



Classica - Revista Brasileira de Estudos
Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos
Clássicos
Brasil

VERGARA CERQUEIRA, FÁBIO

Esporte e música na Grécia antiga Abordagem baseada na interface entre a iconografia
dos vasos áticos e os textos antigos

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 17, núm. 17-18, 2005, pp. 165-
183

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770882018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

reDalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Esporte e música na Grécia antiga

Abordagem baseada na interface entre a iconografia dos vasos áticos e os textos antigos

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA*

Universidade Federal de Pelotas/RS

RESUMO: O artigo trata das relações entre a música e o esporte. Seu foco central é o hábito dos antigos gregos de acompanhar com música as atividades atléticas. Sobre o assunto, possuímos, de um lado, apenas poucos testemunhos das fontes escritas, mas, de outro lado, mais de 50 registros iconográficos da pintura de vasos áticos dos séculos VI e V a.C.

PALAVRAS-CHAVE: Grécia antiga; música; esporte; educação; iconografia

A educação atlética, juntamente com a musical, constituía um dos pilares da formação do homem grego, “*aprendendo virtudes que irrigam sua alma*”, visando tanto ao seu preparo para a futura vida militar (Pseudo-Luciano *Amores* 45) e às competições atléticas realizadas durante os festivais, quanto ao embelezamento de seu corpo e à melhoria de suas condições de saúde. A importância dos desportos entre os gregos desdobra-se tanto no apreço pelo *agón* esportivo como pelo empenho em garantir aos filhos a educação na prática da ginástica.

Havia uma prática social muito marcante que dava um colorido muito especial às atividades desportivas. Era habitual entre os gregos que a atividade atlética fosse acompanhada pela música. O curioso sobre esse aspecto é que o registro iconográfico é muito mais rico, variado e esclarecedor do que as esparsas informações reportadas pelos textos antigos. Ao escasso testemunho de pouco mais de uma meia dúzia de autores, entre os quais notadamente Ateneu, Pausânias, Plutarco e Philostrato, contrapõem-se mais de 50 registros na cerâmica ática dos séculos VI e V a.C. Não deixa de ser uma questão interessante que não disponhamos de documentação escrita significativa acerca da prática do acompanhamento musical das atividades atléticas para o período em que ocorre a produção dos vasos áticos atestando esse fenômeno. Assim, o interesse dos pintores pelo assunto antecede em muito tempo ao interesse dos escritores. Somente os intelectuais da época imperial, em meio ao *melting-pot* cultural em que se tornara

o Mediterrâneo helenístico e romano, perceberam que o costume de acompanhar as práticas atléticas pela música merecia um pouco mais de atenção.

Além disso, a forma como o tema é tratado na iconografia e nos textos é bem distinta. Os pintores de vaso desejam apenas ilustrar, de forma sintética, o cotidiano das palestras e competições esportivas, mostrando, entre os elementos que permitem identificar essas situações sociais, um *aulētēs* que sopra seu instrumento enquanto jovens ou atletas treinam ou competem. Os escritores, por outro lado, buscam não apenas fazer o registro, mas também problematizar intelectualmente, procurando uma explicação para esse costume.

Os antigos gregos se exercitavam acompanhados por canções, pois estas ajudavam a reger seus movimentos (Ateneu, XIV 629). O *aulós* era o instrumento escolhido para manter o ritmo correto dos movimentos nas provas atléticas, com exceção às corridas, em que se usava também a *sálpinx*, porém com uma finalidade um pouco distinta. O testemunho arqueológico endossa essa constatação. A ilha de Delos, em que foi encontrado um bom número de fragmentos identificáveis como sessões de antigos *auloi* (Bélis, 1989, p. 45; Belis, 1998, p. 777-90), conta com 5 achados associados às palestras (Déonna, 1938, p. 242-248, nota 4, pr. LXXV-LXXVIII; p.321-25, pr. XCII)¹.

Pithókritos de Sícion, vencedor como *aulētēs* por seis vezes em Delfos, na modalidade do *Phytikòs nómos*, atuou também por seis vezes nos Jogos Olímpicos, fazendo o acompanhamento musical do *péntathlon*. Em homenagem a seus inolvidáveis feitos musicais, ergueu-se em Olímpia uma estátua, com os seguintes dizeres: “*Esse é o monumento do aulētēs Pythókritos, filho de Callinicos.*” (Pausânias, II.14.10) Esse caso exemplifica como *aulētai* famosos enquanto solistas poderiam também atuar numa função aparentemente secundária, o acompanhamento das provas atléticas, pois devia garantir-lhes a manutenção de sua projeção profissional, além de uma boa remuneração.

A documentação escrita aponta somente exemplos do Peloponeso, enquanto a iconografia nos mostra farto material ático que deve se referir ao cotidiano das palestras, competições escolares e grandes festividades públicas atenienses. Além do caso de Olímpia reportado por Pausânias, Plutarco lembra do acompanhamento musical com *aulós* nas Stheneias² (Plutarco *De Musica* 260-1, 1140c) em Argos e Ateneu testemunha o mesmo fato para as Gimnopédias em Esparta (Ateneu, XIV 613b; 618c. Larmour, 1999, p. 71 e 181).

