nos leva a cogitar a aplicação do conceito de “longue durée”¹⁸, posto que, até o momento, conseguimos perceber a continuidade de um fato social e cultural em um arco cronológico de quase cinco séculos, atravessando toda Antiguidade Tardia, testemunhado por meio de textos de tradição grega e registros visuais de tradição romana. Considerando-se que, na vida rural, as mudanças são mais lentas e as continuidades mais longevas, e considerando-se que haja heranças posteriores à Antiguidade Tardia do uso do acompanhamento musical do *aulos* na produção vitivinícola e atividades afins, como indicadas anteriormente, somos tentados a explorar os contextos precedentes, para se verificar o enraizamento desta prática na tradição grega, talvez nos ajudando a compreender qual a sua lógica cultural. Isto implica encadear algumas premissas:

1. A contratação de um *auletes* para atuar nos vinhedos de uma fazenda do Médio Egito do século IV não constitui um fenômeno isolado nos costumes da vida rural e da cultura musical do Mediterrâneo antigo.
2. Apesar das singularidades históricas, o evento testemunhado pelo papiro greco-egípcio compartilha aspectos em comum com outras regiões e épocas. Desse modo, após procurarmos referências de outras regiões e períodos, passando pelo final do Principado e Antiguidade Tardia, imergimos em um panorama mais amplo, em busca de testemunhos contundentes sobre o emprego da música no acompanhamento de tarefas agropastoris.

III. O acompanhamento aulético no trabalho vitivinícola na tradição cultural grega

A tradição cultural grega nos fornece algumas evidências sobre a atuação do *aulos* na atividade vinícola, testemunhado por registros literários e iconográficos, que remontam à literatura épica homérica. Homero¹⁹, na descrição do “Escudo de Aquiles”, fala de um menino

¹⁷ Cfr. Poll. IV 55; Haldane 1966, p. 102; Lambin 1992, p. 148; Bélis 1999, p. 71.

¹⁸ Conceito criado por Fernand Braudel (1901-1985), sistematizado em Braudel 1958.

¹⁹ Hom. II. XVIII 566-71.

que, durante a colheita da uva, em meio a garotas e meninos alegres que levavam os cachos da fruta em cestos trançados, canta com graça a “canção de Linos”, com voz de *aulos*, acompanhando-se com sua “clarissonante” *phorminx*. Os demais garotos e garotas o seguiam e, batendo os pés em unísono, saltavam, enquanto cantavam e emitiam alegres gritos.

Trata-se da primeira referência à música na viticultura, constituindo a única menção a um instrumento de cordas nessa situação; no entanto, preste-se atenção a um detalhe: a voz do menino é comparada ao som soprado do *aulos*. Ora, alguém pode retorquir que o *aulos*, no mundo homérico, era bastante desconhecido. De fato, as referências a esse instrumento em Homero ocorrem quase exclusivamente no livro XVIII da *Iliada*, que, segundo a exegese da obra, seria um acréscimo posterior, retratando aspectos da realidade da Grécia arcaica, inclusive no que respeita à realidade musical²⁰.

É interessante observar que, inicialmente, conforme a memória social reportada por Homero, a expressão “canção de Linos”, que se relacionava à alegria e cantoria da vindima, com o tempo teve seu significado deslocado para um contexto de tristeza. A canção conhecida posteriormente como *linoidia*, que falaria da trágica morte de Linos, possuindo conotações funerárias, era tida como um canto adequado aos mortos. Andrew Barker²¹ ressalta inclusive que a exclamação “ai Linos” (“ai de Linos!”, “coitado do Linos!”), inicialmente ligada à sua trágica morte, torna-se uma interjeição de uso comum, como “ai de mim!”, posteriormente surgindo a forma nominal, significando “lamento”, e a forma adjetiva, significando “infeliz”. Barker, analisando que esta dualidade da “canção de Linos”, entre a alegria da colheita e a tristeza da morte, coloca que “it may well have been a song for a personification of the cycle of nature, fruitful in its death and renewable through the seed”²².

²⁰ Cfr. Hom. *Il.* XVIII 490. Mesmo na *Odisseia*, em que existem várias referências aos instrumentos musicais, de longe os mais citados são a *phorminx* e a *kitharis*. A única passagem da *Iliada* (II 11-13) em que o *aulos* é mencionado, fora do livro XVIII, se trata de uma passagem em que Agamenon ouve os troianos tocando *auloi* e *syringes* em seus acampamentos. Vê-se que, mesmo nesta passagem, não é associado aos aqueus. Os deuses quando reunidos em seus banquetes, apreciam ouvir a *phorminx* de Apolo (I 601-4).

²¹ Barker 1989, p. 23, n. 12.

²² *Ibidem*.

Antes de passarmos a um segundo testemunho da tradição grega a ser destacado em nossa análise, gostaria de ressaltar um aspecto, que será retomado em nossas conclusões sobre a lógica cultural da instituição do acompanhamento de atividades viníferas com a música do *aulos*: os passos carimbados em uníssono e a alegria do canto e gritos dos jovens que acompanham na vindima o menino cantor homérico nos sugerem duas das utilidades do canto acompanhado pelo *aulos* nestas atividades (quais sejam, o ritmo articulado dos movimentos e a alegria da música para tornar suportável a rotina extenuante).

Há um testemunho iconográfico da segunda metade do século VI a.C. que não podemos desprezar. Trata-se de uma ânfora de figuras negras do Pintor de Amasis (fig. 2), conservada em Würzburg, cuja cena da pança retrata um grupo de sátiros envolvidos na atividade de colheita e prensagem da uva, encimada por uma faixa representando um *thiasos* dionisíaco, com o deus ao centro, entre um animado curso de silenos e mênades.



Figura 2: Ânfora ática de figuras negras. Ca. 540/30 a.C.

Passemos a uma breve descrição da cena que nos interessa, pela analogia que guarda com os documentos literários e iconográficos da Antiguidade Tardia, analisados anteriormente. No

canto direito, vemos um sileno colhendo cachos de uva. À sua esquerda, outro sileno, bastante gordo, de pé, sobre um cesto depositado sobre uma banquetta, pisoteando as uvas. O suco que sai das frutas escorre por um bucal, jorrando num *pithos* enterrado quase completamente no solo. Sob a banquetta, está uma *oinokhoe*. Mais à direita, estão três silenos, o primeiro auxiliando com as mãos o trabalho do pisoteio das vinhas, na medida em que despeja mais cachos sobre o cesto. O segundo sileno da esquerda está soprando *aulos*, ao passo que um terceiro despeja algum líquido, de uma grande *oinokhoe*, num grande *pithos* parcialmente enterrado no chão, onde provavelmente ocorrerá a fermentação do vinho. Ao lado do primeiro *pithos*, no chão, está um *kantharos*.

Em princípio, baseado na descrição iconográfica, proponho uma interpretação.

A temática do vinho é contaminada por um traço da iconografia dionisiaca: o humano e o mitológico se confundem, aqui se colocando outra questão de ordem teórica e metodológica. A atividade viticultora desempenhada pelos sátiros na ânfora do Pintor de Amásis nos remete ao trabalho humano envolvido na produção do vinho. Dessa forma, o *aulos* executado pelo sátiro, durante a vindima e o pisoteio, refere-se à própria prática de utilização desse instrumento musical nessa atividade, que talvez convergisse, no calendário ateniense, com a festa da *oskhophoria*. Mas com base em que posso sustentar esta interpretação, uma vez que é um testemunho quase isolado para o contexto ateniense tardo-arcaico e clássico?

