

EDITORA



UnB

Audiocenas

Interface entre Cultura Clássica,
Dramaturgia e Sonoridades

Marcus Mota



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora
Vice-Reitor

Márcia Abrahão Moura
Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora

Germana Henriques Pereira

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira
Fernando César Lima Leite
Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
Carlos José Souza de Alvarenga
Estevão Chaves de Rezende Martins
Flávia Millena Biroli Tokarski
Jorge Madeira Nogueira
Maria Lídia Bueno Fernandes
Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
Sely Maria de Souza Costa
Verônica Moreira Amado



Audiocenas

Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades

Marcus Mota



Coordenação de produção editorial
Preparação e revisão
Diagramação

Equipe editorial

Luciana Lins Camello Galvão
Jeane Pedrozo
Cláudia Dias

© 2018 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta
publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por
qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.
Esta obra foi publicada com recursos provenientes do
Edital DPI/DPG nº 2/2017.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

M917

Mota, Marcus.

Audiocenas : interface entre cultura clássica, dramaturgia e
sonoridades / Marcus Mota. – Brasília : Editora Universidade de
Brasília, 2020.

218 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-035-0

1. Homero. 2. Estudos clássicos. 3. Dramaturgias. I. Título. II.
Série.

CDU 792

Lista de figuras

Figura 1: Grupo Escultórico <i>Laocoonte e seus filhos</i>	37
Figura 2: Plano-detalhe de <i>Laocoonte e seus filhos</i>	39
Figura 3: Experiência multissensorial.....	40
Figura 4: Interações dinâmicas em uma situação performativa	48
Figura 5: Análítica do rapsodo restrito a si mesmo	52
Figura 6: Sobreatuação negativa	55
Figura 7: Cratera com a figura de Cila.....	58
Figura 8: Representação rítmica do verso 34	115
Figura 9: Dátilo Hexâmetro segundo David.....	116
Figura 10: Centralidade do verso 34.....	117
Figura 11: Hierarquia dos tipos narrativos.....	134
Figura 12: Tensão entre tipos narrativos.....	136
Figura 13: As bocas do Nilo	141
Figura 14: Quadro <i>Chakileia and Theagenes</i> , de Abraham Bloemaert.....	169
Figura 15: Ações dos bandidos	173
Figura 16: Primeira sequência de eventos	174
Figura 17: Segunda sequência de eventos	174

Figura 18: Mapa da cena.....	175
Figura 19: Ações básicas	176
Figura 20: Referentes da cena.....	176
Figura 21: Construção da epifania.....	177
Figura 22: Níveis de referência.....	178
Figura 23: Linha do tempo da <i>Mousiké</i>	184

Lista de quadros

Quadro 1: Mídias comparadas	38
Quadro 2: Oposição entre pintura e poesia épica	41
Quadro 3: As armas.....	43
Quadro 4: Montagem audiovisual	45
Quadro 5: Clímax audiovisual do verso 49	46
Quadro 6: Analítica do contexto performativo	47
Quadro 7: Modalidades da <i>Mousiké</i>	62
Quadro 8: Sequências da abertura da <i>Iliada</i>	72
Quadro 9: Paralelismo entre atos de mortandade.....	81
Quadro 10: Ressonâncias verbais	84
Quadro 11: Experiência sonora global	86
Quadro 12: Comparação entre o mar e as armas de Apolo	92
Quadro 13: Sucessão de eventos sonoros.....	92
Quadro 14: Contraste Crises e coro.....	95
Quadro 15: Flexibilidade do coletivo dos aqueus.....	97
Quadro 16: Análise vocabular.....	103
Quadro 17: Contracenação aural entre Crises, aqueus e Agamênon.....	109

Quadro 18: Início da <i>Ilíada</i>	111
Quadro 19: Análise métrica do verso 34	115
Quadro 20: Contrastes entre momentos de Crises	119
Quadro 21: Tipologia narrativa	133
Quadro 22: Composição das sequências iniciais.....	162
Quadro 23: Distribuição por compassos	163
Quadro 24: Comparação das sequências de eventos.....	175
Quadro 25: Roteiro diagramático da cena da caverna.....	179
Quadro 26: Comparação entre narrativa e orquestração	186

Lista de tabelas

Tabela 1: Magnitude de Obras da Antiguidade..... **129**

Tabela 2: Disposição dos movimentos da *Suíte Orquestral Heliodoriana* **152**



Sumário

Prefácio	13
Apresentação	19

Parte 1

Capítulo 1

A matriz rapsódica: uma discussão preliminar	29
Que ressoem as armas!	30
Audiocenas: retomadas e projeções.....	32
Intermezzo: Laocoonte	36
As armas de Apolo.....	42
O rapsodo em performance	47
Sobreatuação	52
Palavra em performance	65

Capítulo 2

No princípio foi o som: análise de <i>Ilíada</i> I	69
----------------------------------------------------------	----

Parte 2

Capítulo 3

Que narrativa é esta?	127
Homero/Platão/Heliodoro	129
Detalhamentos	136

Capítulo 4

A suíte orquestral Heliodoriana	147
O nascer do Sol.....	158
Epifanias	167
Audiocenas	172
Como construir uma caverna musical?	179
Músicas finais	183
Coda.....	185
Referências.....	189

Prefácio

Esta obra, que agora se apresenta, tem, na sua base, um projecto de investigação intitulado “Dramaturgia e Recepção: elaboração e registro de audiocenas a partir da obra *As Etiópicas*, de Heliodoro”, que foi levado a cabo pelo autor, Marcus Mota, no âmbito de um estágio pós-doutoral realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, durante o ano académico de 2014-2015.

Considerarei, logo à partida, que se tratava de um projecto inovador na perspectiva moderna de um diálogo interartes, diálogo este que se consolidou a partir das duas últimas décadas do século XX, quando a relação entre a literatura e as artes visuais, performativas e musicais tornou-se um tema tão discutido que originou uma verdadeira “indústria intelectual”. O diálogo interartes revela-se, ainda hoje em dia, um tema estimulante. A tríade “comunicação, arte e cultura” está intimamente ligada à intercomunicabilidade das diferentes vozes culturais.

Através dos séculos, da Antiguidade aos nossos dias, a literatura e a cultura clássicas têm sido objecto de constantes revisitações, apropriações e transformações. Actualmente, um dos domínios mais produtivos é o da reactualização e aproveitamento cénico-dramático de certos textos e temas da Antiguidade Greco-Latina. A chamada “estética da recepção” propugna uma mudança de paradigma da investigação literária, privilegiando a produção, recepção e comunicação, ou seja, uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor.

O diálogo entre o texto modelo original e o seu epígono constitui uma das tarefas mais aliciantes do estudioso moderno dos textos da Antiguidade Clássica. Os estudos sobre aquilo a que vulgarmente se denomina “Recepção Clássica” ou

“Recepção da Antiguidade Greco-Latina” não pressupõem obrigatoriamente, como bem registra Marcus Mota,

concordância entre um 'original' e sua releitura em qualquer suporte, ou à consagração de monumentos do passado como modelos para atos criativos atuais. A partir do conceito de "fusão de horizontes", de Gadamer, a apropriação e transformação de textos e temas da Antiguidade Greco-Latina busca manifestar a impossibilidade de se separar tradição e (re)invenção (p. 147).

Marcus Mota refere também que

esse fenómeno de recepção e reinvenção da tradição e da cultura clássicas atingiu uma etapa fundamental já no seio da própria Antiguidade. O próprio teatro grego antigo parte de uma reciclagem de diversas tradições culturais helénicas, misturando formas de espetáculos diversos como a rapsódia homérica, os cantos corais, e rituais religiosos, entre outros ... Mas foi sobretudo com o romance que se atingiu o ponto máximo desse movimento feito de fusões, hibridizações e renegociações estéticas e culturais. Na época Helenística e Imperial (Greco-Romana), com a expansão da cultura e da língua grega para a Ásia, Europa e África, os entrechoques entre formas de expressão e vivências produzem um verdadeiro laboratório de construção de identidades e modelos de sociabilidade (p. 147-148, paráfrase).

Encontramos, por isso, entre os séculos I e IV d.C., um conjunto de textos de prosa de ficção agrupados sob a designação de “romance”, os quais, por sua vez, reescrevem toda a tradição clássica anterior, especialmente a epopeia homérica, a tragédia, a comédia, a historiografia e a filosofia. Em nenhum outro género literário, a vitalidade da tradição clássica assumiu uma forma mais duradoura e versátil que no romance, o mais eclético, versátil e duradouro dos géneros literários. O romance grego apresenta-se-nos, pois, como a expressão dialógica de um discurso a várias vozes, como um microcosmo de linguagens variadas e ponto de convergência de enunciados tomados de outros textos. É esse carácter plurivocal e plurimodal que lhe confere a sua especificidade

como género e também a tonalidade enciclopédica que é uma das suas principais características. No entanto, dessa imensa produção restam-nos apenas cinco narrativas completas e alguns fragmentos. Dentre essas narrativas, destacam-se *As Etiópicas*, de Heliodoro. A posição extraordinária de *As Etiópicas* diz respeito não só à amplitude de sua composição, que só se compara a Homero, como à técnica narrativa e à sofisticação de meios utilizados. Como já foi referido, em sua obra, Heliodoro estabelece um diálogo intertextual com toda a produção literária grega, tomando Homero como o arquiteyto dessa produção. É por isso que, na primeira parte da obra, Marcus Mota se detém numa pormenorizada análise do canto primeiro da *Ilíada*, analisando a figura do rapsodo homérico com base na “exploração das potencialidades do som em situação de copresença entre intérpretes e audiência” (p. 23).

