

FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE:

O CAMPO LÍTERO-MUSICAL

Revista **Música** | vol. 19, n.2
| pp. 41-67 | jul. 2019

Tiago Eric de Abreu

tiagoeabreu@gmail.com | UFU | CAPES



PHONOSPHERES OF ANTIQUITY: THE COMMON FIELD OF MUSIC AND POETRY

Recebido em: 28/02/2019

Aprovado em: 13/06/2019

RESUMO

A partir da escuta hermenêutica das ideias e práticas musicais que se constituíram no Ocidente a partir da Grécia entre os séculos VIII e IV a.C., o presente estudo objetiva tecer reflexões sobre a voz e a escritura vocal. Ao colocar a questão da relação entre música e palavra, interpreto o campo lítero-musical da Antiguidade manifesto nos tratados, na literatura e nos remanescentes de notação. O caminho de pesquisa circunscreve o período histórico em que se percebe a multidimensionalidade de texto musical e tradição aural, para, a partir da interpretação das práticas composicionais e das ideias sobre performance vocal, tecer uma reflexão sobre o canto e a voz poético-musical. Desde a perspectiva da filosofia humanista da música (LIPPMAN, 2006), o estudo dos vestígios musicais da Antiguidade problematiza as relações complexas entre performance, memória, escritura musical e composição aural.

PALAVRAS-CHAVE:

Melopeia; Texto musical; Performance; Vocalidade.

ABSTRACT

Beginning with a hermeneutics of musical practices and ideas engendered in West by the ancient Greek tradition (VIII to IV centuries B.C.), this paper proposes reflections upon the musicality of voice and vocal scripture. The question about the music and words relations suggests new interpretations of the musical-literary formation in Antiquity, as it is presented in tractates, in literature and in musical notation remains. The path of research circumscribes the historical period in which we perceive multidimensional features of music, text and oral tradition. My aim is to reflect about the complex relations among performance, memory, musical scripture and aural composition, by the Humanistic Philosophy of Music perspective (LIPPMAN, 2006).

KEYWORDS:

Melopoeia. Musical text. Performance. Vocality.

FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE: O CAMPO LÍTERO-MUSICAL ¹

Tiago Eric de Abreu
tiagoabreu@gmail.com | UFU | CAPES

Introdução

Aquele que propaga o canto projeta adiante sua voz
Hesíodo, “O trabalho e os dias”

Os experimentos em composição e improvisação vocal suscitam reflexões sobre os fenômenos da memória e da percepção, em que as possibilidades da voz evocam motivos, ideias e cosmovisões musicais multiétnicas, conduzindo o estudo da vocalidade para além da mera categorização e cronologia linear de eventos históricos e autores. Por causa da corporeidade da voz, o canto se projeta no presente de sua manifestação e os movimentos dessa voz, sua gestualidade vocálica, dialogam com experiências pretéritas de culturas musicais outras, na permanente reinvenção da forma de se conceber o ato de cantar. Ao adentrar a fonosfera grega, nosso propósito é apresentar reflexões sobre as dinâmicas semânticas da voz musical e poética e propor perspectivas para a invenção musical, e para o estudo das relações entre vocalidade, composição e escritura musical.

No século XXI surgem pesquisas que se dedicam a interpretar a interface música-palavra a partir do *corpus* de poesia lírica, épica e trágica², gêneros lítero-musicais que habitualmente eram cantados e dançados por um coro. A principal contribuição dessas pesquisas não é “reconstruir” a musicalidade pretérita, mas oferecer uma interpretação possível, que possa ampliar os estudos em performance e composição.

Os textos filosóficos e literários serão as principais fontes para o estudo ora apresentado. Na aproximação da vocalidade grega, cotejarei as fontes historiográficas e literárias com as pesquisas recentes sobre a cultura musical da Antiguidade. À cosmovisão lítero-musical grega centrada na voz chamaremos o *primado do texto nas inflexões vocais da melopeia*³, tomando-a como questão de estudo.

A ideia elementar do primado do texto na canção grega pode ser interpretada a partir dos hinos e fragmentos textuais. O *corpus* remanescente da Antiguidade, ainda que conte poucos fragmentos de notação musical, sugere a existência de fórmulas

¹ Este trabalho foi realizado com auxílio financeiro da CAPES.

² As tragédias eram simultaneamente obras literárias apresentadas em concursos e ouvidas por centenas de pessoas; logo, os tragediógrafos recorriam à formação auditiva dos gregos, que se compunha de educação auditiva-vocal, e instrumental, aliadas à formação literária (PEREIRA, 2001, p. 221).

³ “Melopeia” neste contexto traduz o termo grego *melopoiia* – “composição melódica”.

melódicas – prática que veio a ser chamada “composição oral-formulaica”. A primeira pergunta a ser colocada é: de que forma, na cosmovisão grega, o ritmo poético, em paralelo ao ritmo linguístico, se relaciona à memória e à transmissão oral?

Haja vista que as especulações teóricas dos séculos V e IV a.C. e os remanescentes e vestígios literários não refletem necessariamente a amplitude de práticas correntes na música da época, como afirma Barker (2007), deve-se considerar a possibilidade de um descompasso entre a especulação e a prática musical.

Briggs & Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. Para a tarefa deste estudo, na proposta da filosofia humanista da música (LIPPMAN, 2006), mobilizam-se conhecimentos sobre performance e composição aural⁴. Os sentidos que integram a fonosfera grega manifestam-se na língua e se concretizam na literatura e na reflexão sobre as práticas musicais.

Logo, os fenômenos musicais gregos podem ser pensados em termos de uma tradução cultural (BURKE, 2005) que os torne acessíveis ao universo discursivo contemporâneo. A tradução da cultura musical grega em termos da pesquisa e do léxico musicológico permite interpretar os sentidos que se produzem na relação entre a vocalidade⁵ e a memória.

1. Uma cosmovisão musical

O itinerário histórico da Grécia através do tempo e sua localização geopolítica, de acordo com Stiga & Kopsalidou (2012), transformaram a região em zona de intercâmbios das culturas norte-africanas, do Oriente Médio e europeias. “Fábulas, cerimônias religiosas, elementos linguísticos, danças tradicionais e a música das diferentes regiões do espaço helênico são testemunho desta convergência cultural”. A complexa trama cultural que entrelaça os costumes das múltiplas etnias no território grego é melhor compreendida se consideramos que, na Atenas do século V a.C. – por exemplo –, medravam e conviviam práticas orais e a relativamente recente difusão da escrita alfabética.

O musicólogo lisboeta Aires Manuel R. R. Pereira (2001) efetua uma leitura dos textos do drama trágico grego considerando-os como documentos fonético-musicais e encontra elos significativos entre a língua e a música helênica, por meio da interpretação da poesia dramática ática e da paleo-organologia. Segundo o pesquisador, os textos dos

⁴ Treitler (2007).

⁵ Sobre “transmissão oral”, Cf. Paul Zumthor, *La letra y la voz* (1989).

tragediógrafos contêm indicações de ritmos, instrumentos, além de permitir inferir os caracteres éticos das composições. O estudo de Pereira contribui para a compreensão do fenômeno musical grego desde a perspectiva que reúne a teoria musical, as escrituras filosóficas e os textos poéticos para a investigação da relação entre *mélos* e *épos*, isto é, os sentidos produzidos na relação entre o campo das alturas melódicas e a palavra.

O estudo das formas originárias da literatura grega oferece questões para se problematizar as vertentes da *mousiké* grega em termos do que hoje chamamos canto, poesia oral e literatura. A narrativa mítica da Magna Grécia projetou a figura de Orfeu, o cantor e tangedor da lira que extasiava os seres sencientes com suas harmonias. Orfeu se tornou um arquétipo do valor hipnagógico e poético da música, e sua imagem reaparece em vários momentos da histórica musical do Ocidente, em Óperas e em obras de Lizst, Offenbach, Gluck, Monteverdi, Stravinski, Berio, Philip Glass e Harry Patch.