A iconografia dos vasos áticos produzidos nos séculos VI e V a.C. não registra cenas com figuras humanas realizando atividades agrícolas com acompanhamento de instrumentos musicais²³: estas representações são feitas sempre com personagens mitológicos, nomeadamente silenos, integrantes do cortejo dionisiaco. Como então sustentar a existência de uma prática social, baseando-se estritamente em representações com figuras mitológicas, sem haver parâmetros contemporâneos de comparação, iconográficos ou textuais, para a análise deste vaso do pintor de Amasis, datado do terceiro quartel do séc. VI?

²³ Diferentemente, nas escassas cenas com referência ao pastoreio, encontram-se figuras humanas. Cfr. Cerqueira, 2008.

IV. O costume vinícola agrário-musical e a metáfora dionisiaca: a perspectiva da longa duração

A interpretação, a nosso ver, se beneficia do conceito de “longue durée”, que disponibiliza ao historiador, como ferramenta interpretativa, um outro manuseio da temporalidade, permitindo estabelecer uma sincronia antropológica entre testemunhos historicamente diacrônicos, possibilitando assim o diálogo, para mútua compreensão, de situações evidenciadas em épocas e regiões diferentes ao longo da Antiguidade. Assim, apoiando o papiro greco-egípcio do século IV d.C. na ânfora ática do século VI a.C., e vice-versa, apoiando a ânfora ática no papiro greco-egípcio, e ao mesmo tempo colocando em diálogo outros testemunhos literários e iconográficos que se estendem da épica homérica até o epigrama tardo-antigo da época justiniana, o que inicialmente parecia algo pitoresco – o fato de se contratar um *auletes* para acompanhar os trabalhos na vindima – agora parece fazer sentido como uma instituição cultural, enraizada na cultura musical e agrária, que teve longa vida na rotina de certas atividades rurais praticadas no Mediterrâneo.

Retornando à nossa ânfora conservada em Würzburg, cabe ressaltar que não é o único testemunho da pintura vascular ática: outros dois vasos anunciam o acompanhamento instrumental do *aulos* na vitivinicultura. Uma segunda ânfora do Pintor de Amásis, da coleção Käppeli da Basileia²⁴, que repete o modelo anterior, e uma *kylix* de figuras negras de Munique, do final do século VI, que nos demanda alguma atenção. Aqui, em vez de silenos ou mênades, o pintor optou por representar ninfas, mantendo, contudo, o uso de personagens mitológicas na representação do universo do vinho. Os seres femininos representados são, na sua parte inferior, serpentes, e, na superior, mulheres, daí que, ao mesmo tempo, possam ser identificáveis como ninfas, por sua porção humana, e como potências ctônicas ligadas à fertilidade da terra, por sua porção réptil. Dispostas em dois pares, junto às estacas de sustentação das vinhas, envolvem-se nas seguintes atividades: o par da direita segura uma rede, para guardar os cachos recolhidos, ao passo que o par da esquerda retrata a dimensão lúdica da atividade, uma delas tocando *aulos* e outra trazendo um grande *skyphos* para consumo do vinho. Por meio de uma

²⁴ Cfr. Bélis 1999, p. 72, n. 34.

narrativa sinóptica, o pintor liga o *aulos* ao mesmo tempo ao trabalho agrícola vitivinícola e à alegria festiva do consumo do vinho, ambas as atividades patroneadas por Dioniso.

Acreditamos, de antemão, que a representação mítica da atividade viticultora desempenhada por sátiros e até mesmo ninfas remete-nos sem sombra de dúvida ao trabalho humano envolvido na produção do vinho, o mesmo valendo assim para o personagem que sopra o *aulos*. Há um detalhe importante: uma observação atenta do sileno que toca o *aulos* permite identificar o uso da *phorbeia*, dispositivo utilizado por músicos profissionais, que lhe possibilita administrar melhor a emissão de ar sobre os dois tubos do instrumento, ao conter a musculatura das bochechas. Silenos que tocam *aulos* num *thiasos* dionisíaco, por exemplo, não costumam usar *phorbeia*, assim como não o usam jovens que tocam este instrumento nas representações dos *komois* atenienses. Isto indica que, provavelmente, o músico seja um profissional contratado, assim como ocorre no papiro egípcio.

É comum que pintores recorram a uma abordagem mitológica para retratar certas situações cotidianas. Sobretudo no que se refere à rede de atividades sociais e culturais ligadas ao vinho, é predominante que as abordagens iconográficas usem esquemas iconográficos associados a Dioniso e seu séquito. O mesmo se verifica, contudo, em diferentes registros literários e até mesmo em testemunhos de festividades. O epigrama de Agathias Escoliasta, do séc. VI d.C., mostra a longevidade desta tópica.

É ao início do período helenístico, entretanto, que remonta a história que nos é contada por Ateneu²⁵, numa narrativa com forte sabor de visualidade cênica, a qual nos permite projetar uma performance que guarda grande parentesco com as ânforas do Pintor de Amásis, mencionadas logo acima. Ao contar a magnífica procissão dionisíaca promovida em Alexandria por Ptolomeu II Filadelfo (faraó entre 281 e 246 a.C.), 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

²⁵ Cfr. nota. 26

som do *aulos* a canção do espremedor. Sileno presidia a tudo e o vinho doce corria ao longo do caminho²⁶.

O que temos aqui, nesta encenação festiva descrita por Ateneu, que nos faz pensar quase em um carro alegórico carnavalesco, é um exemplo pungente da vigência, no Egito helenístico do século III a.C., do mesmo hábito registrado no papiro greco-egípcio do século IV. Este conjunto de evidências testemunham a favor da adequação da temporalidade braudeliana da longa duração para se compreender a situação apresentada pelo papiro greco-egípcio do século IV d.C., pelo mosaico galo-romano do século III d.C., ou pela ânfora ática de Amásis do século VI a.C. Inclusive, a longa duração é observável não só no testemunho da instituição social e cultural do acompanhamento musical do trabalho vitivinícola, como também no recurso de representação por meio de associação simbólica ao universo dionisíaco, o que se verifica ao longo de um arco de doze séculos, se pensarmos no Pintor de Amásis (século VI a.C.), na procissão promovida por Ptolomeu II Filadelfo (século III a.C.) e no poeta Agathias Escoliasta (século VI d.C.).

A continuidade deste costume estaria enraizada somente na força de uma tradição, descolada de sua funcionalidade social, ou teria sido a importância de sua funcionalidade social que teria assegurado a longevidade deste costume? Tentemos compreender inicialmente a lógica cultural que teria resultado na instituição e consolidação desta prática cultural na vida agrária, considerando aqui que lidamos com algo que pertença à própria racionalidade econômica da produção vitivinícola. Voltamos assim, ao argumento exposto anteriormente, de que está em jogo um critério de **necessidade**.

V. A lógica cultural da presença do aulos no sistema produtivo do vinho no mediterrâneo antigo

Como nos ensina Philippe Ariès,

“a origem tem pouca importância, porque o que vem dar sentido às coisas é a articulação do fenômeno no sistema. ... O que importa é a lógica do sistema, tal como ela se revela. Na maioria dos casos, esta lógica não surge à primeira vista²⁷.”