Foi, pois, na perspectiva de um diálogo com textos antigos (a *Ilíada* e as *Etiópicas*) que o projecto foi gizado e levado a cabo pelo autor. O projecto constituiu um primeiro ensaio de encenação e montagem dramático-musical da obra narrativa de Heliodoro, o mais complexo e bem arquitectado dos romances gregos (séc. III-IV d.C.), género que se tornou, nas últimas décadas, um campo inovador de investigação. A atestar esse facto estão as dezenas de encontros académicos que têm sido organizados nas últimas décadas (e se continuam a organizar) a nível internacional.¹

Na sua obra, *As Etiópicas*, Heliodoro aproveita, redefine e amplia, com notável mestria e sentido dramático, toda uma tradição performativa registada nos textos e nos géneros literários que o antecederam. A presença constante de termos e metáforas teatrais e a tonalidade dramática da obra comprovam que Heliodoro pretende não só chamar a atenção para a natureza dramática do seu romance, mas também para a sua real dependência do domínio teatral.

¹ Destaco os congressos internacionais sobre o Romance Antigo. O penúltimo ICAN IV (International Conference on the Ancient Novel) realizou-se em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, em julho de 2008 (www.ican2008.ul.pt).

Marcus Mota, que é também director do LADI (Laboratório de Imaginação Dramática da Universidade de Brasília), propôs-se a explorar, durante os 12 meses de duração deste projecto, as potencialidades dramáticas e musicais d' *As Etiópicas*. Apoiando-se em instrumentos filológicos adequados, o investigador deu uma ênfase particular a questões metodológicas relacionadas com a análise, tradução, encenação e montagem dramático-musical de passos seleccionados, que o conduziram à elaboração de roteiros de cenas organizadas do ponto de vista audiovisual (audiocenas) e, posteriormente, à composição de seis exercícios orquestrais. “Audiocenas” é um conceito cunhado por Marcus Mota

para tentar dialogar com as recentes contribuições dos *Sound Studies*, não apenas para qualificar produções identificadas como *Sound Art* (MOTA, 2013a). Sua materialização mais típica reside na elaboração de roteiros que registram a disposição de pessoas e coisas em um dado espaço imediato. As relações entre pessoas, coisas e este dado espaço imediato são geradas ou impulsionadas a partir de sons pré-gravados combinados com sons produzidos *in loco*. A seleção desses sons disparadores passa pela exegese de um texto do repertório que é decomposto em suas marcas aurais. Estas marcas aurais e o(s) (pre)texto(s) analisados são reorganizados em roteiros ou escrita dramática de sequências. Como tais roteiros são flexíveis, reajustáveis às condições de sua realização, é possível realizar mais de um roteiro para um mesmo material escolhido para análise (p. 151-152).

O impacto que *As Etiópicas* tiveram em algumas peças compostas na fase final da obra de Shakespeare permite-nos compreender melhor o complexo itinerário que conduziu à construção de uma História do Teatro, às práticas de análise de textos cénicos e aos modos de produção de conhecimento nas Artes do Espectáculo.

A premissa que sustenta a análise que Marcus Mota faz do romance de Heliodoro (e que se reflecte na orientação teórica e metodológica do seu estudo), de que *As Etiópicas* são uma “experimentação ficcional”, eleva a outros patamares as possibilidades de interpretação da obra e abre caminho a novas

tendências hermenêuticas. Não duvido, pois, de que estamos na presença de um estudo inovador, que vai ter certamente repercussões na comunidade científica internacional.

Marília Pulquério Futre Pinheiro
Professora Catedrática de Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Apresentação

Este livro é resultado de pesquisas realizadas durante estágio sênior na Universidade de Lisboa, sob supervisão da professora Marília Pulquério Futre Pinheiro, entre os anos de 2014 e 2015, com financiamento da Capes.¹ Os resultados das pesquisas foram aos poucos sendo apresentados em diversos seminários de pesquisa e eventos acadêmicos, como congressos em Portugal, nos Estados Unidos, na França e no Brasil,² e integraram atividades do Clepul, no grupo de pesquisa *The Classical Tradition in Portuguese, Lusophone and European Literatures and Cultures*³ e do Mousiké- Textualidades Dramático-musicais, grupo de pesquisa que dirijo no Brasil, cadastrado no CNPq.

O que inicialmente me levou a Lisboa foi a oportunidade de trabalhar com a professora Marília Pulquério Futre Pinheiro, uma das maiores especialistas internacionais em narrativas pós-clássicas, especialmente em Heliodoro, este autor de uma única obra: *As Etiópicas*. Meu objetivo foi aprofundar as questões textuais da obra de Heliodoro, mais propriamente sua experimentação narrativa, que tanto fascinara autores como Cervantes, Racine, Shakespeare, Verdi, entre outros. A partir da compreensão de sua experimentação narrativa, que mixava, no século III de nossa era, tradições diversas como épica homérica, dramaturgia ateniense, Filosofia, Geografia, História etc., a próxima etapa seria de elaborar uma dramaturgia ampla (atores, coros, orquestra, projeções multimídia). Assim, integrava pesquisa textual

¹ Processo 1211-14-5, vigente entre 08/2014 e 07/2015.

² Refiro-me a VIII Congresso da Abrace (2014), em Belo Horizonte; XIII Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (2014), em Brasília; XII Seminário Internacional Archai (2014), em Coimbra; XXV Congresso da ANPPOM, em Vitória (2015); Seminário do CLEPUL (2015), Lisboa; V International Conference on Ancient Novel, Houston; e Colloque International Voix, Geste, et Rythme dans la Poésie Ancienne et Moderne, Rouen, 2015.

³ Clepul: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

e pesquisa artística. Em todo o caso, não se tratava de apenas transpor o texto de Heliodoro para a cena e sim de enfrentar as tensões multissensoriais provocadas pela leitura, análise e fruição de *As Etiópicas*, a qual se inserem em uma longa e estimulante tradição de se propor eventos audiovisuais para uma audiência.

O momento do estágio sênior fazia convergir pesquisas já desenvolvidas no Laboratório de Dramaturgia na Universidade de Brasília, que se aplicam, desde 1998, a produzir tanto espetáculos quanto publicações acadêmicas, articulando campos interartísticos e transdisciplinares.⁴

Como é bem perceptível, a tentativa de aproximar reflexões e atividades difíceis de serem reunidas muitas vezes nos leva a situações-limites, a redefinir nossas estratégias cognitivas. O subtítulo deste livro aponta para os campos de estudos em colisão e debate, rumo a uma dimensão integradora anunciada no título.

Imediatamente, no subtítulo, *Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades*, temos, em sequência, áreas de atuação às quais venho me empenhando há mais de vinte anos durante minha carreira como professor, dramaturgo, pesquisador e compositor. Tal trajetória tem se baseado na interpenetração de Estudos Teatrais, Estudos Clássicos e Estudos do Som. O distinguível acento em ações noéticas, de natureza mais intelectual, contudo, não deixa de se ver defrontado com dezenas de produções artísticas realizadas a partir do Laboratório de Dramaturgia.

Nesse sentido, o título *Audiocenas* determina um momento nessa trajetória, no qual a sucessão e os tópicos separados não fazem mais tanto sentido. Para “audiocenas”, encaminho algo que está tanto em obras que realizo quanto nas obras que analiso, chegando ao ponto de, em muitos casos, haver a justaposição entre o exame detalhado de um texto e a composição de uma textura orquestral.

Dessa maneira, objetivou-se trazer para o leitor como tal intercampo de ideias, percepções e criações reverberaram em diversas atividades, entre elas, as de elaborar um ensaio sobre Homero e a música a partir de um texto clássico. Que contribuição

⁴ Para parte dessa história, cf. Mota (2014a).

pode haver para os Estudos Clássicos quando um compositor ou um dramaturgo se aproxima de textos como uma “tragédia grega” ou os fragmentos de Heráclito?⁵ Que outro olhar, ou “audiovisão”, pode ser realizado quando alguém com treinamento textualista se aproxima de processos criativos multidimensionais?⁶

Este livro testemunha o intercruzamento de fronteiras entre disciplinas, métodos e práticas culturais. Em certa medida, traduz a busca por uma sobrevivência dentro da compartimentalização dos saberes que, infelizmente, é parte da rotina de um professor/pesquisador universitário.

Porém, este livro não se confina a minha trajetória profissional, mas se impulsiona na constatação de que a aproximação e tensão entre tradição greco-romana, dramaturgia e eventos sonoramente orientados possuem implicações amplas e singulares que escapam de uma instância individual. Se é preciso um intérprete (ou uma equipe) com habilidades múltiplas para perceber tais interconexões é porque os campos relacionados e contrapostos são eles mesmos híbridos, heteróclitos. Dessa forma, o foco não está no sujeito apenas, e sim na experiência, na aventura de ser capaz de (e se capacitar para) adentrar diversos campos intelectuais e artísticos com seus protocolos específicos e variados.⁷

Como ponto de partida e horizonte de orientação para o leitor, proponho uma ênfase no som, em sua percepção e produção, na onipresença do som, como o indicou John Cage (1961). E para que esse processo de percepção e produção seja organizado em uma experiência complexa audiovisual, proponho ainda uma reconceptualização da dramaturgia, a partir de sua presença nomeada ou não em atividades outras que o teatro.⁸

A onipresença do som não seria assim tão problematizável sem o recurso às tecnologias de transmissão, estocagem e reprocessamento, as quais, a partir da

⁵ Discuti estes tópicos, respectivamente, em: Mota (2008, 2016d e 2017).