O estudo de Ordep Serra (2015, p. 21) sobre os “Hinos Órficos” sustenta que Orfeu é símbolo da *poíesis*⁶, uma atividade que dá frutos em todas as esferas da imaginação. A imagem de Orfeu com sua Lira alude à união originária entre poesia e canto, melodia e acompanhamento instrumental.

Desde suas origens remotas, afirma Fubini (2005, p. 51), as propriedades mágicas atribuídas à música pelos antigos gregos derivam de elementos amalgamados: a palavra e o canto, a poesia, composta em métrica, e a melodia, que convergem em ritmo e entonação. Intonação ou entonação é a gestualidade vocálica que faz perceber as alturas melódicas, tanto na recitação, no canto ou no discurso eloquente dos oradores.

Como a historiografia já há demonstrado, o musical é campo mútuo da arte dos sons e dos movimentos, da palavra, e da dança. O canto associado a um texto poético e, em certas ocasiões, vinculado também a movimentos coreográficos, caracterizava uma práxis multívoca chamada *mousiké*. Barker (2005, p. 20) afirma que a *mousiké*, termo de amplo escopo semântico, podia significar, além de “música”, também “narrativa” e “poesia”, ainda quando narrativa e poesia não fossem entoadas em canto. Note-se que a ideia evocada pelo termo “poesia”, na sua atual acepção, não corresponde plenamente ao conceito grego do século V a.C.

Uma explicação bastante coerente sobre a peculiaridade da música grega antiga e sua relação com a literatura nos proporciona Marcel Detienne, que assinala, em seu texto ‘Os mestres da verdade na Grécia arcaica’ (2004), que a tradição literária no tempo antigo era, antes de tudo, tradição oral, por isso era necessário desenvolver a memória a partir do recurso rítmico da poesia. Justamente as musas

⁶ O conceito de *poíesis* será problematizado adiante.

– a palavra *moûsa*, assinala Detienne, em sua acepção não vulgar significa ‘palavra cantada’, ‘palavra ritmada’ – são filhas de *Mnemosyné*, isto é, a memória (AGUILAR, 2013, p. 72).

A observação de Aguilar assinala a relação entre ritmo e memória; a versificação métrica dos cantos épicos seria um dispositivo da mnemotécnica tradicional, veiculando histórias e narrativas cantadas ou entoadas reverberantes na forma da transmissão oral. A função mnemônica do ritmo é enfatizada por Havelock, ao referir-se à língua literária empregada nas composições:

The earlier form came into existence as an instrument for the preservation of oral speech through memorization. This memorized form was not the vernacular of casual conversation but an artificially managed language with special rules for memorization, one of which was rhythm (HAVELOCK, 1963, p. 134).

Cantar é lembrar. A relação da memória com as estruturas rítmicas das línguas é tanto mais evidente quanto mais irrefletida e implícita no próprio funcionamento linguístico e em seus elementos coesivos. Seria somente pela repetição, pela recorrência de padrões e movimentos cíclicos que o ritmo linguístico favorece a memorização? Ou existem formas musicais específicas que produzem percepções e sensações e assim impressionam sensivelmente a audição? Na reflexão sobre o alcance dos dispositivos mnemônicos na música, consideremos que o som musical produz “formas” audíveis e perceptíveis por uma consciência senciente, e que a música vocal, melodia associada a um texto, gera também nessa consciência imagens dos movimentos da voz. Assim, se o texto se funde à melodia, não seria a conjunção de ambos que amplificaria a força da recordação? Vejamos como se relacionam as fórmulas melódicas e a memória na composição aural.

A importância histórica do canto na Grécia atravessa a era arcaica e é reconhecida até no período clássico, em que se consideraria a métrica como parte constituinte da disciplina musical. Na época grega arcaica (século VIII – VI a.C.) e portanto, da poesia épica, fala-se de um tipo oral de composição poética que se dava na performance ante um público, cantada a partir de fórmulas e cenas típicas tradicionais. A ideia de uma “literatura” como concebida no Ocidente moderno não consegue captar a amplitude semântica dessas práticas híbridas da Antiguidade.

No âmbito dessa narratividade, o mito, na Grécia, representava uma espécie de “enciclopédia”; nas diversas narrativas eram vinculados conhecimentos sobre música, história, geografia, agricultura, sobre os deuses e a guerra; as narrativas entoadas atuavam, segundo essa interpretação, como uma codificação mnemônica e discursiva em

que o logos da tradição verbalizava valores culturais e éticos (MANTOVANELI, 2011, p. 20). Entoados nas vozes dos aedos, os versos da poesia épica e lírica faziam ressoar esse verbo mítico originário, transdutor de conhecimentos. No referido contexto, portanto, os aedos evocariam a memória catalisadora de sentimentos coletivos, dentre eles o de pertença à civilização e relação com as divindades: seguiam a corrente discursiva que recontava a história passada, cantando as ações dos heróis e também dos deuses.

À parte os aedos cantarem seguindo uma tradição remota e provavelmente anônima, na ótica de Francisco Rodríguez Adrados (1981, p. 23) tinham, concomitantemente, relativa liberdade que lhes permitia inovar: na tradição épica, segundo o helenista, não haveria distinção, especialização, entre compositor e intérprete do canto, porque não havia a noção de um “poeta”. Na performance do canto estava conformado seu sentido, de modo que a ideia de uma composição anterior à performance é inconcebível nesse contexto. Segundo esse ponto de vista, cantar é (re)criar o canto.

A performance⁷ vocal pode ser caracterizada como ato de produção de sentidos, presentificação da memória. Nesse sentido a “memória” cantada é a instância não somente da rememoração e da recordação, mas da perpetuação e recriação da discursividade tradicional no tempo presente das performances. Diferente de uma história lida, a narrativa cantada, desde o ponto de vista da recepção por um público, se plasma na memória de forma sensível e aperceptiva. À dinâmica semântico-sonora que envolve o circuito performático do canto – a voz e a letra (texto oral ou escrito), estruturado em gêneros lítero-musicais, na concomitância de performance e recepção – chamamos *fonosfera*.

2. Cantores da memória

A *Ilíada*,⁸ de Homero (VIII a.C.), nos apresenta a figura do “cantor”, um solista da poesia lírica, um artesão e especialista na sua arte, logo, um profissional. Aos cantores Homero chama *aiodoi* (aedos) (ADRADOS, 1981, p. 22). No contexto dos Aedos, o poeta recitava ou cantava sua obra, que seria extraída daquele acervo enciclopédico oral das tradições. Assim, a poesia oral teria convivido com a escrita em seus primórdios; a poesia cantada era a forma usual de difusão de várias tradições (MANTOVANELI, 2011, p. 19). Esta observação aponta a concomitância de práticas letradas e aurais, chamada oralidade mista.⁹

⁷ Paul Zumthor (1989, p. 19), distingue entre “tradição oral” e “transmissão oral”: a primeira se situa no tempo; a segunda, no presente da realização/acontecimento.

⁸ *Ilíada*, XIX, 604.

⁹ Ver: nota 6.

A poesia épica apresenta vínculos com a improvisação vocal e a composição aural, feita a partir de modelos preexistentes na experiência cultural. Buscaremos por hora responder à pergunta: de que forma a métrica e a rima viabilizariam a memorização de feitos históricos, narrativas míticas, mesmo após a introdução e difusão da escrita alfabética na Grécia, adaptada do alfabeto fenício?

Já se questionou a respeito da autenticidade dos nomes autorais dos Aedos mais antigos – Hesíodo e Homero, somente dezenas de séculos após eles terem fundado uma tradição no Ocidente. Ora, um compositor se move no horizonte da experiência pessoal que tem imerso na dimensão coletiva, haja vista que uma “tradição” implica uma geração transpessoal e histórica, em que há transmissão de estruturas paradigmáticas.