²⁶ Athen. V 201 ss.

²⁷ Ariès 1986, p. 30.

Nosso desafio aqui, então, é perscrutar as razões de fundo que asseguram a longevidade deste costume. E aqui nos beneficiamos de uma perspectiva antropológica, projetando um olhar sincrônico sobre vestígios que se posicionam distantes entre si em uma escala diacrônica. Considerando os testemunhos literários e iconográficos elencados, contanto não sejam vistos como obstáculos metodológicos o descompasso cronológico e o desajuste geográfico entre estes testemunhos, pode-se responder a algumas questões sobre o tema.

O *aulos*, usado pelo sileno de Würzburg no pisoteio das uvas, e pela ninfa de Munique, na colheita, refere-se à utilização desse instrumento musical na Atenas arcaica, nessas atividades? Sim. Os testemunhos análogos, como o mosaico galo-romano, indicam que a permanência deste costume se estendeu até o período imperial? Sim. Podemos afirmar que a vindima, no Mediterrâneo antigo, constitui uma lide rural que previa o acompanhamento musical? Sim. Podemos falar da música como um componente de alguma fase do trabalho agrícola? Sim. A contratação do *auletes* Psenumis pelo fazendeiro Eugenios não é um fato isolado, mas se enraíza em uma necessidade econômica, verificada em várias regiões e épocas do Mediterrâneo antigo? Sim. Mas por que o acompanhamento musical e por que o *aulos*?

Antes de nos lançarmos em um ensaio de resposta a estas questões, um dado importante precisa ser acrescentado: a possibilidade de uso do *aulos* nestas situações não dependeria da contratação de um músico profissional, o que seria um empecilho para pequenos produtores, com recursos mais reduzidos. Ora, conforme passagem atribuída a Aristóxenes²⁸, no século IV a.C. a população campesina aprendia a tocar o *aulos* e a *syrinx* sem precisar estudar para tanto. Bíon (ap. 100 a.C.), poeta bucólico tributário do estilo de Teócrito, afirmava que um pastor devia fabricar ele mesmo a sua *syrinx*, não precisando recorrer a nenhum artesão, pois se tratava, segundo ele, de um trabalho bastante fácil. Devia ele mesmo ter esse costume, pois a *syrinx* era o seu instrumento, como revela o comovente canto fúnebre que um aluno seu lhe dedicou²⁹. O testemunho de Ateneu reportado acima demonstra o quanto o *aulos* era um instrumento presente na vida rural³⁰.

²⁸ Aristox. *ap.* Athen. IV 174e-f.

²⁹ Mosch. *Epith. Bion.* 52-6.

³⁰ Cerqueira 2008, p. 203.

Adiantamos aqui nosso ponto de vista. O costume do acompanhamento musical com *aulos* na vindima, prática generalizada no Mediterrâneo antigo, insere-se dentro de uma lógica de **utilidade** da música, sobretudo a música do *aulos*. Qual utilidade? O 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 uma situação que se repete em diferentes atividades laboriosas do cotidiano: *auletai* no pisoteio de uvas, na moedura de grãos, na produção da massa do pão, ou mesmo ritmando os movimentos de atletas, guerreiros ou remadores³¹.

Nos detenhamos um pouco mais na utilidade a que responde o emprego do *aulos* na vindima. Era útil porque necessária. Que necessidade era essa afinal? Seguramente, a mesma necessidade que as melodias auléticas (chamadas *aulema*) cumpriam no acompanhamento de outras atividades laboriosas. Entre outras tarefas, há referências a atuação do *aulos* na moedura dos grãos e na panificação. Póllux menciona o *ptistikon aulema* como a melodia que acompanhava a moagem³². Uma terracota beócia, conservada no Louvre, datada do século VI, mostra quatro mulheres, sentadas lado a lado, fazendo pão sobre uma mesa, enquanto uma personagem de pé, junto à cabeceira da mesa, sopra o *aulos*³³.

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. Uma *olpe* proto-coríntia, conservada no Museu da Villa Giulia, o chamado “vaso Chigi”, datada de aproximadamente 650 a.C., representa o *auletes* acompanhando o movimento regrado das falanges hoplíticas, ao ritmar os passos dos guerreiros³⁴. Contemporânea ao “vaso Chigi”, precisa ser lembrada a cratera assinada por Aristonothos conservada nos Museus Capitolinos, na

³¹ As três últimas funções são desempenhadas também por tocadores de *salpinx* (trompetistas).

³² Poll. IV 53.

³³ Paris, Louvre, n. inv. CA 804. Cfr. Bélis 1988, p. 329, fig. 6; West 1999, pr. 8.

³⁴ *Olpe* proto-coríntia. Roma, Villa Giulia, n. Inv. 22679; em torno de 640. Cfr. CVA, Villa Giulia 1, pr. 1-4.

qual vemos um *salpinktes* (trompetista) ritmando os movimentos dos remadores³⁵.

Em todas essas atividades, laboriosas, físicas e militares, é tradicional o acompanhamento do *aulos*, que, ao mesmo tempo em que ajuda a manter o ritmo simultâneo e compassado, estimula o ânimo a suportar o esforço e cansaço resultante 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.

Duas questões saltam aos nossos olhos: (i) Por que o predomínio do *aulos*, em vez de instrumentos de percussão ou cordas, como instrumento para executar o que Annie Bélis³⁶ chama de árias “de trabalho” e para o acompanhamento de atividades físicas? (ii) Por que o acompanhamento musical com o *aulos* e o *aulema* eram necessários para o cumprimento dessas atividades, incluindo a vindima?

Ao perguntar o porquê da preferência pelo canto acompanhado do *aulos* ao canto acompanhado da *lyra*, Aristóteles³⁷ nos dá uma pista sobre o motivo da escolha do primeiro no acompanhamento das atividades físicas (atleticas e laboriosas ou manuais). Argumenta que os sons do *aulos* e da voz são aparentados, por serem ambos produzidos pelo sopro; já os sons da *lyra*, por sua vez, são “magros” por natureza, não se fundem bem com a voz, produzindo no ouvinte uma impressão particular de que eles existem por si mesmos, tornando transparentes quaisquer erros do cantor.

Dessa explicação de Aristóteles, baseada na “sensação”, depreendemos que a *lyra* produz um som mais entrecortado, mais interrompido, enquanto que o som do *aulos*, produzido pelo sopro, é mais contínuo. A continuidade do som do *aulos* é necessária para garantir a função de regular a cadência rítmica do movimento, não somente por reduzir a descontinuidade inerente ao movimento³⁸ por efeito da continuidade do som soprado, como pelo efeito acústico, pois o som mais tímido e descontínuo da *lyra* perde muito seu efeito diante do barulho produzido pelas atividades físicas em questão; afora

³⁵ Cratera de Aristonothos, figuras negras: Roma, Museus Capitolinos, n. inv. 172; Meados do séc. VII. Cfr. CVA Roma, Museus Capitolinos 2, pr. 9; Denoyelle – Iozzo 2009, p. 10, pr IVa-b, p. 56-8.

³⁶ Bélis 1999, p. 71.