⁶ Sobre o termo ‘audiovisão’, cf. Chion (2011).

⁷ Foi o que me levou a realizar um mestrado profissional em Arranjo e Orquestração pela Berklee University, entre 2013 e 2014, preparando-me para as atividades da pesquisa em torno de *As Etiópicas*.

⁸ Discuto mais detidamente tal reconceptualização em Mota (2016), prefaciando o primeiro número da *Revista Dramaturgias*. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias>.

separação do som e de sua fonte primária, proporcionaram novas possibilidades de intervenção e fruição de coisas audíveis.

Mas aquilo que para nós hoje parece um truísmo, algo incorporado ao nosso cotidiano, como se vê na portabilidade do som em celulares, *smartphones* e outros *gadgets*, nem sempre foi assim: há uma longa história e ainda operante e fundamental na qual sons se produzem e são percebidos dentro de interações face a face, com os partícipes estando copresentes junto às fontes sonoras.

Ou seja, o modo como produzimos e consumimos sons hoje foi exponencialmente enriquecido pelas novas tecnologias, mas tudo isso é efetivado dentro de contextos vivenciais multisseculares. Dessa maneira, quando eu me aproximo de textos escritos há mais de dois mil e quinhentos anos atrás que se definem em trocas de sons e imagens entre *performers* e audiência, como a épica homérica ou a dramaturgia ateniense, temos em jogo uma arena em que se trava o conflito entre modos diversos de produção e recepção de sons. Em uma praça pública ou no Santuário de Dioniso, só se podia ouvir aquilo que era produzido no tempo de sua escuta. Mas havia um outro conjunto de sons, sons apenas referidos, sons relatados, sons indicados pelas narrativas e falas das personagens. Esses sons virtuais eram aludidos pelos *performers* (rapsodos, atores, coro) e concretizados imaginativamente pela audiência.

Assim, pelo menos dois tipos de sons podem ser identificados: sons produzidos pelos *performers* a partir de seus corpos e atos físicos (sons vocais em suas diversas modalidades e efeitos, batidas das mãos contra parte do corpo, batidas dos pés contra o chão, sons dos instrumentos musicais ali utilizados) e sons referidos na performance para que a atividade imaginante da recepção materializasse.

Essa distinção é o mote para a divisão em duas partes deste livro. Na primeira parte, tal ‘tecnologia performativa do som’ será analisada a partir de sua presença da discussão da figura do rapsodo homérico. Parto de Homero, da *Ilíada*, concebendo a épica homérica como modelo ou antimodelo para subseqüentes redefinições dessa

exploração das potencialidades do som em situação de copresença entre intérpretes e audiência.⁹

Para tanto, detenho-me em uma detalhada análise do canto primeiro da *Ilíada*, procurando explicitar os procedimentos de organização das cenas a partir de parâmetros audiofocais. Em Homero, não há apenas referências a atos ou coisas audíveis por parte das personagens: qualidades e processos sonoramente orientados definem o modo como os acontecimentos narrados, as cenas em sua inteireza e a sucessão são elaboradas. Nesse sentido, o conceito de “audiocena” se esclarece: a escolha e distribuição das referências registradas no texto são feitas em função de parâmetros psicoacústicos. Quando o rapsodo apresenta seu material para sua audiência, que apenas ouve, e vê e imagina a partir do *performer*, ele explora uma situação de contato multissensorial no qual o excesso acústico determina a mundividência onírica. Parafraseando Bachelard, é preciso ouvir muito para imaginar o bastante.¹⁰

A segunda parte do livro se detém em rapsódias contemporâneas: os estudos que explicitam as composições orquestrais por mim realizadas em torno do romance *As Etiópicas*, de Heliodoro. O projeto inicial era produzir roteiros que seriam a base para posteriores processos criativos, visando a produção de um espetáculo interartístico: diálogos falados por atores, coreografias, grandes canções corais acompanhadas por orquestra e projeções de vídeo. A obra de Heliodoro fora escolhida por sua teatralidade, pelas amplas possibilidades de sua materialização cênica.

Do projeto à realidade: com a crise econômica e institucional em Brasília/Brasil de 2014, as possibilidades de financiamento escassearam e tive de me concentrar na elaboração dos roteiros e das composições orquestrais. Aquilo que seria um teatro musicado tornou-se uma suíte orquestral. *Mas menos é mais*: sem o foco em um produto cênico e seu processo de montagem, concentrei-me na homologia entre a

⁹ E não é por acaso este atual ‘retorno a Homero’, como se vê na defesa de um teatro rapsódico como teatro do futuro, proposta pelo dramaturgo e pensador francês Jean-Pierre Sarrazac (SARRAZAC, 2006).

¹⁰ Em *O Ar e os Sonhos*, Bachelard afirma “É preciso que a imaginação tome demasiado para que o pensamento tenha o suficiente, que a vontade imagine demasiado para realizar bastante (BACHELARD, 2001, p. 312)”.

organização multirreferencial da obra de Heliodoro e as possibilidades da escrita orquestral e seu uso de combinação de *layers* e timbres.

Cada movimento da *Suíte Orquestral Heliodorina* foi composto a partir de um trecho de *As Etiópicas*. Foram realizadas análises textuais e esboços, dentro do processo criativo, muito em função de seminário de pesquisa semanal conduzido pela professora Marília Futre e por mim em Lisboa. Assim, com a perspectiva desse encontro semanal fixo, era preciso produzir uma grande quantidade de materiais musicais e estudos filológicos, partilhar cada momento da pesquisa. Os estudantes deste seminário foram os primeiros a apreciar os sons e os conceitos correlatos dessa integração entre pesquisa e produção sonora.

Há algum tempo venho pensando em como qualificar tal integração de métodos, processos e produtos intelectuais e artísticos. Denominei “performances instruídas” a opção de artistas das mais variadas expressões em adotarem como ponto de partida para seus processos criativos práticas e protocolos de longa tradição em diversos campos de saber como análise filológica, pesquisa de campo (etnografia), análise musical, entre outros (MOTA, 2012).

Nas performances instruídas, a meta de tais práticas e protocolos é alterada pelo diferencial de sua utilização: o pesquisador-artista realiza, por exemplo, uma análise filológica, mas não tem como único produto um artigo ou um texto escrito. Há um cruzamento de mídias: a análise de algo que gera um texto escrito produz também algo que não é o resultado recorrente do uso de tal ferramenta ou procedimento de análise.

A segunda parte deste livro apresenta os textos elaborados a partir da produção dos roteiros audiovisuais, que, nesse caso, são as partituras orquestrais. Tais textos procuram explicitar como as opções de sonoridade da obra musical dialogaram com o exame da texturalidade da obra narrativa analisada.¹¹

Desse modo, complementam-se as duas metades deste livro, compostas sob o horizonte aberto pela audiofocalidade homérica.

¹¹ As partituras com os áudios estão disponíveis em: www.youtube.com/user/marcusmotaunb.

Enfim, nos passos de Homero caminhamos, sob suas pegadas, os gritos dos heróis em nossos ouvidos, a mistura de cores de uma madrugada na qual se vislumbra o ciclo de dias e noites sem fim.

Agradeço a minha amada Gisele pela compreensão e pelo apoio durante as ausências para as pesquisas. E aos meus filhos André e Júlia pela alegria e energia que me fazem ser um homem mais completo e real.

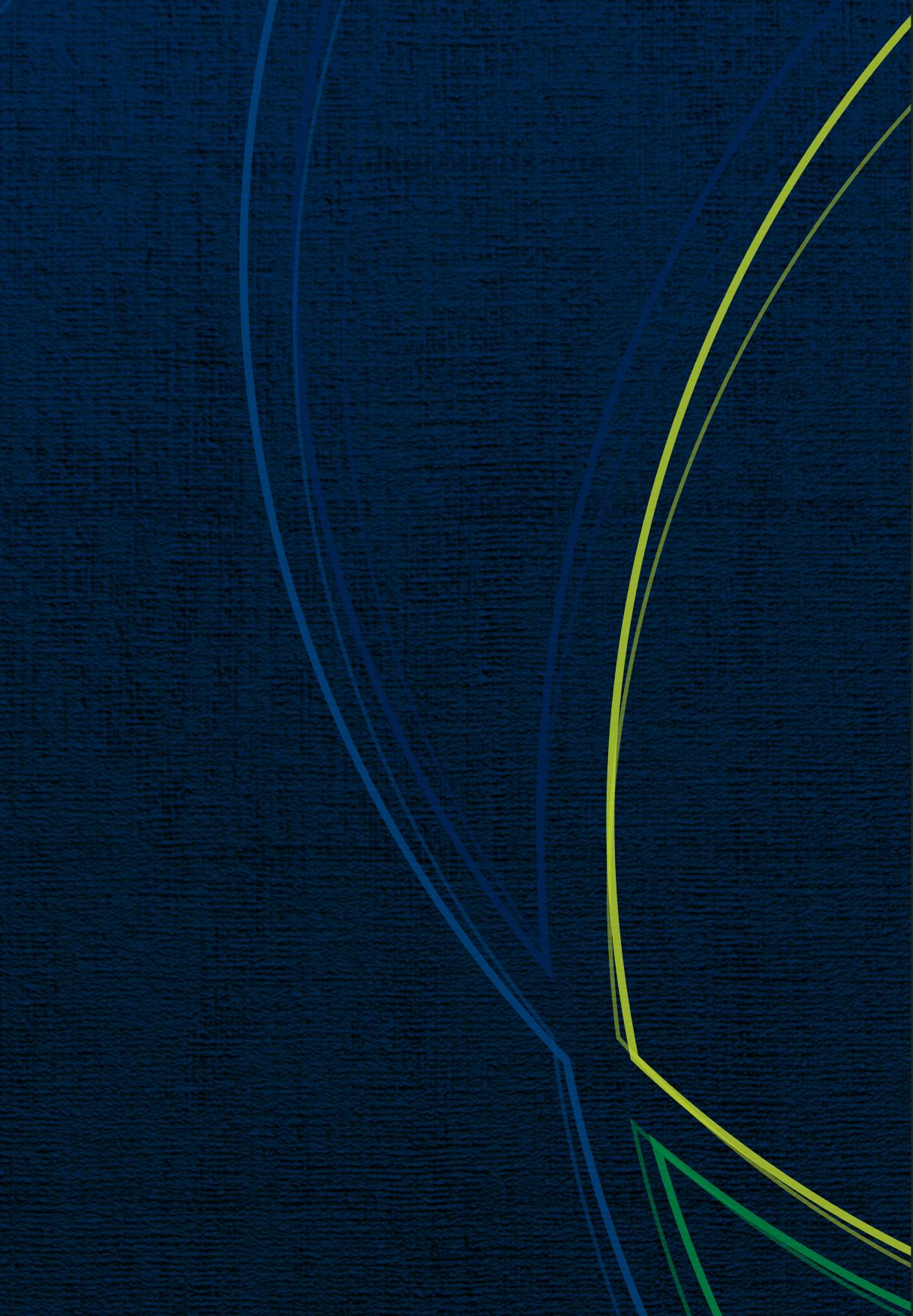
Agradecimentos à professora Marília Pulquério Futre Pinheiro pelas inúmeras horas de seu tempo dedicadas a diálogos e suporte de toda ordem em meu favor quando da estadia em Lisboa, e pelo belo prefácio a este livro.