A única referência direta à realidade ateniense do período clássico é um trecho de Xenofonte de difícil interpretação. Nas *Helênicas*, relata que, numa manhã de 391, o atleta Thíbron saiu para praticar o arremesso de disco após sua refeição matinal, acompanhado pelo *aulētēs* Thersander. Na seqüência, informa que esse músico não era somente um excelente *aulētēs*, mas também era forte e lutava (Xenofonte *Helênicas* 4.8.18). Ficamos assim na dúvida sobre qual a finalidade de sua companhia, tocar o *aulós* ou lutar. A dupla capacidade, musical e atlética, não nos deve causar estranheza, uma vez que o jovem ateniense era introduzido em ambas atividades durante

sua educação. Desse modo, Xenofonte seria o único registro escrito ateniense, quase contemporâneo ao material iconográfico estudado, a fazer menção, indiretamente, ao acompanhamento aulético de práticas desportivas (Larmour, 1999, p. 70).

David Larmour (1999, p. 71 e 181), no entanto, não considera o trecho de Xenofonte como prova suficiente para se falar de acompanhamento musical das provas atléticas em Atenas. Bastante apegado ao documento escrito, considera que podemos asserir com certeza que o *aulós* era empregado nas palestras somente em Argos, Esparta, Olímpia e “talvez alguns outros lugares”. Apesar de conhecer o material iconográfico, não o toma como prova para o seu uso em Atenas. Prefere atribuir à tradição musical dos argivos³ (Heródoto 3.131. Políbio 4.20.4-21. Pausânias 6.14.10; 10.7.4) o seu hábito de introduzirem o *aulós* nas palestras e competições atléticas, influenciado pelo relato sobre o papel de Sacadas de Argos e Pythókritos de Sícion no desenvolvimento da aulética para os esportes. Nisso, incorre no erro de não investigar as tradições iconográficas anteriores à escola ática. Nos Jogos Ístmicos, o *aulós* já era usado pelo menos no acompanhamento do salto com *haltêres*, como o atesta um aríbalo globular coríntio de Isthmia, datado da virada do séc. VII para o VI. Sobre o vaso vemos um jovem *aulētēs* de cabelos compridos, com *khitón* branco e *himátion* púrpuro, soprando o instrumento, voltado para um jovem que salta.⁴

Os autores tardios, ao contrário, são claros ao afirmar que, na Grécia antiga, não se concebia uma palestra ou um concurso de ginástica sem um *aulós* (Plutarco *De Musica* 26, 1132; Pausânias VI.14.18; Larmour, 1999, p. 69). Esse hábito espalhou-se pelas regiões do Mediterrâneo sob influência grega. Assim, no repertório de cenas de jogos fúnebres representadas sobre as tumbas etruscas pintadas de Paesto, contamos com alguns exemplos de *aulētai* junto a atletas que se rivalizam na luta (Cipriani, Rouveret, Pantrandolfo, 1997, p. 45-7, fig. 44-5). O pugilato acompanhado pelo *aulós* parece ter desfrutado de popularidade entre os etruscos, como aponta uma ânfora de colo etrusca, de figuras negras, datada da primeira década do séc. V.⁵

É provável que os *aulētai* adaptassem para essas ocasiões peças do repertório aulético tradicional. Em Olímpia, por exemplo, segundo relato de Pausânias, os saltos do *péntathlon* eram acompanhados pelo *Pythikòn aulēma*. Pausânias acredita que se trate do mesmo *Pythikòs nómos* de Delfos, que imitava a luta entre Apolo e a serpente Python, o qual teria sido inventado por Sacadas (Pausânias V.7.10. Estrabão 9.421. Póllux 4.78). Plutarco recorda uma composição de Hierax, chamada *Endromé*, executada pelos *aulētai* durante o *péntathlon*. Para Larmour, o título sugere alguma ligação com corridas⁶ (Plutarco *De Musica* 262, 1140d). Durante as Gimnopédias, executavam-se composições de Thaletas de Creta, Sacadas de Argos e Xenócrates de Citera. Parte do repertório provinha da dança, dada a finalidade comum de disciplinar os movimentos (Larmour 1999, p. 71).

Como já afirmamos anteriormente, a iconografia das práticas desportivas na cerâmica ática, na maior parte das vezes, coloca dificuldades para se identificar o contexto.

Treinamentos: de jovens colegiais ou adultos jovens? Na palestra ou no ginásio? Competições esportivas: escolares ou públicas? As fontes escritas, no entanto, especificam em alguns casos o contexto. Conforme os relatos de Plutarco, Pausânias, Philostrato e Ateneu, o *aulētēs* participava do *agón* acompanhando a premiação dos vitoriosos (Plutarco *De Musica* 135, 1136a) e acompanhando o *péntathlon* em competições (Philostrato *De arte gymnastica libellus* LV.4), tais como os Jogos Olímpicos (Pausânias V.7.10), as *Stheneia* em Argos (Plutarco *De Musica* 260-1, 1140c) e as Gimnopédias em Esparta (Ateneu XIV, 631b). Por outro lado, como relata Ateneu, sabemos que a música acompanhava os exercícios dos jovens na palestra (Ateneu XIV, 629).

Uma vez constatada a utilização do *aulós* no acompanhamento das atividades atléticas, coloquemos aqui algumas questões: Quais modalidades esportivas recebiam o acompanhamento musical deste instrumento? Por que motivo os pintores se interessavam em retratar este costume?