Segundo a teoria oral-formulaica, Hesíodo e Homero teriam se servido das fórmulas métricas que indicam a existência de práticas e convenções elaboradas implícitas. A hipótese de esses nomes autorais representarem uma prática coletiva mais antiga do que a colocação dos poemas na forma escrita, é evidenciada se considerarmos que a poesia épica está firmada nas propriedades fundamentais do ritmo poético, engendrado pela versificação métrica¹⁰ (métrica estrófica).

A métrica é, pois, fundamental para o estudo da musicalidade mediterrânea. Gamberini (1962, p. 13) expõe que a música vocal helênica (e também a instrumental) se baseava em um núcleo rítmico elementar que “inflamava e dava vasão ao ímpeto vital da consciência religiosa popular”. A rítmica grega é representada, sob este aspecto, como elemento mobilizador de catarses simbólicas nos corpos sociais – ritos, teatro, festivais. A *mousiké* grega está permeada de elementos religiosos populares.

Além do ritmo métrico da poesia grega, existe um ritmo interno às imagens evocadas pelas palavras e expressões do canto¹¹, legíveis na interpretação do poema, e que mostram possibilidades expressivas para a performance vocal. Procurarei exemplificar esta ideia.

Hesíodo, no percurso da tradição que canta ao começo e ao fim dos poemas uma reverência às Musas, antes de iniciar o canto, a elas oferece a composição “harmonizando com o som” – φωνῆ ὀμηρεῦσαι: *phoné omereúsai* – (HESÍODO, 2013, p. 33):

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὕμνευσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,

¹⁰ “Metro” é o arranjo das sílabas e dos pés no verso, de acordo com certas regras; aplica-se a um trecho do verso ou a um verso inteiro ou vários. Um pé, no metro, se compõe de duas ou mais sílabas. Cada sílaba pode ser longa ᾿ ou breve ˘.

¹¹ “Canto” aqui refere-se à poesia cantada ou entoada com inflexões vocálicas rítmicas e melódicas.

φωνῆ ὀμηρεῦσαι: τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα: γελᾷ δὲ τε δῶματα πατρὸς
 Ζητὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὅπι λειριόεσση
 σκιδναμένη: ἤχει δὲ κάρη νιφόντος Ὀλύμπου
 δῶματά τ' ἀθανάτων. αἶ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
 θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ

Ei tu, pelas Musas comecemos, que, para Zeus pai
 cantando, regozijam seu grande espírito no Olimpo,
 dizendo o que é, o que será e o que foi antes,
 harmonizando com o som: incansável flui sua voz
 das bocas, doce; e sorri a morada do pai
 Zeus altissonante com a voz, tal lírio, das deusas,
 irradiante; e ressoa o cume do Olimpo nevoso
 e os deuses a veneranda raça primo glorificam no canto
 (vv. 26-44)

No texto, as palavras gregas ὑμνεῦσαι (*umneúσαι*), traduzida por “cantando”, indica a ação de “entoar hino”. A palavra portuguesa “voz” traduz, nesse contexto, o grego αὐδὴ (*audé*) e o verbo αἰδεῖν (*aeídein*) evoca o ato de “cantar”. Na tradição grega, as musas ensinaram a Hesíodo o “belo canto” (*kalèn edídaksan aoidén*): αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν (Teogonia, v. 22).

No poema torna-se visível a conjunção dos elementos rítmicos e ritualísticos (invocações), que possibilitam associações com motivos rítmico-melódicos para a intonação, peculiares à língua literária grega. A invocação às musas é atravessada por elementos metalinguísticos que apontam para a cenografia do cantar: iniciar o canto invocando a inspiração das forças tutelares da arte tem a função de um prelúdio à narrativa cantada, uma prática que se tornou emblemática na poesia clássica ocidental.

O cantar caracteriza, segundo a nossa interpretação da cosmovisão helênica, a instância da manifestação de uma dinâmica transpessoal que se faz audível na voz. A proximidade entre culto e canto caracteriza a convergência de formas coreográficas e ritualísticas, isto é a tradição dos coros que “dançam a poesia”, presente em ritos de primavera – como a “Canção da Andorinha” estudada por Adrados,¹² que tem uma parte coral –, e também na lírica e no drama trágico.

A pesquisa da composição oral-formulaica, a ser explanada adiante no presente estudo, fundamenta-se na percepção de formas recorrentes nos cantos épicos e em outros gêneros lítero-musicais. O hinos homéricos são modelos para a composição e

¹² Cf. *La canción Rodia de la golondrina y la cerámica de Tera*, por Francisco R. Adrados, na revista em Emerita, v. 42, n. 1, 1974. Disponível em: emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/998.

delineamento das formas arquetípicas na tradição do teatro no século V a.C.. O coro trágico de “As troianas”, por Eurípedes, canta a tomada de Troia. Nesse poema dramático (feito para ser encenado), o coro canta (e provavelmente dançava) os versos a seguir:

Χορός

ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὴν ἐπικήδειον:
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω (v. 511-515)

Coro

Canta Ílion, ó Musa
que o seu novo destino
inspire um canto fúnebre
a tua voz lamentosa.
Agora entoarei uma ode a Troia
(PEREIRA, 2001, p. 340).

As palavras ἀμφί μοι (“*amphi moi*”), que abrem o primeiro verso citado, são uma fórmula tradicional que está presente na abertura dos Hinos de Homero dedicados aos deuses. O hino a Pã traz, ao princípio, a expressão ἀμφί μοι Ἑρμείῳ (*amphi moi Ermeíao*); também no hino a Diόνισος – ἀμφί Διώνυσον (*amphi Diónyson*); e no hino a Ποσειδῶνα – ἀμφί ποσειδάωνα (*amphi Poseidáona*), entre outros.

Além das expressões citadas, que dão início aos hinos, há outros aspectos comuns que apresentam o aspecto de “fórmulas” genéricas, tais como a invocação à Musa e à Memória – Μνημοσύνη, *Mnemosýne* –, assim como a presença do verbo ᾄδω, *ádo*, “cantar”, logo nos primeiros versos, portanto, constituindo um registro metafônico, uma “consciência vocal” que se presentifica no cantar/recitar.

O hino é um gênero lítero-musical no qual se cantam deuses e heróis. Lord (1971, p. 31), propõe que provavelmente fossem empregadas fórmulas para a performance das canções, cujo conhecimento por um público esclarecido permitia destriçar uma forma de outra. As fórmulas podem ter sido aprimoradas de modo a não apenas terem a função de apoio mnemônico, para uso dos aedos, passando a ser elementos de reconhecimentos das formas lítero-musicais.

Segundo Pereira (2001, p. 340), os compositores teriam procurado um meio de fazer melodiar as frases para que estas exercessem um maior impacto sobre o ouvinte. Por isso, a fixação do hino passa pela “adequação dos elementos tradicionalmente

literários e melódicos ao crescente desenvolvimento, no século V, de uma forma musical de natureza vocal com acompanhamento instrumental”.

Segundo Aristóteles, algumas formas literárias descendem das adorações cantadas em coral (*Poética*, 1449a, 10-ff); o filósofo sustenta que a tragédia, bem como a comédia ática, provêm de variadas formas de canção cultural.¹³ O público do teatro grego encontrava no coro das tragédias diversos ritos familiares às práticas populares, então já institucionalizados e formalizados em “modos líricos” como, por exemplo, os “péans”, cantos ao deus Apolo. Pereira (2001, p. 346) escreve:

A expressão ‘Péan’ surge integrada num diálogo lírico no qual a música tinha um lugar de destaque. O sentido da música no espetáculo dramático é definido por Aristóteles, ao integrá-la na própria essência da tragédia, isto é: (‘suscitar o temor e a piedade fazendo a catarse dessas emoções’) *Poética*, 1449 b 27. (‘Existem em cada tragédia, necessariamente seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto.’) *Poética*, 1450 a 8.