Agradeço também ao meu colega Ricardo Dourado Freire pelo companheirismo durante estes 4 anos no Instituto de Artes e todo seu empenho em fazer as coisas do melhor jeito.¹²

Ainda, sou muito grato a todos os colegas que me receberam em suas universidades, manifestando esse amor pelo saber, e outros com quem tive a oportunidade de trocas de experiências e ideias: Phillipe Brunet (Rouen), Marie Héléne Delavoud-Roux (Brest), Delfim Leão (Coimbra) Edmund Cueva (Houston), Gabriele Cornelli (Archai-Brasília), Suzete Venturelli (Brasília), Maria João Brilhante (Lisboa), Fernando Oliveira (Coimbra), Mário Vieira de Carvalho (Lisboa), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Belo Horizonte), Paulo Berton (Florianópolis), Ana Maria César Pompeu (Fortaleza), Stanley Gontasky (Tallahassee), Jerry Gates (Boston), Marcello Dalla (Rio de Janeiro), Márcio Meirelles (Salvador), Beth Denish (Boston), Ben Newhouse (Boston), A. P. David, Anne Iris Munhoz (Paris), Martin Steinrück (Fribourg), Rodrigo Tadeu Gonçalves (Curitiba), Tom Rudolph (Philadelphia) Sharon Broadley-Martin (Boston), D. J. Sparr (Richmond), Mark Poniatowski (Boston), Sávio Rosa (Ilhéus), Carlos Alberto Fonseca (São Paulo), Dan Moretti (Boston).

Brasília, Laboratório de Dramaturgia, setembro de 2017.

¹² Para seu pioneiro e inspirador projeto ‘Música para Crianças’, compus a Suíte Orquestral *Esplanada*.



Parte 1



CAPÍTULO 1

A matriz rapsódica: uma discussão preliminar¹

Os textos homéricos apresentam-se como materiais para caracterizar uma prática interartística bem definida: a de um contador de histórias (rapsodo) que se vale de sua performance voco-gestual para orientar o imaginário da recepção (LORD, 2000).

No livro final de *A República*, Platão aproxima tal prática da atuação a um teatro, de forma a realçar a diversidade e amplitude de recursos por meio dos quais o *performer* se vale para afetar sua audiência.² Já no pequeno diálogo Íon, Platão explicita a via de duas mãos entre o rapsodo e sua audiência: as modulações vocais e as imagens produzidas pelo *performer* são apropriadas pelo público, o qual é observado pelo próprio rapsodo-ator-vocalizador (NAGY, 2002; MOTA, 2009).

Dessa forma, aquilo que para nós é, muitas vezes, apenas um fato literário, uma realização exclusivamente textualista, aponta, a partir de sua organização e recepção, para um acontecimento que insere o uso de palavras dentro de situação de contato e interação face a face em uma dimensão mais ampla, multirreferencial. Levando em conta essa expansão de referentes e contextos, a aproximação entre a atividade do rapsodo e a de um *performer* que manipula relações entre sons e imagens é mais do que uma analogia (GONZÁLEZ, 2005, 2011).

Para demonstrar tal criatividade audiovisual e expor alguns de seus procedimentos básicos, segue a análise de um trecho da *Ilíada*.

¹ Reelaboro neste tópico ideias apresentadas no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2015.

² Especialmente *Rep.* 605c-605d.

Que ressoem as armas!

No primeiro encontro entre gregos e troianos (*Ilíada* IV, v. 422-433), temos um entrechoque de fontes e referências sonoras que são exploradas para ampliar e fazer ecoar o conflito bélico:³

“Assim como na praia rumorosa as ondas do mar
fluem em fúria uma após a outra pelo Zéfiro movidas,
e no alto mar primeiro a crista irrompe, mas, depois de
contra o continente estourar, ruge alto, em torno das falésias
se avoluma e se ergue, a cuspir a salgada espuma,
do mesmo modo uma após a outra movem-se as falanges dos Dânaos
para a guerra incessante. E cada um dos comandantes
dirigia palavras de ordem aos seus homens, que marchavam em silêncio.
Você nem diria que essa enorme multidão seguindo tinha voz no peito
temendo calados seus chefes. Em torno deles todos
as armas bem elaboradas brilhavam, vestindo-os enquanto iam em filas.

ὡς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυηχέϊ κῦμα θαλάσσης
ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὕπο κινήσαντος:
πόντω μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
χέρσῳ ῥηγνύμενον μέγала βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλῶς ἄχνην:
ὡς τότε ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες
νωλεμέως πόλεμον δέ: κέλευε δὲ οἷσιν ἕκαστος
ἡγεμόνων: οἱ δ' ἄλλοι ἀκὴν ἴσαν, οὐδέ κε φαίης
τόσσον λαὸν ἔπεσθαι ἔχοντ' ἐν στήθεσιν αὐδὴν,

³ Todas as traduções dos textos gregos são de minha responsabilidade. Para o texto da *Ilíada*, sigo a clássica edição de Allen (1931), confrontada com o trabalho liderado por J. Latacz (LATACZ; NÜNLIST; STOEVESSANDT, 2009). Consultei, entre outras, as traduções realizadas por F. Lourenço, R. Fagles e P. Brunet, além de estudos e comentários indicados na bibliografia.

σιγῆ δειδιότες σημάτων: ἀμφὶ δὲ πᾶσι
τεύχεα ποικίλ' ἔλαμπε, τὰ εἰμένονι ἐστιχόωντο.”

Ao iniciar a narrativa do entrechoque entre dois poderosos exércitos, o narrador se vale de um símile, que funciona como desdobramento imaginativo: se temos apenas um homem (rapsodo) falando diante do público, com os mínimos recursos de sua voz e ações físicas, é preciso intensificar a atividade narrativa (MOTA, 2008, p. 137-236). Assim, os eventos na planície diante da cidade de Troia são elevados cosmicamente pela conjunção entre os sons e as imagens de eventos extremos naturais (KIRK, 1985, p. 377). O símile conta com a memória compartilhada da comunidade a respeito dos sons relacionados com o mar.

Dessa maneira, entre a praia e o mar específicos de cada um e as águas revoltas que acontecem no momento de sua *reperformance*, temos a atividade do narrador em dirigir as referências conhecidas para aquilo que é enfatizado em seu relato. No símile cósmico, que preludia o confronto entre os homens, há o mar e as ondas, mas há também seu movimento, sua agitada sonoridade. A onda no oceano surge impulsionada pelo sopro do vento e depois se arrebenta contra a terra, provocando um estrondoso choque. Som e fúria! A trajetória da onda é atravessada por ações audíveis. Quanto mais intenso, mais sonoro. Para redimensionar o que se vê, é preciso intensificar seu efeito acústico. O rapsodo manipula grandezas sonoras para fazer a plateia imaginar aquilo que ele relata. A onda do mar furiosa e altissonante prepara o combate terrível entre os guerreiros inimigos.

Além disso, cada elemento distinguível é apresentado em ordem: praia, ruídos das ondas, ondas, vento, onda no mar alto, onda rebentando na praia, enorme ruído (bramido), onda violenta nas falésias (penhascos). A sucessão dos elementos discretos se organiza em alternância de sons e imagens dentro de um *crescendo* de intensidade de forma a integrar cada coisa nomeada em uma instância maior. Este *crescendo* audiovisual mostra que o ímpeto generalizante que engloba os elementos prossegue abarcando tudo que se ouve e vê. Ao mesmo tempo, temos materiais diversos reunidos nessa sucessão, os quais expõem diferentes fontes sonoras e

resultados sonoros: o som do vento agitando as águas, o movimento das águas, o estrondo das águas contra a terra, o estrondo das águas nos paredões de pedra.