Entre seis registros escritos, cinco informam a necessidade do *aulētēs* no *péntathlon*. A prova constitui-se das cinco modalidades mais nobres do atletismo, o salto com *haltêres*, o arremesso de disco e de dardo, a corrida e a luta. Philostratos (*De arte gymnastica libellus* LV.4), numa apresentação teórica da ginástica, coloca o acompanhamento aulético do salto com *haltêres* como uma necessidade para “incitar” ao difícil movimento, desta que constitui a mais difícil das modalidades. Do mesmo modo, Pausânias (V.7.10) também se refere à performance do *aulētēs* no salto. Plutarco (*De Musica* 262, 1140c-d), e o próprio Pausânias (II.15.10) na passagem sobre Pythókritos de Sícion, mencionam seu emprego no *péntathlon* em termos gerais, sem especificar a modalidade. Ateneu (XIV.629) menciona genericamente o acompanhamento musical dos exercícios. Em decorrência das conhecidas passagens de Philostratos e Pausânias, muitos historiadores entenderam que o acompanhamento musical se destinava unicamente, ou ao menos principalmente, ao salto com *haltêres* (Decker, 1995, p. 99; Larmour, 1999, p. 69). D. Larmour aceita com muita dificuldade o uso do *aulós* nas lutas, não considerando o testemunho de Xenofonte suficiente para aceitar sua utilização no arremesso de disco. As informações acerca do emprego do *aulós* no acompanhamento musical de lutas constam de um número suficiente de fontes: Plutarco menciona sua presença nas lutas realizadas no festival das *Stheneia*, em Argos; Pausânias, descrevendo a decoração do escudo de Cypselos, mostra atletas rivalizando-se no boxe ao som do *aulós*; Ateneu refere-se a *aulētai* acompanhando danças que imitam o *pankráton* e a luta, nas Gimnopédias.⁷ D. Larmour (1999, p. 70) refere-se, no entanto, a exemplos na iconografia ática para o arremesso de disco e de dardo, que, assim, completariam uma lacuna deixada pelas fontes escritas. Parece ignorar, todavia, os exemplos de *aulētēs* acompanhando corridas, lutas e boxe, no que comete um erro, como demonstram os exemplos inventariados em nosso catálogo iconográfico (Cerqueira, 2001: p. 144-166; p. 460-465, cat. nº. 85-103bis, pr. XXXI-XXXVI).

A iconografia nos ensaja, mais do que as fontes escritas, uma visão mais detalhada do conjunto de atividades atléticas acompanhadas pelo *aulós*. Os números a que chegamos, após a quantificação do total do material classificado, apontam-nos que, entre os pintores (ao menos entre os vasos que chegaram até nós), (i) o arremesso de dardos é preferido ao salto e arremesso de disco, (ii) há um relativo equilíbrio entre as três principais modalidades do *péntathlon* (salto com *haltêres*, arremesso de disco e de dardo), (iii) os pintores áticos conheciam também o acompanhamento aulético de corridas a pé e lutas.

Da totalidade de vasos inventariada, em 29 o *aulós* acompanha o arremesso de dardos (fig. 1 = CERQUEIRA, *cat.* 88; fig. 2 = CERQUEIRA, *cat.* 89), em 23, o salto com *haltêres* (fig. 3 = CERQUEIRA, *cat.* 85; fig. 4 = CERQUEIRA, *cat.* 94; fig. 5 = CERQUEIRA, *cat.* 95), e em 22, o arremesso de disco (fig. 6 = CERQUEIRA, *cat.* 86; fig. 7 = CERQUEIRA, *cat.* 92; fig. 8 = CERQUEIRA, *cat.* 102)⁸. Desse total, em 26 vasos, o pintor retrata o músico acompanhando uma atividade atlética específica; em 23, ele acompanha um combinado de atividades que deve sugerir o conjunto do *péntathlon*.

Desse modo, o interesse dos pintores divide-se entre mostrar apenas uma das modalidades ou o conjunto do *péntathlon*, o que nos indica que o *aulós* não atuava privilegiadamente no salto com *haltêres*, mas em todas as provas do *péntathlon*, bem como em outras que existiam independentemente desse, tais como lutas (fig. 9 = CERQUEIRA, *cat.* 90), boxe (fig. 10 = CERQUEIRA, *cat.* 91) e corridas (fig. 07 = CERQUEIRA, *cat.* 92).

Existe uma sutil relação entre a forma do vaso e o tratamento que o pintor dá ao tema (uma única modalidade representada com o *aulētēs* ou várias combinadas). Ânfora e a *peliké*, cujas panças alongadas suportam poucos personagens, contam com 9 exemplos de *aulētēs* acompanhando uma única modalidade atlética (quase 40% do total dessa sub-série⁹), enquanto a *kýlix* e o *lékythos*, cujas áreas decoradas correspondem a quase toda a superfície lateral do vaso, permitindo cenas com mais personagens, compreendem 14 exemplos (dois terços do total de vasos retratando modalidades combinadas). Desse modo, percebemos que, em grande parte, a escolha do tipo de tratamento não se deve a uma diferença de conteúdo da realidade (referente) que o pintor quer representar (imitar), mas sim a uma singela necessidade técnica de adequar a decoração ao espaço disponível no vaso. Concluímos, a esse respeito, que muitos historiadores, influenciados pelo registro escrito, enganaram-se ao interpretar, da pintura dos vasos áticos, que o *aulētēs* era empregado precipuamente para acompanhar o salto, pois, quando o pintor dispunha de espaço para tanto nos vasos, ele preferia, em dois terços dos casos, demonstrar que o *aulētēs* atuava no conjunto das provas do *péntathlon*.