³⁷ Ar. *Probl.* XIX 43.

³⁸ Ar. *Phys.* V 3, 226b.

isso, acusticamente, o *aulos* desempenha mais bem do que a *lyra* nos espaços externos em que são executadas seja as árias “de trabalho”, seja as árias que incitam os atletas ao esforço físico, bem como no espaço barulhento do convés de uma trirreme ou do porão de uma galera. Interessante observar que a compreensão das razões do acompanhamento musical, e em especial aulético, de uma atividade física, em particular o salto triplo com halteres, despertou a atenção de autores da fase inicial e média da Antiguidade Tardia, contemporâneos ao mosaico galo-romano e ao papiro greco-egípcio, como Flavios Philostratos (ca.172-ca.250 d.C.) e Themistios (317-390 d.C.), o qual foi um intelectual bastante influente, pensador político muito próximo aos imperadores cristãos, de Constâncio a Teodósio. O fato de se considerar a música útil no acompanhamento de certas atividades físicas, e em particular o fato de o salto com halteres ser acompanhado pelo *aulos*, foi objeto da reflexão de Philostratos no *De arte gymnastica libellus*³⁹ e de Themistios em seu comentário a uma passagem de Aristóteles⁴⁰, o que mostra o quanto a permanência do costume não se trata apenas de uma resiliência, de um resquício, mas de algo que, além de praticado, faz sentido do ponto de vista da utilidade, da necessidade.

Wolfgang Decker⁴¹ retoma o estudo de Joachim Ebert⁴² sobre o conceito aristotélico de movimento contínuo e descontínuo abordado no comentário de Themistios à referida passagem da *Física* de Aristóteles, para justificar a necessidade do acompanhamento do salto com o *aulos*, o que para nós, por extensão, contribui a se compreender a lógica cultural subjacente à permanência do costume de se acompanhar a atividade vitivinícola com o trabalho do *auletes*.

Na reflexão filosófica sobre o movimento, encontramos uma relação entre a ação do *auletes* e a ação do atleta que executa o salto com *halteres*. No comentário de Themistios a *Física* de Aristóteles aprendemos que o movimento do atleta que executa o salto em cinco etapas é um movimento descontínuo, porque a descontinuidade é inerente ao que se move, pois muda continuamente; essa descontinuidade, para Themistios, decorre porém do tempo, e não do movimento em si⁴³. Daí a necessidade de a música acompanhar o

³⁹ Philostr. *De art. gymn. lib.* LV 3.

⁴⁰ Them. *Comm. in Ar. Phys.* 172, 26 ss. (ed. Schenel).

⁴¹ Decker 1995, pp. 98-99.

⁴² Ebert 1963.

⁴³ Them. *Comm. in Ar. Phys.* 172, 26 ss. (ed. Schenel).

atleta, pois o músico se move também na execução musical – esse movimento, conforme Joachim Ebert, não está no movimento das mãos ou dedos sobre as cordas ou orifícios do instrumento musical, está outrossim no movimento dos sons⁴⁴. Assim, o cantor ou instrumentista, do mesmo modo que o atleta no salto com *halteres* (e, em nosso estudo, o camponês no apisoamento das uvas), encontra a continuidade dos seus movimentos nos sons, pois eles dão o tempo, e é o tempo que conta mais na “definição do movimento contínuo”.

No comentário de Themistios acerca do movimento, apresenta-se-nos uma fundamentação para a explicação de Philostratos sobre o uso do *aulos* nas provas de salto com halteres, verificado ainda à época dele, na primeira metade do século III. O salto, provocando a descontinuidade do movimento⁴⁵, torna-o um “*difficillimum certamen*”, no qual o *aulos* tem a função de incitar a superar a dificuldade imposta⁴⁶. Para entendermos, porém, por que a música melhora a performance do atleta, precisamos retornar ao conceito de “contínuo” da *Física* de Aristóteles:

“Intermediário é o termo no qual o que muda de forma contínua e, conforme a natureza, muda naturalmente antes de atingir o termo extremo na direção do qual se faz a mudança. O intermediário supõe ao menos três coisas: de um lado, de fato, o contrário é a extremidade da mudança; de outro, a passagem (mudança) é ‘contínua’ quando não apresenta, ou apresenta pelo menos o mínimo possível, lacunas ou pulos. **Estou falando de lacunas não no tempo, mas naquilo com respeito a que a coisa que muda está mudando: pois, no tempo, a nota inferior da escala pode ser seguida pela nota superior, que constitui a maior interrupção ou pulo possível na escala, tão imediatamente quanto quaisquer duas notas separadas pelo menor intervalo conceptível.** Tudo que se aplica não somente para mudanças de lugar, mas também outros tipos de mudança”⁴⁷.

⁴⁴ Ebert 1963, p. 57, nota 1: “Wir haben übrigens, was die ‘Tätigkeit, in der sich der Sänger bewegt’, antrifft, wohl nicht an die Bewegung der Hand oder der Finger beim Ausschlagen der Saiten zu denken, sondern an das Klingen selbst. Der Sänger bzw. Spieler bewegt sich gleichsam in Tönen. Mit «Unterbrechung des πράγμα» ist das Tonintervall gemeint”.

⁴⁵ Ar. *Phys.* V 3, 226b.

⁴⁶ Philostr. *De arte gymn. libell.* LV 3.

⁴⁷ Ar. *Phys.* V 3, 226b (tradução livre e grifo do autor).

A sequência de tons, independente do lugar que esses ocupam na escala, sendo encadeada rítmica e harmonicamente, mantém uma sequência contínua de movimento, diminuindo a descontinuidade deste, que é maior quando ocorre o deslocamento espacial, sobretudo quando esse é feito em pulos (portanto, interrupções). O movimento, inevitavelmente descontínuo, do atleta que realiza um salto em cinco etapas, aproxima-se mais da continuidade graças à sequência de tons, que se seguem uns aos outros em igual tempo, independente da distância do pulo (intervalo) existente entre as notas⁴⁸. A música é uma forma de tornar quase contínuo o movimento do atleta, pois faz com que apresente o mínimo possível de pulos ou interrupções que o tornam descontínuo. E, considerando a opinião expressa por Aristóteles⁴⁹, o som do *aulos* tem a capacidade de gerar esta sensação de continuidade do som, diferentemente da *lyra*. Vê-se que o acompanhamento musical do *aulos* atende a um critério de produtividade, de produção de bons resultados, uma espécie de fordismo da época, para retirar da mão de obra o máximo que pode dar.

Talvez esses motivos contribuam para o *aulos* ser considerado por Aristóteles⁵⁰, antes de tudo, um instrumento excitante, que “incita à ação”⁵¹. No tocante às árias que acompanhavam as provas atléticas ou as chamadas árias “de trabalho”, como é o caso do *epilenion aulema* (a “canção do espremedor”), a função de incitar ao esforço físico⁵², que é uma função estimulada pelo ritmo, une-se indissociavelmente à função de amenizar a fadiga, função proporcionada pela melodia que, sendo inclusive eventualmente cantada pelos trabalhadores, como na vindima, na moenda ou na navegação, traz alegria e suaviza o momento penoso do suor e da dor resultantes da força física demandada por atividades extenuantes e repetitivas⁵³. Aristides Quintiliano expressava consciência dessa dupla e inseparável função da música:

“A própria natureza parece ter oferecido a música aos homens como um dom, para ajudá-los a suportar mais facilmente as fadigas; de fato,

⁴⁸ Ar. *Phys.* V 3 226b.