Após o símile cósmico, temos a apresentação rápida de um dos dois grupos que logo se defrontarão. O símile anteposto não é redundantemente retomado no passo seguinte: enquanto no céu, na terra e no mar tudo é choque, tudo é som, tudo é agitação, o narrador confronta seu público com dois perfis aurais distintos: entre os aqueus, os ruidosos líderes de falanges são contrapostos aos silenciosos soldados. Tal distinção aural, ao invés de arrefecer a exploração das referências sonoras que organizam a hipóbole audiovisual do texto, acaba por retomar e ampliar ainda mais a conexão entre som, fúria e movimento. O silêncio dos soldados não é ausência completa do som: aponta para um detalhamento, uma expansão no uso das referências aurais. Mesmo na redução de som, o som está presente. A voz no peito, ν στήθεσιν ἀυδῆν, e não na boca, desloca a produção de sons para seus efeitos. Dessa forma, a passagem dos sons naturais altissonantes para o silêncio dos combatentes reúne o símile e a cena em um evento de largo espectro sonoro e de diversidade de fontes sonoras.

Com isso, observamos que a justaposição do símile e da cena, a sucessão dos dois eventos distintos e conjugados apontam para a forma como o relato é organizado a partir de competências sonológicas específicas. Ou seja, o narrador do trecho da *Ilíada* não apenas registra impressões acústicas prévias: ele as redefine em uma expressão (SCHAFER, 1997, p. 215-218).

Audiocenas: retomadas e projeções

Enfim, o que temos em vários momentos da *Ilíada* são acontecimentos narrados que se organizam a partir da correlação entre referentes visuais e sonoros. Contudo, é preciso ter em mente o contexto dessa correlação para melhor entender a produtividade dos sons no texto homérico. Como os textos foram elaborados para uma situação que colocava face a face um *performer* e sua audiência, a dimensão sonora dessa performance era mais que relevante: restava ao público ouvir mais

do que ver para, então, participar dos imaginários narrados. Essa *sobreatuação* aural da performance rapsódica não se restringia ao suporte vocal do narrador: os próprios relatos se organizavam a partir de qualidades do som, de suas perceptíveis referências e efeitos psicoacústicos (KAIMIO, 1977; MOTA, 2008, 2013).

Dessa maneira, textos como os de Homero são documentos de uma tecnologia de manipulação de materiais e referências sonoras que podem ser acessados de várias formas. Entre elas: 1- como momentos de uma longa história das práticas e concepções dos modos como os sons ou as paisagens sonoras foram construídos e expressos (SMITH, 2004); 2- como dados para se reconstruir uma cultura que se manifestava em situações de troca mediadas performativamente tendo como horizonte a percepção e manipulação de sons e movimentos (NAEREBOUT, 1997); 3- como conjunto de procedimentos de manipulação de referências sonoras e visuais em contexto recepional, conjunto este que pode ser estudado e redefinido em novos empreendimentos artísticos.

De qualquer forma, a íntima conexão entre texto, performance e audibilidade presente em Homero precisa ser compreendida dentro de uma cultura sem os recursos da gravação e reprodução eletrônica do som e as decorrentes mudanças nos modos de escuta e produção de coisas audíveis (STERNE, 2003).

Como se pode observar no texto homérico supracitado, e em outras passagens da *Ilíada*, assim como a voz do rapsodo, o som está sempre presente. A plenitude do som é desdobramento da plenitude do rapsodo: tudo se liga à presença, à faticidade do vínculo e à copresença entre o *performer* e sua audiência. Nada acontece se este vínculo não for efetivado. Tal copresença é homóloga à da necessidade, à da atualidade da fonte de sonora e sua escuta. Atos performativos e atos aurais são isomórficos: apresentam configurações e funções assemelhadas.

A partir dessa base comum, procedimentos e ações que constroem performativamente um imaginário podem ser compreendidos por meio de referências audíveis. Dessa maneira, é possível realizar e interpretar uma performance rapsódica valendo-se de referências psicoacústicas.

A isso, dá-se aqui neste livro o nome de *audiocenas*, ou situações performativas que projetam imaginários a partir de sua modelação aural.

O rapsodo, então, dispõe das diversas distinções e qualidades que a percepção e produção de sons possibilitam para configurar sua performance. No exemplo supracitado, a justaposição do símile e da narrativa, a partir de um largo espectro sonoro, foi elaborado com base na criativa manipulação de grandezas sonoras nas quais passamos do mar encapelado para o silêncio. No lugar de reiterar o movimento do símile, a narrativa segue o movimento inverso, como em contraponto. Dessa maneira, iguala o máximo de som/fúria da natureza com o silêncio/fúria dos guerreiros. Para tanto, ao suprimir o som, não o elimina. O som reduzido ainda é som na imagem visual dos homens cheios de ira. Diferentemente das montagens audiovisuais fílmicas, a cinemática de Homero se faz dentro uma audição e visibilidade generalizadas. Se se reduz uma e outra ‘banda’, ambas ainda estão copresentes.

Desse modo, tem-se uma situação bem diferente daquela proposta por Schaeffer ao pretensamente retomar o modelo pitagórico: de acordo com a narrativa adotada por Schaeffer, os discípulos de Pitágoras, em sua iniciação, não viam o mestre durante cinco anos, apenas escutavam suas palavras. Isso seria ‘acusmático’ — o procedimento que, separando som e imagem, privilegia o audível ou a percepção dessa separação (SCHAEFFER, 1966, p. 91).

Porém, uma análise detida do modelo pitagórico aproxima-o mais da cultura relacionada à tecnologia homérica que se assim manifestaria: “Rádio, fonógrafo, e telefone, todos transmitem sons sem mostrar o emissor, são mídias acusmáticas por natureza”⁴ (CHION, 1994, p. 71, tradução nossa). No detalhe da letra, a situação de iniciação pitagórica, não a embelezada por Clemente de Alexandria (KANE, 2014), mas a descrita por Diógenes Laércio, assinala que os discípulos em estágio inicial “por cinco anos mantinham silêncio, apenas ouvindo aos discursos

⁴ No original: “Radio, phonograph, and telephone, all which transmit sounds without showing their emitter, are acousmatic media by definition”.

dele (Pitágoras) sem poder vê-lo, πενταετίαν θ' ἠσύχαζον, μόνον τῶν λόγων κατακούοντες καὶ οὐδέπω Πυθαγόρανόρωντες εἰς ὃ δοκιμασθεῖεν”.⁵

É perceptível, no contexto iniciatório, que o silêncio dos discípulos não é ausência total de som ou de visualidade. De fato, as lições eram dadas à noite.⁶ Há, pois, *redução* de visualidade, e não sua extinção.

Assim, o rapsodo tinha ao seu dispor possibilidades de enfatizar sons e imagens visuais em diversos graus, sem, contudo, trabalhar com exclusões e oposições polares. O silêncio de alguma figura ou grupo ou uma cena nas profundezas da terra eram elaboradas a partir de distinções dentro de um horizonte integrativo. Poderia haver mais foco no som produzido ou em seus efeitos, ou naquilo que era mostrado/sugerido visualmente. Porém, o *performer* não seria capaz de eliminar completamente uma e outra dimensão da audiovisualidade dos relatos. *Pois a indissociabilidade entre ver e ouvir era o pressuposto e limite estético e expressivo de sua composição.*

Nesse sentido, proponho o conceito de ‘audiocena’ para tentar explicitar essa atividade do *performer* narrativo do texto homérico: por meio de sua voz, o rapsodo projeta imaginários audíveis com referências a figuras, ações, lugares e coisas selecionados dentro de duas matrizes sensoriais básicas: audição e visão. Esse imediato acento no som marca o caráter performativo da atividade do cantor narrativo. Por sua voz, por se fazer ouvir, o rapsodo torna presente, dentro de sua relação com a audiência, os imaginários que enuncia. A performance realiza-se sonoramente tanto sem sua articulação vocal quanto em sua modelação recepional. Ao fim temos coisas de se ouvir e projetar imaginativamente. O som articulado *presentifica* o *performer*, materializa os nexos entre audiência e universos sonoramente. Dessa maneira, a manipulação de parâmetros psicoacústicos e de referências sonoras

⁵ Diógenes Laércio, *Vida dos Filósofos*, 8.10. Sigo a edição de T. Dorandi.

⁶ As lições eram no período da noite. Cf. Diógenes Laércio 8.15: “não menos que seiscentas pessoas iam para as palestras noturnas dele” (tradução nossa). Original: “τῶν θ' ἑξακοσίων οὐκ ἐλάττους ἐπὶ τῇ νυκτερινῇ ἀκρόασιν ἀπῆντων αὐτοῦ”.

no texto homérico é o trabalho de relações *in praesentia*, de nexos que vinculam sujeitos e materiais.

Logo, o caminho para a compreensão do que foi denominado como ‘*Mousiké*’ ou Cultura Performativa na Antiguidade passa por um exame mais atento de suas modalidades e contextos performativos.⁷ Se, como proclamava Xenófanés, todos aprenderam com Homero,⁸ o esclarecimento da arte do rapsodo como modalidade da *Mousiké* sendo mais produtivo, diálogos criativos renovados podem ser empreendidos.

Intermezzo: Laocoonte

Em 1766, o dramaturgo alemão Lessing publicou o ensaio *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*). Mesmo que movido por uma reação crítica ao seu contexto intelectual imediato, o livro é, antes de tudo, sobre Homero e a defesa da multissensorialidade da literatura antiga. O ponto de partida para a argumentação de Lessing é o conjunto escultórico chamado *Laocoonte e seus filhos*.⁹

⁷ Sobre o contexto amplo de *Mousiké*, cf. Murray e Wilson (2004); Goldhill e Osborne (2004) e Mota (2008).