O *aulós* porém não é o único instrumento encontrado no contexto atlético. Esse assunto não será objeto de análise nesse artigo, mas é importante ressaltar que a *sálpinx* é utilizada no acompanhamento de corridas, além de outras situações. Sobre uma tampa de *olpé* de figuras negras, conservada na Biblioteca Nacional de Paris (fig. 11 = CERQUEIRA, *cat.* 497), um músico sopra uma *sálpinx*, acompanhando uma corrida de quadrigas. É possível que o barulho das quadrigas tornasse necessário substituir o *aulós* pela *sálpinx*.

* * *

Acerca do acompanhamento musical das atividades desportivas, a iconografia dos vasos áticos apresenta, como vimos, um volume maior de informações do que a documentação escrita, no tocante não somente à realidade ática, como a boa parte do mundo grego, com exceção ao Peloponeso (Olímpia, Argos e Esparta).

Uma visão mais ampla da documentação iconográfica e escrita, grega como das áreas de influência da cultura grega, aponta a necessidade de se perguntar pela necessidade do instrumento musical numa perspectiva mais ampla. O fenômeno etnomusicológico do acompanhamento musical das atividades desportivas não se restringe ao mundo grego, sendo conhecido, por exemplo, dos índios brasileiros, que o usam no Quarup, bem como dos povos indonésios (Damm, 1922, p. 46). Devemos buscar, porém, uma explicação para seu uso na Grécia antiga, e que essa explicação seja o mais grega possível.

Do ponto de vista historiográfico, chamo-nos a atenção que tão poucos autores tenham se interessado em explicar esse curioso aspecto da cultura musical e esportiva dos antigos gregos, o qual foi objeto de tanta atenção dos pintores de vasos áticos. Paul Girard (1889, p.192-3), no séc. XIX, destacava a idéia de que o *aulós* devia “assegurar a regularidade dos movimentos”. Estabelecendo uma comparação com os circos de sua época, ele via no *aulós* uma função rítmica necessária para a execução dos movimentos. Norman Gardiner (1919, p. 302 e 476), mais preocupado em explicar a técnica dos procedimentos atléticos em si, apenas menciona que era comum em todos exercícios atléticos usar o acompanhamento do *aulós*, bastando-lhe descrever a indumentária dos músicos e supor sua condição de escravos. W. J. Raschke aponta na presença do *aulētēs* nos treinamentos físicos um fator de unidade básica da ginástica e da música na educação, que pode também ser atestado na *pyrrhíkhe*.¹⁰ Wolfgang Decker (1995, p. 98-99) retoma o estudo de Joachim Ebert sobre o conceito aristotélico de movimento contínuo e descontínuo abordado no comentário de Themistios sobre uma passagem da *Física* de Aristóteles, para justificar a necessidade do acompanhamento do salto com o *aulós*.

Na reflexão filosófica sobre o movimento, encontramos uma relação entre a ação do *aulētēs* e a ação do atleta que executa o salto com *haltêres*. No comentário de Themistios a Aristóteles, *Física* (172, 26 sq. Schenel), 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 si.¹¹ Daí a necessidade da música acompanhar o 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 no movimento dos sons.¹² Assim, o cantor ou instrumentista, do mesmo modo que o atleta no salto com *haltêres*, 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. O salto, provocando a descontinuidade do movimento (Aristóteles *Física* V.III.226b), torna-o um “*difficilimum certamen*”, no qual o *aulós* tem a função de incitar a superar a dificuldade imposta (Philostratos *De arte gymnastica libellum*. LV.3). 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 conceitual. Tudo que se aplica não somente para mudanças de lugar, mas também outros tipos de mudança.¹³ (Aristóteles *Física* V.III.226b, 24-31)

A seqüência de tons, independente do lugar que esses ocupam na escala, sendo encadeada rítmica e harmonicamente, mantém uma seqüência contínua de movimento, diminuindo a descontinuidade desse, 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 seqüência de tons, que se seguem uns aos outros em igual tempo, independente da distância do pulo (intervalo) existente entre as notas (Aristóteles *Física* V.III.226b, 28-30). 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.

A dança evidencia a relação existente entre a música e o salto, tornando este, de certo modo, uma expressão física musical, do mesmo modo que a dança, porque diz respeito ao ritmo. Essa relação está presente não somente na *pyrrhikhe*, como na própria

etimologia. Em grego, “salto” é *hálma*. Em latim, “dança” é *saltatio*. Em português moderno, salto é “salto”, que vem de “dança” em latim, *saltatio*. Vemos, graças à herança semântica mantida no português, como os verbos *hállomai*, saltar em grego, e *salio*, dançar em latim, situam-se num campo semântico aparentado. *Hálma*, o “salto” em grego, é também o “ritmo pulsado”, como a batida de coração. No vocábulo *pédema*, encontram-se duas significações, “pulo” e “batida de coração”¹⁴. *Hálomai*, além de “saltar”, é também o repercutir do som do eco, que, qual um pulo, bate e volta (Platão *Timeu* 70d; *Fedro* 255c).