O canto é, na interpretação da “*Poética*”, de Aristóteles, componente essencial do teatro. Por canto entenda-se a intonação melódica de textos com métrica, investida de gestualidade vocálica. Até onde as fontes escritas sobre a Antiguidade nos permitem interpretar, a música e a poesia são dois dos principais recursos do teatro e da ritualística grega, estavam presentes nos cultos às divindades. O hino em louvor a Nêmesis, por exemplo¹⁴, apresenta formas recorrentes, tais como as fórmulas doxológicas ou de louvor e exaltação, que tendem a perpetuar os atributos do deus na memória das canções, e a presentificar seu poder dinâmico na vocalização do hino.

3. A dimensão pragmática da voz na Antiguidade

O modo como os antigos helenos – cantando ou escrevendo nos dialetos jônio e dório –, organizaram o metro de forma intrincada e vária, mobiliza elementos prosódicos da língua em um discurso poético firmado sobre relações estruturantes, de alta ressonância forma-sentido. Se a historiografia da Antiguidade grega apresenta música e linguagem intimamente associadas, perguntamos se haveriam características intrínsecas da língua grega que amoldariam as possibilidades melódicas? Qual seria a relação entre a música vocal e os gêneros literários?

Considerando que, na performance do canto, convergem elementos rítmico-melódicos, semânticos e simbólicos, teceremos uma reflexão desde a seguinte rede

¹³ Esta afirmativa é endossada pelos estudos de Francisco R. Adrados “The *agôn* and the origin of tragic chorus” (1975).

¹⁴ A transcrição do hino será analisada adiante.

temática: de que forma se relacionam canto e texto? Como se estruturam as relações entre as melodias e os textos cantados? De que maneiras se *encompassam*, na semântica do canto, forma e sentido?

Baseado na leitura dos testemunhos remanescentes sobre a música da Antiguidade, West (1992, p. 43), afirma que

As notas das canções eram atacadas de forma clara, sem deslizar de uma para outra. Isto, de acordo com Aristóxeno, é o que diferencia canto e fala: ‘Na conversação, evitamos manter a voz monotônica, em um tom contínuo, em uma nota única, a não ser que sejamos impelidos a isso pela emoção; mas, ao cantar, diferentemente, evitamos a alternância contínua e desmesurada entre graves e agudos, e mantemos tons específicos’.

A ideia aristoxênica de “movimento da voz” introduz a espacialidade nos estudos musicais, a metáfora geométrica é tomada como termo expressivo para a fenomenologia da invenção melódica. Na reflexão de Aristóxeno há um ponto central: a importância do conceito de *tópos* (τόπος) – o “lugar” ou instância da voz – em termos contemporâneos, sua “tessitura”. (BÉLIS, p. 138). O *tópos* remete ao espaço musical no qual a voz produz seus movimentos, seus sons, desde quaisquer de seus pontos: um lugar geométrico das alturas melódicas.

Ora propomos colocar a questão do elo canto-palavra a principiar pelos vestígios de canções gregas notadas com a escrita musical antiga. A problematização das relações entre a métrica poética, a melodia e o ritmo musical, põe à mostra possíveis características das inflexões vocálicas que reflitam formas específicas de se conceber a composição e a performance. De que modo como se associariam a palavra¹⁵, a métrica e o ritmo musical?

A fenomenologia da palavra na Grécia indica uma relação próxima entre o nome e a coisa/ideia que ele nomeia. Segundo Lia Tomás (2012, p. 79), “a letra não é, no sentido grego, simples signo fonético e notação musical, mas é igualmente número”. Nesse campo de similitudes, a estudiosa interpreta que falar e contar são atividades análogas na cosmovisão grega. Por esse prisma se pode conceber, por analogia, um campo similitudes entre as durações das sílabas na fala e no canto. O sistema de notação musical grego está imbuído de uma representação da letra como cifra de uma altura melódica relativa.

Os remanescentes da escrita musical grega (datados do século III a.C. ao II d.C.) encontrados em papiros, inscrições em pedra e manuscritos medievais estão todos no

¹⁵ A prosódia clássica estuda a duração das sílabas ou o tempo ocupado em pronunciá-las (ANTHON, 1838, p. 1).

mesmo sistema de notação, o que sugere a consolidação de uma prática. As notas do canto são simbolizadas pelas letras do alfabeto Jônico, enquanto a notação instrumental, supostamente mais antiga, possui signos específicos.

A notação musical, designada por Aristóxeno παρασημαίνεσθαι [*parasemáinesthai*], indica por meio de signos sons musicais e suas durações. Mas está inserida na própria problemática do som vocálico-consonântico, na sua duração, na altura, representada pelo acento tonal, constituindo um todo entre o complexo do som e do ritmo. (Cf. Aristóxeno, *Elementa harmonica*, II, 39). A primeira notação musical como nos informa *Isagoge* (apud Gaudêncio, 347: “Os antigos usaram nomes de letras, os chamados signos musicais para uma notação de dezoito notas”). No *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, 68, este uso dos signos é classificado: (“a notação [instrumental] é independente do texto”). Temos assim, dois tipos de signos (σημεῖα), os vocais, que radicam na poesia e na sua musicalidade, e os signos instrumentais que autonomizam a música instrumental. (PEREIRA, 2001, p. 255).

As fontes historiográficas supracitada sugerem que a crescente especialização instrumental se desenvolve no sentido de estabelecer maior independência da música instrumental em relação à vocal. A hipótese mais plausível do ponto de vista histórico, sustentada por West (1992, p. 36), é que a notação instrumental seria preexistente à vocal.

M. L. West, que, em conjunto com Pöhlman, publicou edições críticas de manuscritos gregos com notação músico-poética, faz um estudo sobre a voz musical na Antiguidade. West (1992, p. 40) sustém que as canções gregas (melopeias) eram minuciosamente articuladas com textos literários sofisticados em termos da conjunção forma-sentido. Os remanescentes de textos de Píndaro e Safo, entre os compositores líricos, de Hesíodo e Homero, entre os épicos, e de Eurípedes e Ésquilo, entre os trágicos, apresentam numerosos exemplos da sonoridade da língua grega e da variedade de sugestões musicais implícitas no seu ritmo linguístico, poeticamente trabalhado.

Alguns fragmentos estudados por Pöhlman & West (2001) contêm trechos de canções que compõem os textos de tragédias de Eurípedes, Ésquilo, além de dezenas de hinos e um Epitáfio anônimo. Avaliando o conjunto dos fragmentos, em uma perspectiva das mudanças nas estruturas musicais, e considerando a datação de cada manuscrito – cujos exemplares remontam desde o século III a.C. até o II d.C. –, os paleo-musicólogos afirmam:

Seguindo a sequência cronológica dos fragmentos, observamos como a notação rítmica se desenvolve de maneira suplementar à notação das alturas melódicas. Percebe-se que as escalas enarmônicas cedem lugar às escalas cromáticas, e que estas últimas são enriquecidas, no período helenístico tardio, por acidentes semitonais, o que nos remete ao conceito moderno de cromatismo. No período romano, o gênero diatônico predomina. Por outro lado, a preleção por melismas, já presentes no

século V a.C. (fragmento n. 3), cresce continuamente com o passar do tempo. Uma das peças mais tardias (n. 59), fragmento de um hino cristão, já prenuncia a salmodia melismática da Idade Média. Tomados em seu conjunto, os fragmentos possibilitam estabelecer a altura melódica na qual a antiga notação deve ser lida (PÖHLMAN & WEST, 2001, p.1).

Os *Documents of Ancient Greek music* incluem uma série de fragmentos musicais que eram desconhecidos pelos autores quando da primeira publicação feita em 1970. Desde então, foram descobertos novos fragmentos musicais, publicados por Annie Bélis (2004) e Yuan (2005) – os manuscritos catalogados como “P.Oxy. 4710” e o “P.Louvre E 10534”.

Há, no entanto, significativas diferenças entre os fragmentos mais antigos (III a.C.) – que seguem a lógica da versificação métrica – e os fragmentos de hinos cristãos – compostos em prosa rítmica. Propõe-se a seguinte questão: quais seriam as diferenças, para o canto, da adoção de um sistema de composição baseado na versificação métrica, e um não-estrófico?