⁸ Fr. 10 (Lescher). O texto completo do fragmento é “Desde o princípio todos aprenderam segundo Homero”.

⁹ Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gruppo_del_laocoonte,_02.JPG. Sobre a obra, v. *link*: <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/>, com imagens, textos e bibliografia selecionada. Acesso em: 20 ago. 2019. Conferir, ainda, Muller-Dufeu (2002); Buranelli (2006); Décultot, Le Lider e Queyrel (2012), Petitot (2012).

Figura 1: Grupo Escultórico *Laocoonte e seus filhos*



Fonte: Wikipedia Commons
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gruppo_del_Laocoonte,_02.JPG.

O conjunto interpreta em mármore uma cena retirada do ciclo épico troiano na qual o sacerdote Laocoonte e seus filhos são atacados por serpentes marinhas.¹⁰ Em sua argumentação, Lessing apresenta as diferenças no modo como as emoções, no caso, a dor, são representadas por mídias diversas, como as artes visuais, o teatro e a literatura.¹¹

¹⁰ Fontes literárias: Virgílio *Eneida* 2.197-227; Quinto de Esmirna *PostHoméricas* 12.389-417, 444-499; Higino *Fábula* 135. Cf. Gall e Wolkenhauer (2008).

¹¹ Na recepção da obra de Lessing, pouca atenção se dá a esta divisão tripartite. Embora haja argumentação baseada na polaridade entre a visualidade, tomada como antimodelo, e a literatura, é possível identificar as sobreposições entre artes da palavra e artes *performance*. Em relação à abordagem dicotômica de Lessing, ver Squire (2009), que defende uma maior interação entre imagens e textos na Antiguidade. Limito-me neste capítulo à questão de tornar mais inteligível a atividade do rapsodo.

Para tanto, temos o seguinte quadro que sintetiza essa argumentação inicial:

Quadro 1: Mídias comparadas

Literatura (épica)	Teatro	Artes Visuais
<p>“Um grito é a expressão natural da dor corporal. Os guerreiros de Homero não raro caem no chão aos gritos. [...] Por mais que Homero, de resto, eleve os seus heróis acima da natureza humana, eles permanecem, no entanto, sempre fiéis a ela quando se trata das sensações de dor e de ofensa, quando se trata da exteriorização dessas sensações pelo grito ou pelas lágrimas, ou pelas invectivas (1).” (LESSING, 2011, p. 86)¹²</p>	<p>“Nele [no drama] não cremos simplesmente estar vendo e ouvindo a um Filoctetes que grita; nós efetivamente vemos e ouvimos gritar (4)”. (LESSING, 2011, p. 108)</p>	<p>“O mestre visava à suprema beleza sobre as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela [a beleza]. Ele foi obrigado a reduzi-la: ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro. [...] Esse simples largo abrir a boca — pondo-se de lado o quanto as demais partes da face assim são deformadas e desordenadas de modo violento e asqueroso — na pintura é uma mancha e na escultura uma cavidade que gera os efeitos mais desagradáveis do mundo (2).” (LESSING, 2011, p. 94)</p>

Fonte: LADI-UnB

As diferenças entre as mídias são também seus limites. No caso, Lessing, defendendo a amplitude imaginativa da palavra de Homero e do teatro, acaba por transformar a questão do limite em uma axiologia: a arte narrativa de Homero o

¹² Os números referem-se aos capítulos da obra de Lessing.

capacita a apresentar para o leitor uma experiência mais global para sua audiência, pois integra referências do texto a ações que orientam a atividade imaginativa.

No quadro 1, as diferenças situam-se quanto à representação física da dor pela voz. Lessing argumenta que uma situação dolorosa efetiva é tomada por sons. É bem difícil imaginar emoções extremas sem alguma perspectiva aural.

Enquanto que a narrativa épica e o teatro expõem esses atos aurais, as artes visuais, no caso, a escultura, não o faz. O detalhe de *Laocoonte e seu filhos* esclarece o comentário de Lessing, conforme nota-se na figura a seguir.

Figura 2: Plano-detalhe de *Laocoonte e seus filhos*



Fonte: Wikipedia Commons

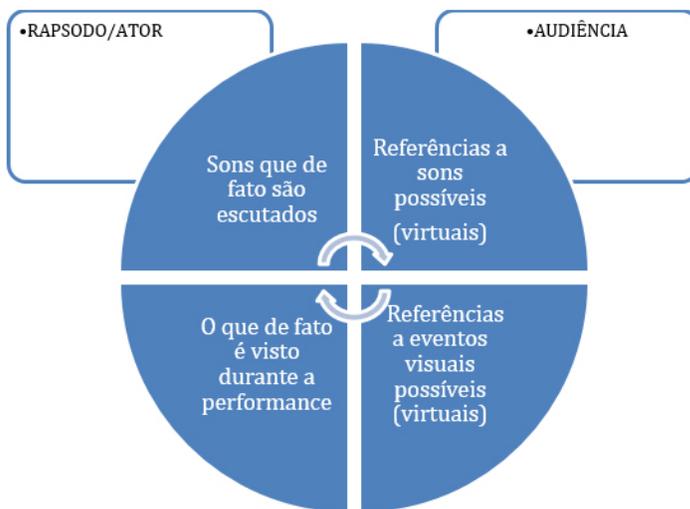
Como se pode observar, há uma desproporção entre a intensidade física da dor, referida no texto e vocalizada na performance, e sua atualização no mármore.

A amplitude da cena dolorosa, presente em Homero e no teatro antigo, porém, é eficaz, pois é realizada dentro de um contexto de trocas entre audiência e *performers*. A questão não reside apenas no fato de termos uma oposição entre estátuas silentes e corpos altissonantes.

Nesse contexto frontal de trocas, a amplitude da cena dolorosa pode ser efetivada por meio da atividade imaginante que, a partir dos materiais e das referências dispostos pelo *performer*, instaura-se um jogo que insere tais materiais e elementos em uma experiência audiovisual mais complexa. Nas palavras de Lessing, “o que nós achamos belo numa obra de arte não é nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho (6)” (LESSING, 2011, p. 132).¹³

Aqui temos uma divisão entre o que é abarcado pela visão e o que ultrapassa a visualidade, representada graficamente a seguir.

Figura 3: Experiência multissensorial



Fonte: LADI-UnB

¹³ Para complementar tal afirmação, Lessing diz, citando um trecho de Homero {*Ilíada* 21.385 ss} “quando os deuses divididos quanto ao destino dos troianos finalmente engalfinham-se, toda essa luta ocorre invisivelmente no poeta e essa invisibilidade permite à imaginação a expansão da cena e deixa-a pensar, num jogo livre tanto quanto lhe agrada, os personagens divinos e suas ações tão grandes e tão elevadas acima da humanidade comum. A pintura, no entanto, deve admitir uma cena visível cujas diferentes partes necessárias tornam-se a medida dos personagens que nela atuam; uma medida que o olho tem imediatamente diante de si e cuja desproporção com relação aos seres superiores, que eram grandes no poeta, gera monstruosidades na tela do artista” (LESSING, 2011, p. 175).

Essa ultrapassagem da imediata instância visual é que capacita a multisensorialidade dos atos performativos, tendo Homero como modelo: segundo Lessing, “Homero trabalha com dois gêneros de seres e de ações: visíveis e invisíveis. Essa diferença não pode existir na pintura: nela tudo é visível e visível de um modo singular (XII)” (LESSING, 2011, p. 175).

Entre as passagens utilizadas por Lessing para demonstrar esta superioridade multisensorial de Homero, temos o ataque de Apolo com suas setas sobre o acampamento aqueu na *Ilíada*.¹⁴ O trecho é contraposto a uma representação visual da mesma cena:

Quadro 2: Oposição entre pintura e poesia épica

Pintura	Poesia épica
<p>“O que nós vemos na superfície do artista {a tela}? Cadáveres mortos, fogueiras queimando, agonizantes que se ocupam com os mortos, o deus irado numa nuvem lançando flechas. A maior riqueza dessa pintura e pobreza para o poeta” (LESSING, 2011, p. 183).</p>	<p>“Vem dos cumes do Olimpo com o coração irado, o arco nos ombros trazendo e a aljava fechada as flechas se agitavam ruidosas nos ombros do deus irado a se mover. Ele chegou como a noite. Depois posicionou-se longe das naus e arremessou uma flecha: Terrível ruído gerou o arco prateado. Atingiu primeiro as mulas e os ágeis cães; Mas depois lançou as agudas flechas contra os homens. As piras cheias de cadáveres ardião o tempo inteiro.”</p>

Fonte: LADI-UnB.

¹⁴ *Ilíada* 1.44-52. O texto original:

βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
 τόξ’ ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην:
 ἔκλαγξαν δ’ ἄρ’ ὄϊστοὶ ἐπ’ ὤμων χωομένοιο,
 αὐτοῦ κινηθέντος: ὃ δ’ ἦϊε νυκτὶ εἰοκῶς.
 ἔζειτ’ ἔπειτ’ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ’ ἰὸν ἔηκε:
 δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο:
 οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῳχετο καὶ κύνας ἀργούς,
 αὐτὰρ ἔπειτ’ αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφείξ
 βάλλ’: αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκρῶν καίοντο θαμειαί.

A contraposição entre pintura e arte verbal se dá de duas maneiras:

- a) *quanto à manipulação de referências sonoras*: “Apolo desce do cume do Olimpo. Eu não apenas o vejo descer, mas também o escuto. [...] É impossível traduzir em um outra língua a pintura musical que acompanha as palavras do poeta.” (LESSING, 2011, p. 184).
- b) *quanto ao arranjo dos eventos*: “É igualmente impossível suspeitar dela a partir da pintura material, sendo que aquela é apenas a menor vantagem que a pintura poética tem diante desta. A vantagem principal consiste no fato de o poeta atingir aquilo que a pintura material mostra a partir dele passando através de toda uma galeria de pinturas” (LESSING, 2011, p. 184).