⁴⁹ Ar. *Probl.* XIX 43.

⁵⁰ Ar. *Pol.* VIII 6, 1341a.

⁵¹ Bélis 1999, p. 76.

⁵² Athen. XIV 629c.

⁵³ Bélis 1999, p. 75.

é o canto (*cantus*) que encoraja os remadores, mas o papel da música não se limita às tarefas nas quais os esforços de muitas pessoas são coordenados pelo som agradável de um canto que os entretém”⁵⁴.

Suportar as fadigas, encorajar ao esforço físico, regradar e cadenciar movimentos físicos repetitivos e cansativos, baseados na regularidade e necessária continuidade – são todas funções que a música desempenha igualmente no acompanhamento do atletismo, de práticas militares e de atividades laboriosas; todas são ações baseadas em movimentos corpóreos repetitivos e que devem seguir um plano ritmado e cadenciado. Segundo Sextus Empiricus, o *aulos* ajudava a execução de quaisquer trabalhos que tivessem “um tempo marcado, com o fim de ordenar o pensamento”⁵⁵.

Sincronizar movimentos, como os movimentos dos pés na prensagem das uvas, inseri-los em um tempo comum e controlado (numa pulsação metronômica), e tornar paralelamente menos monótona a repetição – são todas funções musicais desempenhadas nesse sistema necessariamente pelo *aulos*. É por isso que Psenumis assume, por meio de um contrato de trabalho, o compromisso de ajudar os camponeses que atuavam na vindima, ao mesmo tempo divertindo-os. É por isso também que o quadro que representa a prensagem da uva, do mosaico galo-romano de Saint-Romain-en-Gal (fig. 1), mostra o músico ocupado em ritmar com o som do *aulos* o movimento dos seus companheiros⁵⁶. Pela mesma razão ainda, no vaso ático do Pintor de Amásis, produzido vários séculos antes, o sileno apisoa as uvas ao som do *aulos* tocado por outro sileno.

A análise iconográfica da ânfora ática (fig. 2) e do mosaico galo-romano (fig.1) reforçam os argumentos expostos acima, com base na análise sincrônica de fontes escritas remanescentes de períodos diacronicamente distintos e distantes. A comparação do movimento dos trabalhadores que apisoam as uvas mostra-nos:

- 1) Executam um movimento cadenciado, fazendo um jogo alternado entre braços e pernas, com o objetivo de distribuir o peso do corpo e equilibrá-lo, alternadamente, conforme se pisam as uvas com o pé direito ou esquerdo. Ademais, o movimento do sileno do século VI a.C. e dos dois

⁵⁴ Quint. *Inst. orat.* I 10, 16.

⁵⁵ Sex. Emp. *Adv. mus.* 18.

⁵⁶ Lancha, 1990, p. 107.

trabalhadores rurais do século III d.C. são muito parecidos, o que evidencia também uma técnica corporal que se mantém nesta atividade, dada sua funcionalidade.

- 2) Os dois personagens que pisoteiam as frutas sobre a caixa amassadora do mosaico galo-romano executam movimentos sincronizados, o que mostra o quanto o compasso da música tem ali este papel de dar um ritmo unificado a esta atividade repetitiva.
- 3) A característica de ser uma atividade extenuante, que demanda força física, está evidenciada iconograficamente em diferentes aspectos: o sileno que prensa as vinhas com os pés é o mais pesado, o mais gordo, de todos os silenos representados no conjunto de atividades de produção vinífera apresentados pelo Pintor de Amásis; os dois camponeses do mosaico de Vienne são trabalhadores reforçados, diferentemente do corpo mais esguio do músico, sendo ambos musculosos, com destaque à musculatura das pernas, e, em especial, da panturrilha; o camponês da esquerda usa uma cinta na barriga, que permite conter a musculatura abdominal, e, portanto, concentrar sua força nestes movimentos repetitivos, que demandam esforço físico e concentração, evitando-se assim inclusive alguma possível dor por hérnia abdominal, que poderia ser desenvolvida pela repetição constante desta atividade.

VI. Uma digressão teórica: o conceito de Antiguidade tardia e a falência do “mito do período”

A interpretação proposta acima, articulando fontes documentais de natureza diferenciada, produzidas em períodos bastante afastados e correspondentes a regiões distintas, pode parecer um procedimento analítico arriscado e inconsistente com relação a alguns preceitos da disciplina histórica, baseados no princípio da sincronicidade dos testemunhos, que devem remontar, minimamente, ao mesmo período. Este princípio, todavia, tem sido revisto à luz do conceito de “longue durée” e da constatação de permanências antropológicas, determinando outros procedimentos metodológicos.

O diálogo entre o vaso da vindima, do pintor de Amasis, e o papiro egípcio do séc. IV d.C., separados cronologicamente por um período de quase um milênio, ilustra uma das vantagens metodológicas de se construir interpretações sustentadas pela interface

entre o texto e a imagem, uma vez que a interpretação de um apoia a interpretação de outro, sustentando-se na averiguação de uma permanência cultural que se estende do início do arcaísmo grego até o final da Antiguidade Tardia, conforme os testemunhos por nós elencados.

Mas em que procuramos contribuir com este estudo para a compreensão da Antiguidade Tardia? Talvez uma compreensão “a despeito” da Antiguidade Tardia. Expliquemo-nos.

Em sua definição do conceito de Antiguidade Tardia, Júlio César Magalhães de Oliveira assevera que “o Império Romano, longe de sucumbir à crise do século III, se renovou a partir da Tetrarquia, dando origem a uma civilização original e extremamente rica”⁵⁷. Nesse sentido, segue a escola de Henri-Irénée Marrou ao

“admitir que a Antiguidade Tardia não é somente a última fase de um desenvolvimento contínuo; é uma outra antiguidade, uma outra civilização, que se precisa aprender a reconhecer em sua originalidade e a julgar por ela mesma e não através dos cânones de idades anteriores”⁵⁸.

Bem, resulta de nosso estudo evidenciar que, na cultura agrária musical da Antiguidade Tardia, se evidencia uma persistência, com base em um critério de produtividade, de necessidade, do hábito de se empregar um *auletes* no acompanhamento das atividades vitivinícolas. Isto entraria em choque com a definição de que seja “uma civilização original”? Não necessariamente! O mesmo autor, logo a seguir, aprofundando a sua conceituação, define-a também como “aquela parte da Antiguidade que, embora dotada de características próprias, conserva ainda formas antigas” (Oliveira 2007-2008, p. 133). Na mesma linha, Renan Frighetto caracteriza

“esse tempo histórico como um tempo de mudanças amparadas e pautadas em uma tradição anterior, transformada e readequada para novas realidades administrativas, políticas, sociais, culturais e religiosas”⁵⁹.

⁵⁷ Oliveira 2007-2008, p. 125.

⁵⁸ Marrou 1977, p. 13.

⁵⁹ Frighetto 2013, p. 12.