Os estudos de West e Pöhlman indicam que, nas canções gregas, as palavras seriam cantadas em entonação de forma a propiciar a nítida ressonância do logos¹⁶ textual. Consideremos a existência de um “primado do texto nas inflexões vocais da melopeia”. Que relações expressivas há entre as melodias, a forma e o sentido dos textos cantados?

4. A manuscritura¹⁷ da voz em símbolos musicais

A notação vocal grega é estimada entre os séculos V e IV a.C., uma vez que o alfabeto Jônico havia sido adotado oficialmente em Atenas em 403 a.C., e estava também em uso em outras cidades (*polei*) gregas; além disso, a escrita musical houvera sido usada de maneira generalizada mesmo antes desse período. A forma das letras do alfabeto grego utilizado indica que a notação musical data de antes de 300 a.C. (WEST, 1992, p. 42).

Os manuscritos¹⁸ estudados por Pöhlman & West (2001) não estão, no entanto, totalmente elucidados, pois apresentam lacunas por deterioração e equívocos de cópia; nada obstante, neles podemos ler diversas características lítero-musicais.

¹⁶ Por “logos textual” entendemos o sentido global do texto vocalizado.

¹⁷ Paul Zumthor (1989, p. 116).

¹⁸ Para a relação dos manuscritos em termos de genealogia das cópias, cf. Pöhlman & West, (2001, pp. 106-7).

A personalidade de Mesomedes¹⁹ (século II d.C.) nos chega como autor de quatorze cantos manuscritos, porém apenas dois contêm seu nome. Cinco poemas estão preservados com notação musical antiga em uma série de manuscritos datados do século XIII ao XVII; dentre eles há invocações à Musa, a Calíope, a Apolo e a Febo, e hinos a Helios e Nêmesis (WEST, 1992, p. 106).

A imagem a seguir apresenta a transcrição do “Hino a Nêmesis” para o sistema de notação contemporâneo; o texto musical acompanha a transliteração da língua grega para o sistema fonético latino. Observemos os ditongos nas sílabas e suas relações com os movimentos da melodia e as figuras de tempo (Imagens I e II):

¹⁹ Mesomedes teria sido, segundo a enciclopédia *Suda*, do século X, um compositor lírico que vivera no tempo de Adriano (113-192 d.C.).

1
 Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ρο - πά
 Nê - me - si pte - ró - es - sa Bí - ou ro - pá

2
 κυ - αν - ῶ - πι θε - á θύ - γα - τερ Δί - κας
 ku - an - ô - pi te - á ty - ga - ter Dí - kas

3
 ἄ - κοῦ - φα φρυ - άγ - μα - τα θνα - τῶν
 à kou - pha fry - ág - ma - ta tna - tôn

4
 ἐπ - έχ - εις ἄ - δά - μαν - τι χα - λι - νῶι
 èp - ékh - eis a - dá - man - ti ka - li - nôi

5
 ἔχ - θου - σα δ' ὕ - βριν ὀλ - ο - ἄν βρο - τῶν
 ékh - thou - sa d' y - brin ol - o - àn bron - tôn

6
 μέ - λα - να φθό - νον ἐκ - τός ἐ - λαύ - νεις
 mé - la - na phtó - non èk - tós e - laý - neis

7
 ὑ - πὸ σὸν τρο - χὸν ἄσ - τα - τον ἄσ - τι - βῆ
 y - pò` sòn tro - khon às - ta - ton as - ti - bê

8
 χα - ρο - πά με - ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χα
 kha - ro - pá me - ró - pon stré - phe - tai tý - kha

9
 λή - θου - σα δὲ πὰρ πό - दा βαί - νεις
 lé - thou - sa - de páρ ró - da baí - neis

10



γαυ - ρού - με - νον αὐ - χέ - να κλί - νεις
goy - rouí - mr - non ay - khé - na klí - neis

11



ὕ - πό πῆ - χυν ἄ - εἰ βί - ο - τον με - τρεῖς
y - pò pè - khun a - eì bí - o - ton me - treis

12



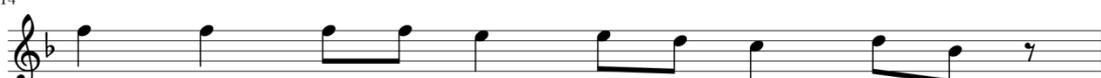
νεύ - εις δ' ὕ - πό κόλ - πον ὀ - φρῦν ἄ - εἰ
ney - eis d' y - pò kól - pon o - phryn a - eì

13



ζυ - γόν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα
ksy - gòn me - tà kheí - ra kra - toú - sa

14



ἴ - λη - θι μά - και - ρα δι - κας - πό - λε
í - le - thi má - kai - ra dí - kas - pó - le

15



Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ῥο - πά
Nê - me - si pt - ró - es - sa bí - ou ro - pá

Imagens I e II – Fragmento do período romano, n. 28 (século II d.C.):^{20; 21}

Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά,
κνανῶπι θεά, θύγατερ Δίκας
ἄ κοῦφα φρνάγματα θνατῶν
ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶι,
ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν
μέλανα φθόνον ἐκτὸς ελαύνεις.
ὕπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ
χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα,

²⁰ Reproduzido a partir de Pöhlman & West (2001).

²¹ Conforme transcrição por Pöhlman & West (2001).

λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,
 γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.
 ὑπὸ πῆχυν αἰεὶ βίοντον μετρεῖς,
 νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ὄφρυν αἰεὶ
 ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
 ἴληθι μάκαιρα δικασπόλε
 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά.

De forma sucinta, o texto do hino celebra Nêmesis, divindade feminina dispensadora da justiça, que possui os epítetos “filha da Justiça”, “ser alado que inclina a balança da vida” (Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά); a deusa representa a força que pune a húbres²² e a megalomania dos homens: “sob sua perpétua roda que não deixa rastros” (ὑπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἄστιβῆ), “o lúgubre destino dos homens muda” (χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα). Segundo o autor do hino, o inexorável jugo de Nêmesis, “com suas rudes rédeas refreia vãos relinchos humanos, e nos dedos conta os dias de nossa vida”.

No hino de Mesomedes, a maioria das linhas melódicas seguem as sílabas tônicas, isto é, os momentos de maior energia dinâmica coincidem com os acentos das palavras. A possibilidade considerada nos primeiros estudos²³ era de que a sílaba acentuada seria entoada em um registro mais alto que as demais sílabas da palavra. A figura de três notas ascendentes é recorrente no início das linhas dos hinos de Mesomedes.

No hino a Nêmesis supracitado, na linha 4 da transcrição, a sílaba *nôi* – da palavra *kalinôi* (χαλινῶι) –, uma sílaba longa, abrange duas alturas melódicas de igual duração (Imagem III):



Imagem III. (WEST, 1992, p. 11).

Do conjunto do hino não constitui uma regra que o acento das palavras gregas seja mantido nas melodias. As partes legíveis dos fragmentos não apresentam notáveis correspondências entre a sílaba tônica das palavras e a melodia.

Apenas poucos dos fragmentos são exceções a essa ocorrência. Há, contudo, notável diferença entre os fragmentos mais antigos (século III a.C.), os Péans Déléficos (séc. II a.C.) e os hinos dos primórdios da Cristandade, grafados nos manuscritos de

²² ὕβρις, a “inveja dos deuses”, presunção.

²³ WEST, 1992, p. 10.

Oxyrhynchus: nestes há acordo entre a melodia e a tônica²⁴ das palavras; o que é a configuração mais própria às composições não estróficas, fato também reconhecido pelos gramáticos e retóricos do II século a.C. ao V d.C., de acordo com Pöhlman & West (2001, p, 17).