Uma detida análise deste trecho vai nos habilitar a compreender melhor o que a recepção de Homero por parte de Lessing procura indicar.

As armas de Apolo

Como na imagem de Laocoonte, a investida de Apolo sobre o acampamento aqueu é atravessada de dor e sofrimento. Mas habilmente Homero projeta para o ouvinte/leitor um papel ativo na construção dessa cena terrível. O rapsodo recita os versos que, em ordem, nos mostram:

- a) o sacerdote Crises invocando a divindade – “Assim suplicou ele {Crises}, e o ouviu Febo Apolo, ὦς ἔφατ’ εὐχόμενος, τοῦ δ’ ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων”;
- b) Apolo desce do Olimpo para a Terra – “Vem dos cumes do Olimpo com o coração irado, βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμιοιο καρῆνων χωόμενος κῆρ”;
- c) Apolo lança suas flechas sobre o acampamento aqueu – “Depois posicionou-se longe das naus e arremessou uma flecha, ἔζετ’ ἔπειτ’ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ’ ἰὸν ἔηκε”, “Mas depois lançou as agudas flechas contra os homens, αὐτὰρ ἔπειτ’ αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφειίς/ βάλλ”;
- d) os resultados do ataque são uma grande quantidade de mortos – “As piras cheias de cadáveres ardiam o tempo inteiro, αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκρῶν καίοντο θαμειαί”.

Embora os eventos estejam em sucessão, temos algumas lacunas importantes: entre elas, a principal é justamente a do impacto das setas nos homens e as reações desse coletivo atingido. O horror diante da praga em seus corpos, os corpos feridos gritando suas desgraças — isso está ausente no relato, isso a boca do rapsodo não enuncia. O rapsodo mostra a fúria da divindade, seus instrumentos belicosos, mas não os efeitos das setas nos alvos, que são indicados: “Atingiu primeiro as mulas e os ágeis cães, οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο καὶ κύνας ἀργούς” e “mas depois os homens [...], αὐτὰρ ἔπειτ’ αὐτοῖσι [...]”.

Por outro lado, há uma ênfase na qualidade sonora das armas de Apolo. Antes do ataque, as setas na aljava produziam sons em sua agitação, que é extensiva da ira da divindade.

Quadro 3: As armas

Apolo	Flechas
Vem dos cumes do Olimpo com o coração irado , βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμποιο καρήνων χῳόμενος κῆρ	as flechas se agitavam ruidosas nos obros do deus irado , ¹⁵ ἔκλαξαν δ’ ἄρ’ οἵστοι ἐπ’ ὤμων χῳομένιοιο

Fonte: LADI-UnB

Apolo está em movimento, αὐτοῦ κινήεντος, como suas armas. A ira no coração manifesta-se pelo som que as armas produzem.

Digno de nota é que as setas não são vistas em sua inteireza, pois estão dentro de uma aljava fechada, τόξ’ ὅμοισιν ἔχων ἀμφορεφέα τε φαρέτρην. Este plano detalhe nos situa diante da justaposição de duas informações com implicações midiáticas diversas: as flechas produzem som, ἔκλαξαν, mas estão em redução de suas visualidades, ἀμφορεφέα τε φαρέτρην .

¹⁵ Virgílio retoma essa audibilidade das armas de Apolo em Eneida 9. 660: “Os chefes dos Dardânios percebem o som da aljava quando ele se distancia, Dardanidae pharetramque fuga sensere sonantem”.

Há, pois, no trecho uma deliberada escolha daquilo que a audiência vai se apropriar para construir seu imaginário. A orientação do trecho é ora aumentar o volume da referência aural e diminuir a referência visual, ora o inverso. A amplitude do impacto da praga na imaginação da plateia é promovida por meio da manipulação dos dados audiovisuais. Temos uma montagem aqui, um arranjo que enfatiza o descompasso do som frente à visualidade.

Corroborando tal arranjo multissensorial, como as flechas e a divindade estão cojogadas, do mesmo modo que as flechas se ocultam na aljava, Apolo também não é visto: “Ele chegou como a noite, ὁ δ’ ἦϊε νυκτὶ εὐοικῶς”.

A redução visual de Apolo precede o ataque. O foco é deslocado para as setas e sua atividade sonora e mortal: “Terrível ruído gerou o arco prateado, δεινὴ δὲ κλαγγὴ γέενετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο”. O rapsoso retoma a mesma referência aural aplicada à fecha para marcar o trabalho do arco, ἔκκλαγγαν, κλαγγή. Os vocábulos alinham-se na produção de sons com referências psicoacústicas bem definidas: são sons de frequências agudas, estridentes, que podem estar relacionados a efeitos de algo perfurante, como gritos humanos de animais (porcos, lobos, cães) (CHANTRAINE, 1968, p. 537; KAIMIO, 1977).

Dessa forma, uma densidade de fontes altissonantes é apresentada antes do ataque, para depois termos um vazio de som, com a visão dos cadáveres queimando nas piras.

Em sua invocação ao deus Apolo, Crises cheio de ira e vingança anunciara que os Dânaos iriam sofrer pelas flechas arremessadas por Apolo em retribuição às lágrimas que o sacerdote chorara por sua filha, τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν (*Ilíada*, 1.42). Entretanto, esse pranto de dor e sofrimento logo em seguida é ocultado: apenas os corpos crepitando são relatados.

Outro deslocamento: ao apresentar o impacto das flechas, o texto começa enumerando as vítimas por mulas e cães, para depois falar dos homens. Essa enumeração é efetivada sem nenhuma referência aos efeitos sonoros das armas de Apolo. Ao contrário, as flechas que abatem os guerreiros acampados são qualificadas

como pontiagudas, βέλος ἐχέπευκές. O som estridente encontra sua contrapartida da flecha pontuda e incisiva.

Adaptando a análise fílmica de S. Eisenstein aplicadas ao poema de Puschkin, podemos acessar o contraponto entre som e imagem no texto homérico:¹⁶

- 1) Vem dos cumes do Olimpo com o coração irado (44);
- 2) o arco nos ombros trazendo e a aljava fechada (45);
- 3) As flechas se agitavam ruidosas nos ombros do deus irado (46);
- 4) a se mover. Ele chegou como a noite (47);
- 5) Depois posicionou-se longe das naus e arremessou uma flecha (48);
- 6) terrível ruído gerou o arco prateado (49);
- 7) Atingiu primeiro as mulas e os ágeis cães (50);
- 8) mas depois lançou as agudas flechas contra os homens (51);
- 9) As piras cheias de cadáveres ardiam o tempo inteiro (52).

Quadro 4: Montagem audiovisual

Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Som			x			x			
Visão	x	x		x	x	x	x	x	x

Fonte: LADI-UnB

Estamos tratando de percepções dominantes. É claro que há sons e visualidades potenciais, como no caso das mulas e dos ágeis cães referidos, ou do som do crepitar dos corpos e das toras de madeira nos altares. É relevante nessa esquematização que o verso 6 é o clímax audiovisual do trecho, no qual som e imagem se apresentam conjuntamente, no lugar dessa esperada totalização na visualização e escuta dos homens atacados no acampamento gritando aterrorizados.

¹⁶ V. Eisenstein (2002, p. 13-51). Os nove versos dos trechos são indicados com sua numeração original em parênteses. As associações entre Eisenstein, Homero e Lessing são mais que ilações, como bem demonstra o ensaio “Laocoön” (EINSENTEIN, 2010, p. 109-202).

Com isso, a estratégia foi traduzir o alcance da destruição das armas de Apolo na exposição de uma fusão entre som e imagem no lugar de mostrar o horror dos homens. A desgraça que se abateu sobre os aqueus foi transferida para o plano imaginário. O rapsodo apresenta as armas, e o público, cúmplice, *audiovisiona* as mortes.

Como clímax audiovisual do trecho, o verso “Terrível ruído gerou o arco prateado, δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ’ ἀργυρέοιο βιοῖο” expõe a organização das tensões sensoriais da cena, ao justapor lado a lado fonte sonora e visual.

Quadro 5: Clímax audiovisual do verso 49

Som	Visão
Terrível ruído	o arco prateado
δεινὴ δὲ κλαγγὴ	ἀργυρέοιο βιοῖο

Fonte: LADI-UnB

Os dois sintagmas encontram-se homogeneamente construídos e fechados, em sequência de adjetivo e verbo com terminações semelhantes. Esse recurso singulariza cada sintagma, travando-o, evidenciando a sua unidade. Sendo assim, som e visão repartem posições semelhantes e diametralmente opostas. Esse equilíbrio em tensão equiponderante faz convergir o jogo entre referências sonoras visuais em torno da figura de Apolo e seu potencial destruidor, na iminência do ataque.

O interessante é que depois desse clímax audiovisual, as referências explícitas ao som desaparecem. Com isso, temos a correlação entre a seleção e disposição dos eventos e sua manipulação multissensorial. Se, para cada evento, podemos ter fontes, referências e efeitos sonoros e visuais combinados, a escolha desses elementos acarreta orientações para atos recepcionais.

Desse modo, temos dois eixos que configuram as trocas entre o *performer* e sua audiência: as audiovisualidades, em seus contrapontos e convergências sensoriais, e a sucessão dos eventos apresentados.