Para Oliveira, porém, as continuidades se dão enquanto “isoladas”, como “elementos particulares”: na visão geral do “contexto histórico”, “a importância das descontinuidades torna-se evidente”; assim, a verificação das continuidades ou das rupturas, conforme esse autor, resultaria mais do alvo, daquilo que se busca: “As raízes do novo ou o fim do antigo”⁶⁰. Ora, não é assim que compreendemos a verificação da continuidade que estudamos aqui, como um “fim do antigo”; outrossim a entendemos como uma sincronia, deitada sobre uma longa duração, de uma lógica cultural. Lógica cultural que se mantém plenamente viva em atividades rurais, segundo critérios ainda vigentes de produtividade econômica.

Na verdade, o tema das continuidades e rupturas é um tema clássico nos estudos da Antiguidade Tardia. O convívio entre estas é visto por Marrou como algo estrutural, como “a mudança sob a continuidade”, de sorte que, antes de ser um fenômeno isolado, o vigor das continuidades faz parte deste “espírito novo”, que “se manifesta nos domínios os mais diversos”, das técnicas à materialidade da vida cotidiana, da mentalidade coletiva à concepção de mundo e de vida⁶¹. Assim, compreender este jogo de continuidades e rupturas faz parte da afirmação da positividade deste período como algo original. É com este espírito que Marrou se debruça sobre as vestimentas, sobre as manifestações artísticas ou sobre a paixão pelos jogos e espetáculos; o historiador afirma que ocorre uma “pseudomorfose”, muito presente nas artes, por meio da qual o novo se constitui sem ruptura com o passado, onde a mudança não é uma revolução, pois é “se servindo de procedimentos técnicos antigos, de formas herdadas do passado, que esta alma nova consegue se manifestar”⁶². Para o autor, a intensidade da crise do século III, com graves consequências nos planos econômico e político, não teria gerado uma ruptura brutal. A vida diária não foi interrompida, as instituições permanecem, não havendo um abandono dos hábitos, das formas tradicionais de existência⁶³. A princípio, a perspectiva instituída por Marrou legitima a necessidade de compreensão das permanências, não como um resto, algo que sobrou neste “fim do antigo”, mas como algo constitutivo do novo, por meio do qual o novo se expressa e se consolida. Mas, como coloquei anteriormente, a

⁶⁰ Oliveira 2007-2008, p. 127.

⁶¹ Marrou 1977, p. 13.

⁶² Marrou 1977, p. 23.

⁶³ Marrou 1977, p. 24-25.

contribuição deste estudo às reflexões sobre a Antiguidade Tardia se dá “a despeito” dela. Como assim?

Ora, penso que o caráter inovador do conceito de Antiguidade Tardia, colocando a positividade do original no lugar da negatividade do decadente, e concebendo como parte de sua originalidade a forma particular de se relacionarem o antigo e o novo, não pode ceder aos vícios de um conceito nada inovador, que é o conceito de “período histórico”, sob pena de ficar refém de debates estéreis e irrelevantes, como a busca de uma demarcação cronológica precisa para o período. Gostaria aqui de voltar a uma discussão que tem sido esquecida, proposta por Paul Veyne, quando de sua aula inaugural no Collège de France, há aproximadamente quatro décadas: a necessidade de o historiador se desvencilhar do “mito do período”⁶⁴.

“A História consistirá em contar histórias segundo a ordem do tempo?” No início de discurso, denominado *O Inventário das Diferenças*, Veyne, ao colocar esta questão, responde que “formalmente não, e materialmente sim”⁶⁵. Materialmente, seria no sentido empírico, da sucessão de acontecimentos. Neste sentido sim, a história estaria submetida à “ordem do tempo”. Porém, no sentido compreensivo, intelectual, para superar a mera narração factual, a história precisa ser arrancada desta ordem do tempo, imergindo na esfera conceitual.

Veyne fala do “mito do período” como o “mito favorito” dos historiadores, marcado por sua “originalidade inefável”⁶⁶. Em um dado período, as características de toda ordem de fatos se articulariam coerentemente. Assim, é como se, por exemplo na Antiguidade Tardia, todas suas características estivessem coerentemente articuladas entre si, de modo a compor a unidade e coerência deste período, opondo-se em sua originalidade aos períodos precedentes e subsequentes. Esta premissa irrefletida determina a serialização de fatos individuais conforme o indicador temporal:

“os acontecimentos serão ordenados e estudados segundo a ordem do tempo; o que é romano, será colocado ao lado do que é romano. Na prática, isto significa que fatos perfeitamente heterogêneos jorrarão,

⁶⁴ Veyne 1976.

⁶⁵ Veyne 1983, p. 5.

⁶⁶ Veyne 1983, pp. 38-39.

uns após outros, como num trabalho escolar: as instituições romanas, o direito romano, a economia, a cultura, as artes, a vida cotidiana...⁶⁷.

Diferentemente da perspectiva do “mito do período”, Veyne entende que se pense a história por meio de “constantes trans-históricas”, pois, a seu ver,

“o curso da História inteiro é feito de subsistemas, cujas articulações são contingentes; a autonomia das convenções artísticas em relação às intenções dos artistas, e das ideologias em relação às infra-estruturas, a das condutas em relação aos valores”⁶⁸.

Ou seja, estes vários subsistemas seriam autônomos entre si, teriam sua lógica, sua historicidade própria. Seu próprio ritmo de mudança, sua temporalidade. Deste modo, vários fatos históricos, espalhados ao longo da história, situados em períodos históricos diferentes, são, nas palavras de Veyne, “quase gêmeos idênticos”. Não deixam de ser individualidades factuais. O historiador, agarrado ao “mito do período”, perde-se em seu recenseamento, vendo cada um deles como um fato individual. Já o sociólogo, o antropólogo, jogariam estes fatos ocorridos em épocas distintas numa mesma categoria de acontecimentos⁶⁹. Como? Por meio de uma visão conceitual da história, fazendo uso de constantes trans-históricas.

É por isso que ele propõe que “abandonemos, de uma vez por todas, os períodos”, pois

“os fatos históricos podem ser individualizados sem serem remetidos ao lugar que lhes corresponde num complexo espaço-temporal; o direito romano não se encaixa num compartimento chamado Roma, mas adquire lugar entre os outros direitos... os fatos históricos não se organizam por períodos e povos, mas por noções; não têm de ser recolocados em seu tempo, mas sob seu conceito. Os fatos só possuem, então, individualidade em relação a este conceito”⁷⁰.

Ele chega por fim à afirmação que considero mais impactante, para o sentido de nosso estudo, quanto à relação entre a longa duração verificada (costume do acompanhamento aulético da vitivinicultura) e

⁶⁷ Veyne 1983, pp. 51-2.

⁶⁸ Veyne 1983, p. 35.

⁶⁹ Veyne 1983, p. 40.

⁷⁰ Veyne 1983, p. 52-4.

o “período” da Antiguidade Tardia. Os historiadores, ao erroneamente pensarem que a História é

“o conhecimento das individuações espaço-temporais... não perceberam que a temporalidade histórica era uma construção em escala variável, funcionando como um filtro; cada problemática com sua temporalidade”⁷¹.

Esta concepção da história convida o pesquisador a operar com outros paradigmas:

1. Cada problemática tem sua temporalidade, que não se submete à lógica do período.
2. Fatos análogos, mesmo que afastados na perspectiva diacrônica, podem ser pensados de forma sincrônica, quando possam ser classificados na mesma categoria, conforme a definição de constantes trans-históricas.