Vale observar que a tônica das palavras podia ser também deslocada por ocasião de sua posição no metro. Portanto, parece não haver necessariamente, uma acordância entre a sílaba tônica das palavras e os tempos fortes, nem na recitação, nem no canto. A musicóloga Sophie Gibson traduz as considerações de Dionísio de Halicarnasso (gramático provavelmente do século I d.C.):

As artes da música e ritmo os modificam diminuindo ou aumentando suas durações, de maneira que elas geralmente se transformam em seu contrário: a duração não é regulada pela quantidade silábica, mas sim a quantidade da sílaba pela duração do tempo (GIBSON, 2005, p. 195).

A relativa independência da melodia em relação ao ritmo linguístico significa, em primeiro lugar, que os metros estruturais da tradição poética grega são convenções que, na vocalização melódica não impedem, no entanto, que uma sílaba longa seja colocada em uma medida breve na versificação, pois o canto se realiza na autonomia rítmica e melódica em relação à métrica poética, e talvez seja essa a marca do canto: a dimensão métrica que metamorfoseia o ritmo poético e instaura o primado da gestualidade vocálica baseada no movimento descontínuo, intervalar da voz pelas alturas melódicas.

Essa observação vale apenas para as canções escritas remanescentes nos fragmentos. Do ponto de vista das tradições ágrafas, no entanto, as práticas composicionais aurais provavelmente possuíam uma lógica própria. As fórmulas métricas da poesia pressupõem artifícios mnemônicos e indicam a preponderância da dimensão aural das performances sobre a escrita. Adiante no presente estudo irei interpretar a tradição escrita observando os vestígios de vocalidade, de transmissão oral perceptíveis nos textos, em seus arquétipos ou formas prototípicas recorrentes. Antes, observemos ainda as características próprias do ritmo poético e do ritmo musical.

No *corpus* de hinos estudados por Pöhlman & West (2001), ainda que não constitua regra que as medidas longas e breves coincidam com as durações das notas melódicas, estatisticamente, ocorre predominância de casos em que as figuras musicais de duração (notação rítmica) correspondem às durações dos metros poéticos.

Coexistem, logo, no “ritmo poético-musical”, o “ritmo linguístico” e o “ritmo métrico” – referente às fórmulas métricas de composição estrófica. O ritmo musical

²⁴ A tônica (*stress*) ou acento é o momento de maior intensidade acústica, diferente de variação tonal (acento tonal do discurso).

agrega as matrizes linguísticas e poéticas, porém translada em movimentos melódicos que deslocam os valores métricos e prosódicos, instaurando assim, uma dimensão essencialmente mélica.

Os estudos “harmônicos²⁵” da Antiguidade receberam, nos escritos remanescentes de Aristóxeno de Trento²⁶, (IV a.C.), uma formulação fenomenológica, permeada de metáforas da geometria aplicadas ao estudo da melodia. Consideremos, pois, estas duas ciências da Antiguidade, na concepção de Aristóxeno (BARKER, 2005): a métrica estuda os padrões formados pelo comprimento ou duração das sílabas, associadas ou não à música no sentido atual do termo; a rítmica (que não se distingue claramente da métrica) estuda as formas como, em a poesia se tornando melodia, as sequências cantadas de sílabas longas e breves subdividem-se e se agrupam em estruturas rítmicas.

A visão geométrica de Aristóxeno (1902), concebe que o metro está para o ritmo como a parte para o todo. Ele classifica então ritmos segundo tipos, e assim diferencia entre o ritmo musical e os outros conceitos de ritmo. A palavra grega para “ritmo” ῥυθμός (*rhythmós*), em sua acepção originária se referia a “arranjo”, “condição”, “estrutura”, e só adquire um sentido musical especializado no século V a.C. Logo, a noção de ritmo na fonosfera grega recebe significações múltiplas. No contexto arcaico, *rhythmós* remete ao contexto mais amplo dos ritmos da natureza, dos astros, das estações, etc., enfim, fenômenos que se inserem num devir cíclico (GIBSON, 2005, p. 194).

No diálogo “República”, Platão diferencia a poesia da prosa em função de a primeira possuir metro (*métron*) e a segunda não, embora atualmente nossa compreensão sobre poesia seja diferente. *Métron*, *rhythmós* e *harmonia* são listados como atributos distintos das canções, ou μελοποιία (*melopoíia*) – composição melódica (GIBSON, 2005, p. 194).

A “harmonia”, em sua polissemia, abrange, além dos sentidos metafísicos dos pitagóricos e outros pré-socráticos como Heráclito e Empédocles, a ideia de música enquanto composição, síntese *holofônica*²⁷ na qual cada um dos elementos – métrica, ritmo e movimentos da voz, produz, em simultaneidade de relações com os outros, uma resultante integral que projeta no contínuo sonoro espaciotemporal as ressonâncias entre todos eles (prisma melódico, rítmico e semântico). A ideia de composição como síntese, em Aristóxeno, tem correspondência com a ideia de “harmonia” enquanto conjunção, complementaridade de forças contrastantes, porém a melopeia tem, para o

²⁵ “Harmônica” tem o sentido de estudo dos elementos da melodia, no contexto dos séculos VI e IV a.C..

²⁶ No comentário de Pseudo-Plutarco, Aristóxeno propõe que a composição (*poiema*) e sua performance (*ermeneía*) são os dois objetos do estudo crítico do *teleos* e do *kritikos* (aquele que adentrou o conhecimento aprofundado da música, para além das técnicas de composição) (ROCCONI, 2014, p. 86).

²⁷ Em cada partícula o todo está inteiro.

filósofo tarentino, um sentido mais geométrico do que metafísico, como o demonstrou Annie Bélis²⁸. A ideia de “composição” ou *melopoía*, em correspondência direta com a de “harmonia”, representa, pois, a síntese²⁹ e mistura daqueles elementos – metro, ritmo e melodia – feita por um intérprete/compositor em performance, resultando em um *ethos* (caráter ético) específico.

5. O primado da palavra na canção grega

A ideia de que o logos textual é o núcleo de sentido para a expressividade da música vocal é exposta na “República”, de Platão:

‘O ritmo e a harmonia seguem as palavras, e não as palavras àqueles’. [...] ‘Elas certamente devem seguir as palavras’, ele disse. ‘E quanto ao modo de dicção, e à fala?’ eu disse. ‘Não seguem eles e se conformam à disposição da alma?’. ‘Claramente.’ ‘E todos os outros elementos à dicção?’ ‘Sim.’ ‘Boa fala, então bom acordo, e boa graça, e bom ritmo acompanham boas disposições [de ânimo emotivo], não essa fraqueza da mente à qual chamamos eufemisticamente bondade de coração, mas o verdadeiro bem e ideal disposição de caráter e mente (STRUNK, 1959, p. 7).

A concepção platônica privilegia a dimensão educativa do canto; Platão somente concebe como legítima a linguagem melódica com um sentido textual ético; assim o canto é associado necessariamente à poesia. Essa ideia seria perpetuada na música litúrgica cristã. Platão demonstra uma preocupação com a ação pedagógica e a dimensão ética do canto. Sua ideia do primado do texto na música possui análogos em outros fenômenos musicais, como as tradições de cantos populares cujo logos textual possui sobretudo função mnemônica, e também podemos citar os madrigalistas como realizadores de um projeto que, na Renascença tardia italiana do século XVI, aproximaria o sentido do texto às inflexões vocálicas do canto e à dinâmica rítmico-melódica da composição, em sua relação com os afetos.

Os fragmentos musicais estudados no item “4” acima indicam que, na prática, ao menos nos manuscritos estudados, que representam pequena amostra da música helênica, a palavra não é necessariamente a “rainha da melodia”, mas as formas melódicas expressam relativa liberdade com relação aos padrões prosódicos e métricos do texto musical. Outras interpretações são possíveis do ponto de vista do *ethos* das canções, mas essa é uma tarefa para um estudo específico.

²⁸ Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d'Harmonique. Paris: Klincksieck, 1986.

²⁹ Cf. a obra editada por Carl A. Huffman (2012), *Aristoxenus of Tarentum*, que reúne ensaios sobre os fragmentos de manuscritos atribuídos a Aristóxeno e citações indiretas de suas concepções musicais.