D. Larmour retoma o pensamento de Damon, teórico musical do séc. V, para quem a música resultaria de um estado da alma em movimento (Ateneu XIV, 629). Indo além da idéia de ritmar os movimentos, busca uma visão endógena da cultura grega, através da etimologia: aproxima salto, dança e batimentos cardíacos, percebendo que a atividade rítmica do *aulós* no acompanhamento do atletismo está ligada também à força física e energia demandada pelo esporte.

Esse raciocínio nos faz retornar a Girard (1889, p. 194, nota 2), que foi um dos primeiros autores a perceber a relação entre o *aulós* no esporte e na marinha, no tocante a seu emprego para reger os movimentos. Entramos, nesse ponto, conforme Annie Bélis (1999, p. 70-9), no mundo das árias “de trabalho”, incluindo-se também, além da navegação, atividades como a vindima, a monda do grão e a panificação.

Inúmeros documentos escritos e iconográficos atestam o emprego de instrumentos musicais, e sobretudo o *aulós*, no acompanhamento de atividades laboriosas. O emprego de árias “de trabalho” na vindima, por exemplo, é atestado desde os tempos homéricos até a antigüidade tardia. No caso da monda do trigo, havia uma ária específica, o *Ptistikòn aúlema* (Pollux IV.53), distinta da “ária da prensagem do vinho”, denominada por Homero como “ária de Linos” (*Iliada* XVIII, 566-571). A presença do *aulós* na panificação está retratada numa terracota beócia do Museu do Louvre, do final do séc. VI, em que um *aulētēs*, de pé, dá o ritmo ao movimento repetitivo das quatro padeiras que batem a massa do pão.¹⁵ *Aulós* e *sálpinx* acompanhavam também o transporte de peso (Sextus Empiricus *Adversus Musicos* 18).

A participação dos músicos na navegação é um aspecto bastante importante no campo das árias “de trabalho”. O Mediterrâneo era cortado por embarcações de diferentes tamanhos e tipos, animadas pela música de *aulētaí*, que executavam o *eretikón*, ou “ária dos remadores”, para ritmar o movimento dos remos (Pollux IV. 56. Plutarco *Alcibiades* 32). Função ingrata, desempenhada por *aulētaí* de baixa escala social, entre eles indivíduos de condição servil, como o suposto amante da mãe de Ésquines, o *trieraulēs* Phormion, escravo de Dion de Phrearres (Demóstenes *Sobre a coroa* 129), ou por homens livres assalariados, como aqueles indicados em uma lista de pessoal de embarcações marinhas. Em meio ao barulho provocado pelo rangido dos remos e ruído da multidão, somados à movimentação das vagas do mar batendo sobre a embarcação, o som contínuo e estridente do *aulós* era uma garantia para a manutenção

do ritmo, que determinava a velocidade definida pelo *keleustés*, o chefe dos remadores (Bélis, 1999, p. 76-7).

Finalmente, saltam aos nossos olhos duas questões: (i) Por que a escolha do *aulós* como instrumento para executar as árias “de trabalho” e para o acompanhamento de atividades físicas? (ii) Por que o acompanhamento do *aulós* e do *aúlēma* eram necessários para o cumprimento dessas atividades, incluído o atletismo?

Ao perguntar o porquê da preferência pelo canto acompanhado do *aulós* ao canto acompanhado da *lýra*, Aristóteles (*Problemas* XIX.43) nos dá uma pista sobre o motivo da escolha do primeiro no acompanhamento das atividades físicas (atléticas e laboriosas ou manuais). Argumenta que os sons do *aulós* e da voz são aparentados, por serem ambos produzidos pelo sopro; já os sons da *lýra*, 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. Dessa explicação de Aristóteles, baseada na “sensação”, depreendemos que o som do *aulós*, produzido pelo sopro, é mais contínuo. Sua continuidade é necessária para garantir a função de regular a cadência rítmica do movimento, ao reduzir a descontinuidade deste (Aristóteles *Física* V.III.226b. Themistios *Comentário a Aristóteles, Física*, 172, 26 sq. Schenel).

Talvez seja esse o motivo para o *aulós* ser considerado por Aristóteles (*Política* VIII.6.1341b), antes de tudo, um instrumento excitante, que “incita à ação” (Bélis, 1999, p. 76). No tocante às árias “de trabalho” e de acompanhamento do atletismo, a função de incitar ao esforço físico e à coragem (Ateneu XIV.629f-627d), 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 ou na navegação, traz alegria e suaviza o momento penoso do suor e da dor resultantes da força física demandada por atividades extenuantes e repetitivas (Bélis, 1999, p. 75). 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, 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*. (Aristides Quintiliano, *Da instituição oratória*, I.10.16).

Suportar as fadigas, encorajar ao esforço físico, reger 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 atividades laboriosas e militares, todos baseados 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 *aulós*. Segundo Sextus Empiricus (*Adversus Musicos* 18), o *aulós* ajudava a execução de quaisquer trabalhos que exigissem “um tempo marcado, com o fim de ordenar o pensamento.”