Pensamos, assim, que nosso estudo vai na direção da necessidade, de certo modo, de explodir a concepção da Antiguidade Tardia como um “período”, sem com isto romper com o mote da afirmação das positivities deste tempo histórico por meio do conceito de Antiguidade Tardia. Em vez de pensá-lo como “período”, com um início e fim determinado, onde os fatos se articulariam conforme uma lógica que seria a lógica deste “período”, melhor pensá-lo como um conceito, como um mundo, que comporta a ideia de coabitação de vários subsistemas autônomos entre si.

VII - Considerações finais: da permanência de um costume agrário-musical da Grécia arcaica ao final da Antiguidade tardia

No ambiente de consolidado hibridismo cultural greco-egípcio-romano da Antiguidade Tardia, verificado na onomástica dos personagens do contrato de trabalho estudado, marcado pela dinâmica cultural do antagonismo pagão/cristão, o papiro que regulamenta a atuação de um músico profissional na zona rural de Hermópolis nos levou a identificar uma constante trans-histórica e, mais ainda, o vigor de uma tradição de longa duração, herdada do helenismo, mas

⁷¹ Veyne 1983, p. 66.

propagada à época tardo-antiga também como técnica de trabalho do mundo agrário romano.

Continuidades e rupturas, com frequência pensadas na historiografia recente em razão de grandes temas, como a filosofia grega ou a retórica romana, a queda do Império do Ocidente ou a ascendência dos reinos bárbaros, o desenvolvimento do urbanismo norte-africano e das instituições eclesiásticas, face à falência das instituições políticas tradicionais, são, aqui, focadas de uma perspectiva que alguns podem considerar menos relevante. A pergunta pela continuidade ou ruptura se desloca para outro eixo: de práticas cotidianas, vinculadas ao mundo do trabalho rural e ao uso da música nesta rotina – à frugalidade da presença de um músico durante a colheita e pisoteio das uvas!

Como resultado deste percurso, defrontamo-nos diante de uma longa duração, não só do costume, da técnica e do saber-fazer, mas também do imaginário e da lógica cultural que lhe dá sustentação, conforme critério econômico de utilidade. Portanto, um subsistema, cuja atividade acompanhamos da época homérica até a época justiniana, deixando resquícios até o recente século XX, em diferentes regiões do Mediterrâneo.

Ao estudarmos a temporalidade expandida do costume agrário musical do acompanhamento aulético da vitivinicultura, constatamos que ela possui um ritmo próprio. Para compreendê-la, precisamos assumir o paradigma de que, na Antiguidade Tardia, entendida como um mundo e não como um período, existe uma diversidade de ritmos da história, ligada a subsistemas autônomos entre si.

Muito se pensa na Antiguidade Tardia como lugar de eclosão do novo e de permanência de tradições bastante longevas que ali ficam como resquícios persistentes do passado, que progressivamente se tornam extemporâneos e pouco significativos para a compreensão do “contexto histórico”, em que as discontinuidades prevaleceriam. Todavia não é isto que constatamos. Não encontramos uma tradição antiga vivida como resquício estéril do passado, mas como uma instituição cultural plenamente integrada ao cotidiano, dado que os condicionantes culturais que estabeleciam seu critério de necessidade continuam válidos, como demonstra solidamente o papiro greco-egípcio estudado.

Especificamente com relação a nossa problemática, uma observação inicial poderia levar a supor que a permanência do hábito de acompanhamento musical na vindima e prensagem da uva seria

uma resiliência do passado, mantida como um hábito residual, sem compartilhamento entre os praticantes da lógica que asseguraria a sua vitalidade. Como um ornato que enfeita e já não quer dizer nada. Outrossim observamos o vigor desta prática em plena Antiguidade Tardia, por meio de testemunhos remanescentes do século III ao VI, separada portanto por mais de mil anos da ânfora ática do Pintor de Amásis, cuja pintura descreve com detalhe o procedimento. Vejamos.

A representação iconográfica do procedimento vinícola agrário-musical no mosaico galo-romano produzido em Vienne no século III, considerando-se que se trata de uma tipologia iconográfica própria a mosaicos dos séculos III e IV (os chamados “calendários agrários”), evidencia o grau de dispersão geográfica deste costume, incorporado como uma atividade rural típica do mundo agrário romano.

O papiro greco-egípcio do século IV, por sua vez, testemunha a contratação formal de um *auletes* para trabalhar na vindima, acompanhando os camponeses que cantavam a “canção do espremedor” (*epilenion aulema*), mostrando que se compartilha da crença cultural de que a música acompanhada pelo *aulos* cumpra importante papel para se assegurar uma boa produtividade dos vinhedos.

Já o epigrama de Agathias Escoliasta, do século VI, mostra que não somente o costume social prossegue, mas também o imaginário religioso/místico dionisiaco que lhe é associado: ou seja, a vinculação da música à atividade vitivinicultora, com a presença do *auletes*, é um fator de ancoragem de imaginário clássico/pagão (e portanto de identidade), pois, em plena época cristã justiniana, a atividade é associada ao espírito báquico.

De sua parte, os testemunhos de Philostratos e Themistios – no primeiro, uma menção rápida, no segundo, uma análise filosófica aprofundada – revelam que, nos séculos III e IV, de forma tangencial, o assunto suscitou interesse intelectual. Digo de forma tangencial, porque os autores se referem ao acompanhamento musical de uma prática esportiva, e não de uma atividade agrária. Porém, são práticas que se enraízam, como vimos anteriormente, na mesma categoria, conforme uma lógica de necessidade. Estes autores, ao constatarem o acompanhamento musical e aulético de atividades físicas, tentam entender suas causas e consequências. Há entre eles a consciência de que se trata de um costume herdado, de tradição helênica, o que se depreende de Themistios, o qual encontra, em uma passagem de

Aristóteles, uma explicação que estabelece um nexos causal entre a atividade física (com seu movimento no tempo) e o acompanhamento musical (com seu movimento na escala tonal). Mas, por meio deles, constatamos que a lógica da necessidade, que determina o uso do *aulos* acompanhando atividades físicas e árias de trabalho, como o *epilenion auleme*, segue vigente.

Para nossa cultura contemporânea, enfim, pode parecer estranha a conclusão de que a música servia, neste caso, a uma racionalidade econômica. Hábitos semelhantes, resiliências, persistiram até recentemente, no entanto, em vinhedos familiares, que não operam na lógica da grande produção industrial, mas em escala doméstica, até mesmo entre aqueles trazidos ao Brasil por imigrantes italianos.

Documentação iconográfica:

1. (Figura 1) Mosaico. Galo-romano. Tesselas de pedra, mármore e vidro. Proveniência: Saint-Romain-en-Gal (Ródano). Produzido em Vienne. Musée Archéologique Nationale de Saint-Germain-en-Laye, inv. 83116. Início do século III.

Sobre uma caixa para amassar uvas, dois camponeses, um completamente nu, outro com um cinto, apisoam as frutas, fazendo o suco verter, por meio de três orifícios, em três cestos que recebem o líquido que será encaminhado para a fermentação. Um terceiro personagem masculino, nu, com um pé dentro da caixa e outro fora, sobra o *aulos*, cadenciando o movimento durante o apisoamento da uva.