Boris Maslov (2013, p. 2) coloca as considerações de Platão em outro plano hermenêutico:

Quando Platão recomenda que sejam a harmonia e o ritmo a se adaptarem à palavra, e não o contrário, ele entende algo diverso daquilo que ulteriores formulações análogas propuseram, nele inspiradas: não é que a harmonia e o ritmo musical, como fatos independentes, devam acordar com o sentido e o ritmo da palavra poética, mas que a ‘melodia’, como organização rítmico-musical específica da palavra, não deve contradizer o sentido e o *ethos* que as palavras evocam no discurso prosaico.

Na interpretação de Maslov percebemos a ideia de que a o primado do texto no canto seria a preponderância do sentido das palavras e do efeito ético que se deseja produzir na audiência. Na tradição neoplatônica, em *De musica* (2.11), Aristides Quintiliano (século III d.C., provavelmente), a partir da hermenêutica dos escritos de Platão, atribui afetos correspondentes aos padrões rítmicos: os elementos rítmicos veiculariam caracteres, enquanto os padrões rítmicos conduziriam afetos.

Por esse prisma hermenêutico, as emoções suscitadas pela música seriam não apenas, em sentido literal, percepções que tomam forma na recepção da música pela audiência, mas também podem ser representadas como qualidades e formas autônomas, se admitidas como propriedades objetivas da música. Da interpretação do comentário de Platão, nos sentidos expostos supra, o domínio da palavra na música se mostraria na relação entre o sentido do texto musical e a percepção de sentidos na performance, ou a recepção senciante das canções.

6. Vozes nômade: a teoria oral-formulaica e a composição aural

A figura do Aedo (ᾄοιδός), ou “bardo”, cantor épico que entoava melodias de caráter lírico e também narrativo, seria um compositor. Os rapsodos, por sua vez, eram “intérpretes”, mas desempenhavam, segundo Mantovaneli (2011, p. 22) um papel fundamental na disseminação das obras dos Aedos, pois “eram cantores ou declamadores profissionais, que percorriam diversas cidades, disseminando e, talvez, discutindo o trabalho dos Aedos com a população”. As obras remanescentes dos Aedos Hesíodo e Homero condensaram estética e estilisticamente tradições orais mais antigas, e seus poemas se firmam nas propriedades fundamentais da musicalidade poética: o ritmo, engendrado pela versificação métrica (métrica estrófica).

A questão principal que motivou os estudos sobre as composições orais da Grécia antiga, no escopo da teoria oral-formulaica foi discernir se os cantos eram memorizados

verbatim ou se eram novamente compostos a cada ocasião em que os aedos os entoavam. Dois pesquisadores pioneiros se ativeram ao campo de estudo onde o fenômeno da tradição oral de canções épicas pudesse ser observado. Milman Parry e Albert Lord (LORD, 1971) foram à antiga Iugoslávia (atualmente, Bósnia) e gravaram as performances de cantores épicos que se apresentavam em tavernas e cafés.

Segundo Peter Burke (2005, p. 122), os estudiosos observaram que o mesmo cantor desenvolvia os mesmos temas de maneiras distintas em ocasiões diferentes, aumentando-os, diminuindo-os ou adaptando-os, porém, o faziam de modo que fossem reconhecíveis como canções narrativas que cantam uma “mesma” história, isto é, em que temas e fórmulas recorrentes permitem identificar o “enredo” dos cantos, ou o “mito” em linguagem aristotélica.

Nas suas pesquisas, Parry e Lord presenciaram as performances dos cantores épicos dando origem à teoria segundo a qual os bardos criam novas composições a cada vez que performam, utilizando-se de um estoque de fórmulas tradicionais de versos cantados que, em ato, são arranjadas de forma a introduzir os versos em momentos compositivos formais específicos na sequência global pré-estruturada de cada tema ou poema ágrafo. Introduziu-se, assim, a percepção de que os cantores tivessem um mapa mnemônico do mito a ser entoado ou um esquema, atualizado, a cada performance, por repentes e escolhas. Uma permanente invenção.

Na visão de Pereira (2001), o modo de relação entre canto e memória, na tradição músico-poética grega, seria a dicção “formulaica”: as performances³⁰ poético-musicais eram permeadas pelas regras rítmicas da versificação.

A teoria da composição “oral-formulaica” (FOLEY, 1988, p. IX) foi concebida por folcloristas no século XX empenhados em compreender as canções gregas como performances orais, no contexto de um paradigma intelectual formal-estruturalista. Os pesquisadores da teoria oral-formulaica se ocupavam em interpretar as performances músico-poéticas, seus elementos composicionais e seu impacto na audiência.

A essas contribuições teóricas, acrescento a noção de rito para o estudo da vocalidade músico-poética da Magna Grécia, que engloba a importância dos valores antrópicos associados às canções (valores religiosos e catárticos principalmente).

A partir dos textos da Odisseia e da Ilíada, por exemplo, podemos entrever, pela recorrência de versos específicos – tais como epítetos e dísticos –, elementos compositivos das performances, que teriam preexistido ao estabelecimento da tradição

³⁰ A obra de Paul Zumthor (1983) apresenta valiosas observações sobre a voz nas performances, e faz um estudo histórico-interpretativo das práticas aurais da idade Média.

escrita desses textos (KIRK, 1962, p. 60). Essas considerações não obstam, todavia, a viabilidade da concomitância de práticas escritas e orais. Os estudos sugerem que as formas recorrentes nos versos dos cantos épicos, seriam fórmulas que davam apoio mnemônico ao bardo e poderiam atuar como uma “assinatura”, e indicar, numa performance, a autoria da composição oral pela identificação de certos padrões de individuação (“estilos”). Esta consideração admitiria a existência de uma tradição formada de autores de composições aurais no mediterrâneo, antes do século VIII a.C.?

A teoria supra esboçada oferece analogias com as tradições aurais helênicas, porém, não se podem generalizar as correspondências haja vista as especificidades e condições históricas vigentes na Antiguidade. Pudemos observar que a ideia de composição, na Grécia, está ligada à memória, ao campo ritual³¹-performático. A ideia de um compositor, no contexto dos aedos e rapsodos relativiza a noção de composição e sua associação com a originalidade.

O cantor é, segundo essa interpretação, um praticante da composição oral, canta temas de memória e atualiza uma tradição que se realiza nele, em seu ato performático, e inclui as condições pragmáticas de realização do canto.

Lord (1971, p. 13) considera, por fim, que a tradição poético-musical que dera origem aos textos escritos da *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia*, representada, sobretudo por Homero e Hesíodo, advém de cantos compostos em performance: cantar e compor seriam, segundo essa hipótese, atos sincrônicos, “composição aural”.

Considerações oportunas: permanente invenção

No período arcaico grego, os poetas líricos eram chamados Aedos porque sua atividade artística era o *αἰδεῖν* (*aídein* – “cantar”). Nesse contexto, os cantores se faziam acompanhar pela *kithara* e/ou pelo *fórmigx*, ambos cordofones – imagem representada por Orfeu e sua lira. A lexicologia da aparição dos termos em torno ao campo semântico do canto na literatura sugere mudanças nas práticas culturais: o uso do léxico refletirá, em época tardia, a atribuição de autoria composicional.

Os usos do termo grego equivalente a “poeta” aparecem no século V a.C., no fim do período Clássico grego, portanto, de acordo com o estudo *La parola e la musica nell'antichità*, de Leopoldo Gamberini (1962). O termo ποιητής (*poietés* – “poeta”) passa a designar o compositor do poema, da melodia e da dança, independente de ser ele

³¹ “Ritual” refere-se à cenografia dos gêneros lítero-musicais, às ocasiões em que se cantava, seja em um banquete, um festival, um matrimônio, no teatro, para promover a catarse, em cantigas para curar, ou nos ritos de louvor a um deus, o acontecimento e ambientação em que se mobiliza a gestualidade vocálica, quaisquer sejam os atos performáticos do repertório de ações músico-linguísticas em ação.

também o cantor de sua composição. O verbo ποιέω (no sentido de “fazer”, “compor” poesia), e as palavras ποίσις e ποίημα (“poesia” e “poema”) aparecem a partir da segunda metade do século V a.C.³², nos textos de Platão – tais como *Íon* (PLATÃO, 2011), e nos escritos de Plutarco.