Na sua dimensão melódica, o *aulós* não somente ameniza a fadiga e proporciona alegria, como suaviza o potencial violento de certas atividades atléticas ou militares, procurando circunscrever essa violência no campo do civilizado, e potencializando-a em energia para cumprimento da tarefa física. Vemos que, no acompanhamento das atividades atléticas, conta não somente a regularidade rítmica, mas também o papel psicológico desempenhado pelo *aulós*. O agonismo, militar ou atlético, pode sempre, estimulado pela *éris*, atingir o descontrole; no entanto, o agonismo se torna harmonioso, e portanto civilizado, quando a violência da rivalidade que lhe é inerente é amainada sob o efeito da música.

Nesse sentido, parece-nos correta a interpretação original de D. Larmour, de que o *aulós* no acompanhamento das diversas modalidades atléticas tem uma função de coesão social, pois para os gregos a vida sem música conduzia à barbárie¹⁶. Do mesmo modo, o exercício físico, que devia incitar à coragem militar, podia, sob descontrole, estimular o uso desmedido da força, a selvageria. O *aulós* fazia então esse controle, para evitar a *hýbris*.

Na educação, portanto, o *aulós* acompanha os exercícios com a função imediata de ritmar os movimentos, para dar-lhes regularidade e garantir que o desenvolvimento físico se dê ordenado sob a égide do ritmo. Indiretamente, a presença do *aulós* nos treinamentos une-se à educação musical, pois visa a inserir o jovem dentro de valores da cultura grega que devem ser compartilhados, estimulando-o não somente à *andreia* (coragem), mas também à *paideia* (formação espiritual), a *koinonía* (comunidade), aprendendo a colocar a harmonia do grupo (a *pólis*) acima do conflito das partes, o *agón*, a *éris*. Pela melodia, o acompanhamento aulético além de incitar ao esforço físico, potencialmente violento, estimula à coesão social.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS



FIG. 1. *Lékythos*. Figuras negras. Sem atribuição.
Paris, Biblioteca Nacional, H 2985. Em torno de 490.
Bibliografia: CVA Biblioteca Nacional 2 (França 10)
III J a, pr. CERQUEIRA, 2001: cat. 88.



FIG. 2. *Psykter*. Figuras vermelhas. Pintor de Pezzino. Zurique, Archäologische Sammlung der Universität, 4039. Em torno de 510. *Bibliografia*: ISLER-KERÉNYI *QuadTici* 16, 1987, p. 47-85. VANHOZE *Le sport dans la Grèce Antique* p. 217, fig. 76. BOTHMER, Dietrich von. "An archaic red-figured ky-lix", in: *Getty Mus* 5, 14, 1986, p. 5-11, fig. 6a-e. CERQUEIRA, 2001: cat. 89.

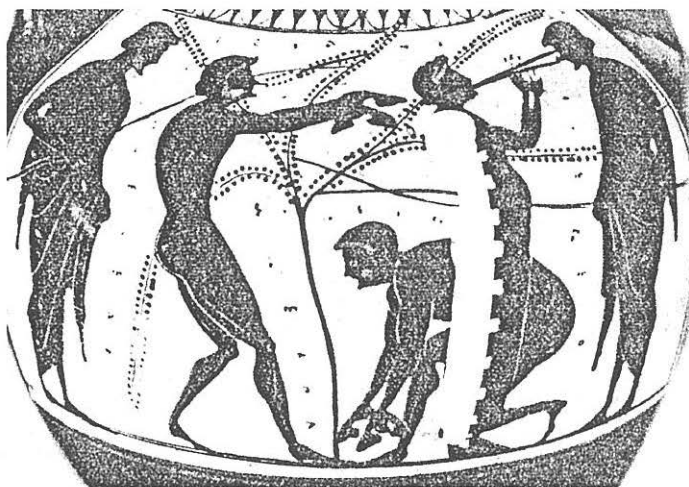


FIG. 3. Ânfora de pança. Figuras negras. Pintor de Acheloos. (ABV 384/16; Add² 101) Basiléia, Antikenmuseum, BS 06.294. Ca. 510. *Bibliografia*: CVA Basiléia 1 (Suíça 4) pr. 42.6; 43.3. PATRUCCO *Sport* 1972, p. 65 sq. CERQUEIRA, 2001: cat. 85.



FIG. 4. *Peliké*. Figuras negras. Sem atribuição. Adolphseck, Schloss Fasenerie, 7. Em torno de 510. *Bibliografia*: CVA Schloss Fasaneire (Adolphseck) 1 (Alemanha 11) pr. 11. CERQUEIRA, 2001: cat. 94.



FIG. 5. *Peliké*. Figuras vermelhas. Grupo de Polygnotos. (ARV² 1060/135; Add² 323) Londres, Museu Britânico, E 427. Em torno de 440. *Bibliografia*: GARDINER *Greek Athletic Sports and Festivals*, p. 302, fig. 63. JÜTHNER *Leibesübungen II*, pr. 46a. PATRUCCO *Sport* p. 82, fig. 13. CERQUEIRA, 2001: cat. 95.



FIG. 6. *Hydria*. Figuras negras. Grupo de Leagros. Próximo ao Pintor A (ABV 365/64) Capesthorne, The Bromley-Davenport Collection, s/inv. Último quartel do século VI. Em torno de 510. *Bibliografia*: CHARLTON, J. H. "The Bromley-Davenport Vases", *JHS*, 78, 1958, p. 20, pr. 8. CERQUEIRA, 2001: cat. 86.