Bibliografia: Lancha 1990, p. 107, n. XXIV; Bélis 1999, p. 72.

2. (Figura 2) Ânfora (com tampa). Ático. Figuras negras. Pintor de Amásis. Würzburg, Martin von Wagner Museum, L 265 e L 282. 540-30 a.C.

Face A: Sileno toca *aulos*, numa cena de vindima e prensagem das uvas. No canto direito, vemos um sátiro colhendo cachos de uva. À sua esquerda, um sátiro bastante gordo está de pé, sobre uma bacia depositada sobre uma banqueteta, pisoteando as uvas. O suco que sai das frutas escorre por um cano, jorrando num *pithos* enterrado quase completamente no solo. Sob a banquetinha, está uma *oinokhoe*. Mais à direita, estão três sátiros, um auxiliando com as mãos o trabalho do pisoteio das vinhas, outro soprando *aulos* e um terceiro despejando

líquido, de uma *oinokhoe*, num grande vaso parcialmente enterrado no chão. Ao lado do *pithos*, no chão, está um *kantharos*. Como é comum na iconografia dionisíaca, o humano e o mitológico se confundem. A atividade viticultora desempenhada pelos sátiros nos remete ao trabalho humano envolvido na produção do vinho. Dessa forma, o *aulos* executado pelo sátiro, durante a vindima e o pisoteio, refere-se à própria prática de utilização desse instrumento nessa atividade, que marcava no calendário ateniense a festa da *oskhophoria*.

Face B: Dioniso dançando, entre sátiros itifálicos. Um deles sopra o *aulos* e outro serve vinho no *kantharos* que Dioniso tem em sua mão.

Bibliografia: Holmberg 1922, p. 8, fig. 21; Bothmer 1985, pp. 113-6, n. 19; Cerqueira 2001, cat. 524.

3. Ânfora. Ático. Figuras negras. Pintor de Amasis. Basiléia, col. Käppeli, Kā 420. 540-30 a.C..

Semelhante à anterior.

Bibliografia: Bélis 1999, p. 72, nota 34; Cerqueira 2001, cat. 524.1.

4. *Kylix*. Ático. Figuras negras (ABV 208/1; Add² 55). Munique, Antikesammlung, 2100. 510-500.

Seres mitológicos - metade inferior do corpo, serpente, metade superior, mulher – identificáveis como ninfas, na sua porção feminina, e como potências ctônicas ligadas à fertilidade da terra, na sua porção réptil, dispostas em pares junto a estacas de sustentação de vinhas; o par da direita segura uma rede, para guardar os cachos recolhidos; o par da esquerda retrata dimensão lúdica da atividade, uma delas tocando *aulos* e outra trazendo um grande *skyphos* para consumo do vinho.

Bibliografia: Viermeisel – Kaeser 1990, pp. 308-9, n. 51.4; p. 328, n. 56.6a; Cerqueira 2001, cat. 524.2.

Abreviaturas e bibliografia

Ariès 1986: Ph. Ariès, *Uma nova educação do olhar*, in Duby – Ariès – Le Roy Ladurie – Le Goff. 1986, pp. 21-32

Barker 1989: A. Barker, *Greek Musical Writings: I: The Musician and his Art*, Cambridge 1989

Bélis 1988: A. Bélis, KPOYTIÉZAI, Scabellum, «Bulletin de Correspondance hellénique» 112, 1 (1988), pp. 323-339

- Bélis 1999: A. Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris 1999
- Bothmer 1985: D. Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase Paintings in Sixth Century Athens*, Malibu [CA] 1985
- Bradu s.d.: J.-F. Bradu, *Mosaïque du calendrier agricole (début du IIIème siècle, musée de St Germain-en-Laye*, = <http://jfbradu.free.fr/mosaïques/gallo-romaines/st-rom-gal/st-rom-gal.htm>
- Braudel 1958: F. Braudel, *Histoire et Science Sociale. Longue Durée*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations» 13, 4 (1958), pp. 725-753
- Brown 1989 P. Brown, *The World of Late Antiquity. AD 150-750²*, New York 1989
- Cerqueira 2008: F.V. Cerqueira, *Música e vida pastoril na Grécia antiga: o contexto ático segundo evidências arqueológicas, iconográficas e literárias*, «Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia» 18 (2008), pp. 199-210
- Cerqueira 2001: F.V. Cerqueira, *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*, 3 vol., São Paulo 2001
- CVA: Corpus Vasorum Antiquorum
- Decker 1995: W. Decker, *Sport in der griechischen Antike*, München 1995
- Denoyelle – Iozzo 2009: M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.*, Paris 2009
- Duby – Ariès – Le Roy Ladurie – Le Goff 1986: G. Duby, Ph. Ariès, E. Le Roy Ladurie, J. Le Goff, *História e Nova História*, Lisboa 1986
- Ebert 1963: J. Ebert, *Zum Péntathlon. Untersuchungen über das System der Siegerermittlung und der Ausführung des Halterensprunges (4. Zu einer Bemerkung des Themistios über den Péntathlonsprung)*, in: «Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse» 56, 1 (1963), Berlin 1963
- M. Feghali, *Contes, légendes, coütumes populaires du Lyban et de Syrie*, Paris 1935
- Frighetto 2013: R. Frighetto, *A Antiguidade Tardia: o alvorecer de um conceito historiográfico. Apresentação ao dossiê*, «Revista Diálogos Mediterrânicos» 5 (2013), pp. 11-12

- Giardina 1999: A. Giardina, *Esplosione di tardoantico*, «Studi Storici» 40, 1 (1999), pp. 157-180
- Haldane 1966: J.A. Haldane, *Musical Instruments in Greek Worship*, «Greece and Rome» 13 (1966), p. 102
- Holmberg 1922: E. Holmberg, *On the Rycroft Painter and Other Athenian Black-Figure Vase-Painters with a Feeling for Nature*, Jansered (Suécia) 1922
- Hunt – Edgar 1932: A.S. Hunt, C.C. Edgar (edd.) . *Select Papyri: Vol. 1: Non Literary Papyri Private Affairs - Private Documents*, London 1932
- Lancha 1990: J. Lancha, *Les mosaïques de Vienne*, Lyon 1990
- Lambin 1992: G. Lambin, *La chanson grecque dans l'Antiquité*, Paris 1992
- Marrou 1977: H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive? III^e – VI^e siècle*, Paris 1977
- Nordquist 1992: G. Nordquist, *Instrumental Music in Representations of Greek Cult*, «Kernos» Suppl. 1 (1992), pp. 143-156
- Oliveira, 2007-2008: J.C.M. de Oliveira, *O conceito de Antiguidade Tardia e as transformações da cidade antiga: o caso da África do Norte*, «Revista de Estudos Filosóficos e Históricos das Antiguidade» 24 (2007-2008), pp. 123-135
- Veyne 1976: P. Veyne, *L'Inventaire des différences*, Paris 1976
- Veyne 1983: P. Veyne, *O Inventário das diferenças*, São Paulo 1983
- Vieira 1918: J. Vieira, *Sol de Portugal*, Rio de Janeiro 1918
- Viermeisel – Kaeser 1990: K. Viermeisel, B. Kaeser (edd.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München 1990
- West 1991: M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1991