A ideia de um “poeta” como compositor surge na tradição lírica (LLEDÓ ÍÑIGO, 1961, p. 19). Tendo em conta os vestígios ônticos e históricos (literários), os testemunhos escritos nos permitem inferir o processo em que a linguagem concretiza semanticamente as práticas do compositor, do cantor e do poeta, quando surge o reconhecimento dessas categorias no universo discursivo da Antiguidade.

O estudo de Eric Havelock (1963, p. 99) *Preface to Plato* indica que Hesíodo marca uma transição: o ato de composição dos cantos suscita reflexões, o poeta-cantor aguça a percepção técnica e se ocupa em problematizar o propósito de sua arte que, para os cantores tradicionais, teria sido uma prática mais inconsciente do que premeditada. (Os cantores aprendiam de forma aural desde a infância).

Havelock define o processo de compreensão da composição aural como uma busca de perceber o “canto das musas” além do mero deixar-se inspirar por elas. Se o canto épico funciona como a memória de uma cultura, diz Havelock, Hesíodo o percebeu e refletiu sobre o papel do compositor-cantor.

Nosso estudo, logo, se empenhou em pôr à mostra os vínculos profundos entre música e língua, canto, palavra e memória. A performance vocal, por esse prisma, se mostra um ato polifônico, interdiscursivo, isto é, dialoga³³ com um acervo “virtual” de formas-expressões arquetípicas que constituem a memória aural. Na concepção de Jardim (2000, p. 186),

A poética é um encaminhamento no sentido da Σοφία [sophía]. Esta, por sua vez, significa, segundo Havelock, na compreensão homérica, o talento do bardo. O saber do bardo, do aedo, era um saber produzido não pela habilidade gerada pela representação, mas para se efetuar como o que, em se realizando, se apresenta. [...] A poesia, cantada, era o mais alto grau de realização da memória.

Pode-se afirmar que as práticas lítero-musicais gregas eram capazes de ativar dispositivos mnemônicos. A relação entre palavra e canto se mostra, pois, na Grécia, em sua acepção originária, como entoação musical de um *logos* sonoro. Na poesia cantada se realiza uma espécie de memória espaciotemporal, ou melhor, cenográfica, de ao menos três dimensões: a mântica, a técnica e a artística. “Poética”, nesse sentido, é, no

³² Cf. a obra de Emilio Lledó *El concepto de poiesis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón* (1961).

³³ Parece existir um “dialogismo” na música, assim como na literatura. Sobre o conceito, Cf. Bakhtin (2003).

dizer de Jardim (2000, p. 169), a dimensão originária e essencial de realização das linguagens.

Na obra *Ó Mousiké*, o citado estudo da música grega por meio dos textos dos poetas tragediógrafos áticos, Pereira (2001, p. 29) afirma que a melodia é naturalmente perceptível nas inflexões a que a voz é conduzida pela própria acentuação da língua grega. Segundo esse ponto de vista, haveria uma rítmica intrínseca às palavras da língua, bem como uma proto-melodia inerente ao dizer. Ao se considerar que a musicalidade mana da prosódia da língua, sugere-se que a fala, exaltada pela dinâmica afetiva, entoa contornos melódicos que a aproximam do que chamamos “canto”.

Na semântica global da performance, no plano da matéria fônica da música, as línguas apresentam, dadas as características fonológicas específicas de cada idioma, atributos que amoldam seu caráter cantável, porém, não se pode ainda sustentar que haja uma relação unidirecional entre a concretude fonológica de uma língua e as melodias, uma vez que a música costuma transpor algumas regras implícitas da fala e da escrita, em prol da relativa inventividade característica da ideia musical.

Briggs & Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. A vocalidade, além do sentido de “transmissão oral” na literatura, em música pode ser expressa como a inervação rítmica da palavra que, ao ser entoada, transmuda os contornos da fala em melodiares e inflexões vocálicas que produzem efeitos de sentido e efeitos éticos, segundo fórmulas melódicas reinventadas – consciente ou inconscientemente), projetando no ar repertórios de memórias.

A música vocal nasce de um gesto, de um corpo-instrumento; o verbo entoado faz ecos e elos com os sons repercutidos no tempo; dialoga com os motivos sonoros que se realizam, atualizam e se metamorfoseiam – arquétipos composicionais. Na música tal como a concebo em performance-composição, a voz encena vivências anímicas através das propriedades acústicas que se presentificam na intonação, na sua realização semântico-sonora.

Referências

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *La lírica grega*. Madrid: Alianza editorial, 1981.
- _____. *The Agôn and The Origin of Tragic Chorus*. Urbana: Illinois Press, 1975.
- AGUILAR, Omar Augusto Robles. “Nietzsche y el origen musical de la literatura griega”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. N. 80, p. 71-76, 2013.
- ANTHON, Charles. *Greek prosody and metre*. New York: Harper and Brothers, 1838.
- ARISTÓXENO. “Elements of Harmonic”. In; MACRAN, Henry S. *Aristoxenus harmonics*. New York: Oxford, 1902.
- BÉLIS, Annie. *Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d'Harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.
- BARKER, Andrew. *The Science of harmonics in classical Greece*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- BÉLIS, Annie. Bélis Annie. “Un papyrus musical inédit au Louvre”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 148^e année, n. 3, 2004. P. 1305-1329. http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2004_num_148_3_22786.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Trad. Maria Carmelita P. Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Maria L. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- FOLEY, John Miles. *The theory of oral composition*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- GAMBERINI, Leopoldo. *La parola e la música nell'antichità: confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medio Evo*. Firenze: L.S. Olschki, 1962.
- GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the birth of musicology*. New York: Routledge, 2005.
- HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Harvard: Belknap Press, 1963.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- KIRK, G. S. *The songs of Homer*. London: Cambridge University Press, 1962.
- LIPPMAN, Edward. *A humanistic philosophy of music*. New York: NYU Press, 2006.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio. *El concepto 'poiesis' en la filosofía griega*. Heráclito, sofistas, Platón. Madrid, 1961.
- LORD, Albert. *The singer of tales*. New York: Atheneu, 1971.
- MANTOVANELI, Luís Otávio Figueiredo. “Apresentação”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- MASLOV, Boris. “The Dialect Basis of Choral Lyric and the History of Poetic Languages in Archaic Greece”. *Norwegian journal for Greek and Latin studies*. N. 87.1, p 1-29, 2013. <http://dx.doi.org/10.1080/00397679.2013.822726>. Acesso em 12-06-2019.

- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PÖHLMAN, Egert & WEST, Martin L. *Documents of ancient Greek music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- ROCCONI, Eleonora. "Aristoxenus and musical *ethos*". In: HUFFMAN, Carl A. *Aristoxenus of Tarentum*. New Brunswick: Rutgers university, 2012. p. 65-90.
- SERRA, Ordep. *Hinos órficos: perfumes*. São Paulo: Odysseus, 2015.
- STIGA, K. & KOPSALIDOU, E. "Music and traditions of Thrace (Greece): a trans-cultural teaching tool". *DEDiCA*. Revista de Educação e Humanidades, n. 3, março 2012. P. 145-164. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/dedica/article/view/7094>. Acesso em 11-06-2019.
- STRUNK, Oliver. (ed.). *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through The Romantic Era*. New York: W. W. Norton Company, 1959.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.
- WEST, L. On the text of Greek musical fragments. *Analecta Musica*. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. p. 1-54. Bonn, 1992. <http://ifa.phil-fak.uni-koeln.de/zpe.html>. Acesso: 05-05-2019.
- YUAN, J. *Fragment with musical notation*. The Oxyrhynchus. Oxford, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Catedra, 1989.