FIG. 7. *Kantharos* com uma alça. Figuras negras. Grupo de Perizome, III: Grupo de Vaticano G 58. (ABV 345/2) Paris, Biblioteca Nacional, inv. 4960 (354). Em torno de 530. *Bibliografia*: CVA Biblioteca Nacional 2 (França 10) III H e pr. 71.1,3,5,10. JÜTHNER *Leibesübungen* II, p. 27, fig. 2. CERQUEIRA, 2001: cat. 92.



FIG. 8. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Pintor de Troilos. (ARV² 297/11; Add² 211) Copenhagen, Museu Nacional, 126 (Chr. VIII 805). 505-595. *Bibliografia*: CVA Copenhagen 3 (Dinamarca 3) pr. 127-8. GARDINER *Greek Athletic Sports and Festivals* p. 303, fig. 64. HARRIS *Sport* fig. 40. PATRUCCO *Sport* 82, fig. 14. YALOURIS *Athletics* p. 31, fig. 19. CERQUEIRA, 2001: cat. 102.



FIG. 9. Ânfora de colo. Figuras negras. Próximo ao Pintor de Munique 1519. Grupo de Copenhagen 114. (ABV 395/3; Add² 103) Munique, Antikesammlung, 1538. 510-500. *Bibliografia*: CVA Munique 9 (Alemanha 48) pr. 7.3; 10.1-2. WEGNER *Musik Leben der Griechen* p. 101. GARDINER *Greek Athletic Sports and Festivals* 9, 1980, 57, pr. 6. *Quad. Tic.* 9, 1980, p. 57, pr. 6. CERQUEIRA, 2001: cat. 90.



FIG. 10. *Hydria*. Figuras negras. Grupo de Leagros (ABV 365/65) Vaticano, 416. Último quartel do século VI. *Bibliografia*: Vaticano, nº 416, pr. 63, fig. 126-7. CERQUEIRA, 2001: cat. 91.



FIG. 11. *Kantharos* com uma alça. Figuras negras. Grupo de Perizome, III: Grupo de Vaticano G 58. (ABV 345/2) Paris, Biblioteca Nacional, inv. 4960 (354). Em torno de 530. *Bibliografia*: CVA Biblioteca Nacional 2 (França 10) III H e pr. 71.1,3,5,10. JÜTHNER *Leibesübungen* II, p. 27, fig. 2. CERQUEIRA, 2001: cat. 92.

NOTAS

- * Prof. Adjunto do Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Arqueologia Clássica. Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
- ¹ B 5137 (Palestra N ou Palestra do Lago); B 5384 e 5388 (casa a leste do estádio); B 5150 (próximo da palestra); e B 4452 (Grande Palestra, ou Palestra do Granito).
- ² Festival em honra de Danaos.
- ³ Sobre a notoriedade dos músicos argivos na antiguidade, ver: Vandensteendam, 1988, 2, p. 125-30 (com quadro listando quantidade de músicos de Argos e Sícion, bem como suas vitórias em concursos, na p. 129).
- ⁴ "Chronique des fouilles en 1954, Corinth, Isthme, Sicyone.", *BCH* 79, 1958, p. 228-9, nº 3, fig. 2. Coríntio médio.
- ⁵ Classe de Uprooter (ABV 589/3). Berkely, Universidade da Califórnia, 8/445. *Bibliografia*: CVA University of California I (EUA 5) IV B, pr. 29.2.
- ⁶ Pode ser um correspondente do movimento "courrante", do repertório erudito moderno, que é uma parte da suíte barroca.
- ⁷ Plutarco *De Musica* 260-1 (1140c). Pausânias V.17.10. Ateneu XIV, 631b. LARMOUR, D. *Op. cit.* p. 71: "Perhaps Athenaeus interpreted the 'performances' as dances rather than athletic contests accompanied by the aulós like those at Argos."
- ⁸ A soma desses números é maior que a totalidade de exemplares da série, pois nos casos em que o aulós acompanha modalidades combinadas, os vasos contam mais de uma vez para a quantificação de cada modalidade em específico.
- ⁹ Os demais exemplos estão dispersos numa variedade expressiva de formas de vaso (4 crateras, 3 lékythoi, 3 hydriai, 3 kýlikes, 1 oinokhóe e 1 alabastron), tornando significativo o percentual de 40%.
- ¹⁰ RASCHKE, W. J. "Aulós und Athlete. The Function of the Flute Player in Greek Athletics.", *Arete* 2.2, 1985, p. 177-200, esp. P. 178-9. POURSAT, J. C. "Les représentations de danse armée dans la céramique attique.", *BCH* 92, 1968, p. 550-615. Dada a dificuldade de encontrar o periódico *Arete*, não tivemos condições de ler o artigo de RASCHKE, único estudo de nosso conhecimento dedicado exclusivamente ao assunto do acompanhamento aulético do atletismo.
- ¹¹ Themistios *Comentário a Aristóteles, Física* (172, 26 sq. Schenel), trad. J. Jüthner (*Wiener Studien* 53, 1935, p. 76 sq., cit. in: EBERT, Joachim. "Zum Péntathlon. (4. Zu einer Bemerkung des Themistios über den Péntathlonsprung).", in: *Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse*. Bd. 56, Hf. 1, p. 57: "Kontinuierlich – so sagt man – verändert sich, was weder etwas von der Zeit auslöst noch etwas von der Tätigkeit, in der es sich bewegt; zum Beispiel, ein Sänger habe unmittelbar nach der obersten (Saite) die unterste zum Klingen gebracht: dieser nämlich hat zwar nichts von der Zeit weggelassen, aber etwas von der Tätigkeit, in der er sich bewegt. Jedoch klarer ist dies bei den Ortsveränderungen: denn die Springer beim Fünfkampf bewegen sich nicht kontinuierlich, weil sie von dem Raum, in dem sie sich bewegen, etwas auslassen; oder dürfen wir dies nicht so absolut formulieren? Denn wir könnten dann auch nicht sagen, dass sich die Rennpferde kontinuierlich bewegen. Doch wir müssen bei der Definition der kontinuierlichen Bewegung eher auf die Zeit achten und darauf, dass von ihr [d. h., von der Zeit] nichts ausgelassen wird, da es leicht möglich ist, dass man von der Tätigkeit, in der man sich bewegt, etwas auslöst und ist bei dennoch offenbar kontinuierlich verändert ...".
- ¹² EBERT, J. *Op. cit.* p. 57, nota 1: "Wir haben übrigens, was die 'Tätigkeit, in der sich der Sänger bewegt', angetrifft, 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 *πρᾶγμα*' ist das Tonintervall gemeint".
- ¹³ Tradução livre do autor.

- ¹⁴ Cf. Pigeaud. "Du rythme dans le corps. Quelques notes sur l'interpretation du pouls par le médecin Hérophile.", *BAGB* 3, 1978, p. 358-67: estabelece a relação entre os diferentes tipos de pulso, conforme a idade, e a nomenclatura rítmica da métrica, troqueu, espondeu e iâmbico.
- ¹⁵ Grupo em terracota de Tebas. Paris, Louvre, 804. Final do séc. VI. Bibliografia: WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, pr. 8. *BCH* 112, 1988, p. 329, fig. 6. BÉLIS, Annie. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999, p. 72, nota 39.
- ¹⁶ Políbio 4.20.5-21.9. Políbio elabora, a partir de um estudo de caso dos arcadianos, um teoria sobre o papel social da *mousiké*: do mesmo modo como a música suaviza a barbárie e induz à civilização, o abandono dessa leva ao reino da selvageria. Cf. Ateneu XIV.626b-f.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉLIS, A. Les fabricants d'auloi en Grèce: l'exemple de Délos., in: *Topoi*, 1998, p. 777-90.
- BÉLIS, A. Les instruments de la Grèce Antique. Des vestiges à la reconstitution.. In: *Les Dossiers d'Archéologie (La musique dans l'Antiquité)*, 142, novembro de 1989, p. 45.
- BÉLIS, A. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999.
- 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*. 3 vols. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 2001.
- CIPRIANI, M.; ROUVERET, A. & PANTRANDOLFO, A. *Les tombes peintes de Paestum*. Paestum: Fondazione Paesto, 1997.
- DAMM, H. *Die gymnastischen Spiele der Inderiesier und Südseevölker*. Leipzig, 1922.
- DECKER, W. *Sport in der griechischen Antike*. Munique: Beck, 1995.
- DÉONNA, W. *Le mobilier de Délos*. EAD 18, 1938.
- GARDINER, N. *Greek Athletic Sports and Festivals*. Londres: Macmillian and Co., 1919.
- GIRARD, P. *L'éducation athénienne au V^{ème} e au IV^{ème} siècle av. J.C.* Paris: Hachette, 1889.
- LARMOUR, D. Stage and Stadium. In: *Nikephoros*, supl., 1999.
- VANDENSTEENDAM, G. Records sur la musique de la préhistoire à la protohistoire celtique. In: *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest, Nouvelles Études*. 5, 1988, 2, p. 125-30

AGRADECIMENTOS

O presente artigo constitui parte da minha tese de doutorado *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), motivo pelo qual direcionamos nossos agradecimentos à UFPEL, pela liberação das atividades docentes para doutoramento, à USP, pela acolhida no programa de pós-graduação em Antropologia Social, à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, à Escola Francesa de Atenas, pelas condições disponibilizadas para sua execução, e sobretudo às professoras Dra. Haiganuch Sarian e Annie Bélis, pelas respectivas atividades de orientação e co-orientação. Do mesmo modo, agradecemos à comissão organizadora do Congresso da FIEC de Ouro Preto, pelo convite para proferir esta palestra, assim como aos colegas de mesa temática de iconografia clássica, F. Lissarrague, A. Schapiro e J. Bazant, pela profundidade das reflexões sobre o assunto. No entanto, as informações e conceitos expostos e articulados neste artigo são de responsabilidade estrita do seu autor.

ABSTRACT: The article goes on the relations between music and sport. Its central focus is the use among the ancient Greeks of accompanying athletic activities with music. About the subject we have, in one hand, just a few testimonies of written sources, but, in the other hand, more than 50 iconographical records of the Athletic pottery painting of the VI and V centuries.

KEYWORDS: Ancient Greece; music; sport; education; iconography