O rapsodo em performance

O que fica patente neste e em diversos outros trechos homéricos é que a sucessão dos eventos apresentados em si mesma não é o foco exclusivo da atividade do rapsodo. Se considerarmos os textos restantes de *Ilíada* e *Odisseia* como documentos das práticas de *performers* engajados em uma interação com sua audiência, podemos observar que tais práticas exploram midiaticamente a situação na qual tal interação acontece. Ao manipular grandezas aurais e visuais, o *performer* manipula tanto a sua própria presença diante da audiência, quanto o seu vínculo com esta audiência. Afinal de contas, estamos diante de grandezas audiovisuais também: a voz e a figura do rapsodo que se multiplicam em sucessivas e discretas unidades e o grupo de pessoas que se vincula ao *performer*.

Em termos gerais, podemos formular a seguinte analítica do contexto performático do rapsodo:

Quadro 6: Analítica do contexto performático

1	O rapsodo e seu público estão em uma situação frontal e imediata de interação. ¹⁷ Há, desde esse momento, uma discordância audiovisual entre a instância singular do <i>performer</i> e do grupo que o observa;
2	Iniciada a performance, o <i>performer</i> projeta para a audiência um mundo ficcional que desdobra essa discordância audiovisual: temos contracenações marcadas por pareamento de agentes, nas quais uma figura se engaja com outra. As contracenações podem ser tentativas de construção de um consenso entre figuras de um grupo, confrontações entre agentes de grupos diversos, ou disputas de entre um grupo e uma figura

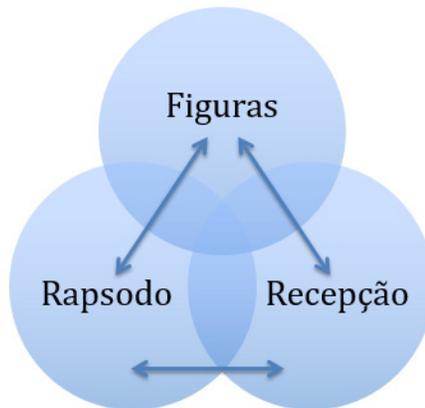
Fonte: LADI-UnB

¹⁷ Simônides (Fr.464 PMG) afirmara que Homero e Estesícoro *performavam* para o povo, ἄεισε λαοῖς.

Ou seja, do mesmo modo que, em situação de contato, *performer* e audiência partilham um espaço de trocas marcado justamente pela simultânea presença de instâncias heterogêneas, o espaço imaginativo se organiza nas contracenções entre figuras distintas quanto à magnitude de suas presenças.

Tal quadratura do jogo entre partícipes de um contexto performativo e mundo imaginário é materialmente definida pelo trânsito entre as dinâmicas perceptivas que ocorrem durante as trocas entre *performer* e público e contracenção entre as figuras imaginadas, como pode ser observado no diagrama seguinte.

Figura 4: Interações dinâmicas em uma situação performativa



Fonte: LADI-UnB.

Levando em consideração as dinâmicas perceptivas apontadas, seria possível elencar algumas eventuais estratégias dessa complexa rede de atos e referências. Como podemos observar, o rapsodo projeta para o imaginário da plateia uma figura poderosa, hábil, dinâmica, que atrai a atenção dos que em volta observam e participam do evento *performativo*.¹⁸

¹⁸ Sobre a espetacularidade do rapsodo, v. Vilardi (1982-1983).

Para materializar esse centro de interesse, o rapsodo aproveita diversos recursos: a partir de si mesmo, de sua relação com a audiência e da composição audiovisual dos eventos previamente conhecidos.

Inicialmente, o foco em si mesmo.¹⁹ A relação do *performer* com a audiência é assimétrica: o rapsodo posiciona-se destacadamente por meio de sua composição audiovisual. Ele efetiva um *centro audiofocal*. Essa presença espacializada é referida na compilação que envolve a disputa entre Homero e Hesíodo.²⁰ No *Certamen*, preludiando o jogo de perguntas e respostas a partir de enigmas, a contenda e seu resultado são assim descritos:²¹

“Após ambos os poetas terem competido maravilhosamente, dizem que Hesíodo venceu desse modo: ele se encaminhou para a centro e passou a fazer perguntas a Homero, e Homero as respondeu.”

ἀμφοτέρων δὲ τῶν ποιητῶν θαυμαστῶς ἀγωνισαμένων νικῆσαί φασι τὸν Ἡσίοδον τὸν τρόπον τοῦτον· προελθόντα γὰρ εἰς τὸ μέσον πυνθάνεσθαι τοῦ Ὀμήρου καθ’ ἕνα ἕκαστον, τὸν δὲ Ὀμηρον ἀποκρίνασθαι.

O texto mostra a disputa entre os dois *performers* diante de juízes e do público. Hesíodo, iniciando a disputa, desloca-se para a área de atuação, situada no meio do espaço que envolve litigantes e público. Para ter um centro focal em um espaço público, o *performer* precisa se diferenciar da audiência que o envolve e estar posicionado a alguma distância dela, para que seja visto e escutado. Esta área de

¹⁹ A ‘regra panatenaica’, que coloca competidores em alternância e sucessão para demonstrar suas habilidades, ratifica o foco em um *performer* a cada momento: “[Sólón] promulgou uma lei dizendo que as obras de Homero deveriam ser *performadas* publicamente a partir de reveasamento, tal que de onde o primeiro deixa, o segundo começa sua parte dali, Τά τε Ὀμήρου ἐξ ὑποβολῆς γέγραφε ραψωδεῖσθαι, οἷον ὅπου ὁ πρῶτος ἔληξεν, ἐκεῖθεν ἄρχεσθαι τὸν ἐχόμενον (DIÓGENES LAÉRCIO, 1.57)”. No diálogo platônico *Hiparco*, temos: “ele [Psístrato] foi o primeiro a introduzir os versos de Homero em nossa terra, e ordenou que os rapsodos nas Panateneias seguissem os versos em sucessão por reveasamento, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπι πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ραψωδοὺς Παναθηναίους ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι” (HIPARCO, 228b).

²⁰ Para o texto, sigo Bassino (2013) e West (2003). Para uma discussão do *Certamen*, v. West (1967), Graziosi (2001), Rosen (2004), Uden (2010).

²¹ *Certamen* 70-75.

atuação é o espaço ocupado pelo *performer* no duplo movimento de se investir de centro audiofocal e de se distinguir da audiência.

No texto do *Certamen*, este centro focal envolve deslocamentos e posicionamentos. Mas há a possibilidade de outros recursos. No Íon platônico, o rapsodo fala de como observa o seu público a partir de um estrado (βῆμα):²²

“Sei muito bem: do alto do meu estrado eu vejo quando eles choram, ficam terrivelmente perturbados e se afetam com as coisas que faço,

καὶ μάλα καλῶς οἶδα: καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις”

Seja no centro de uma circunferência, seja do alto de um estrado, o rapsodo em situação de performance ao mesmo tempo que efetiva sua área de atuação, posiciona a audiência em espaço de recepção. As distinções entre espaços projetam a simultaneidade de ações complementares.

Dentro desse espaço, o *performer* articula sua presença. Uma das marcas dessa presença está na caracterização específica do rapsodo quanto ao seu vestuário. Ainda em *Íon*, por duas vezes a personagem Sócrates refere-se ironicamente às vestes do rapsodo Íon (*Ion* 530b, 535d):

1 - “Sabe, Íon, por muitas vezes eu senti inveja do que vocês, os rapsodos, têm a capacidade de fazer. Por causa do que vocês fazem, vocês sempre precisam tanto estar bem vestidos, com a aparência a mais esplêndida possível [...].

2 - Viu? Olha Íon, nós poderíamos afirmar que está na posse de suas faculdades mentais um homem tal que, enfeitado com roupas multicoloridas e coroas de ouro, fica chorando durante sacrifícios e festas,

1 - καὶ μὴν πολλάκις γε ἐζήλωσα ὑμᾶς τοὺς ῥαψοδοὺς, ὃ Ἴων, τῆς τέχνης: τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆσαι αἰεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι [...]

2 - τί οὖν; φῶμεν, ὃ Ἴων, ἔμφρονα εἶναι τότε τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, ὃς ἂν κεκοσμημένος ἐσθῆτι ποικίλῃ καὶ χρυσοῖσι στεφάνοις κλάη τ' ἐν θυσίαις καὶ ἑορταῖς”

²² *Ion* 535e. Para a tradução, v. Mota (2009).

Entre os itens indicados que compõem a figura do rapsodo, temos a roupa de muitas cores e adorno e uma coroa dourada na cabeça. Outro elemento de caracterização é o bastão, *ράβδος*: “rapsodos não portam uma *phormix* para acompanhamento, mas, sim, o mesmo bastão de um orador na assembleia (BURKERT, 1987, p. 48)”.²³

Para visualizar estes elementos, tome-se ânfora de figuras negras em Odeburg, Stadtmuseum (SHAPIRO, 1993, p. 100).²⁴ No centro da imagem, posiciona-se na plataforma o rapsodo portando seu bastão, tendo a coroa na cabeça e as vestes adornadas. Outro exemplo é uma cratera tarquínia n. 137262, no Museo Nazionale Tarquiniense (BUNDRICK, 2015, p. 33).²⁵ Nela, vemos um jovem no centro da cena subindo uma plataforma/estrado (*βῆμα*) de dois degraus em direção a um outro homem que segura um bastão, *ράβδος*.

Além desses elementos de caracterização do rapsodo, temos a fisicidade mesma do *performer*: seu rosto, seus gestos, seus movimentos, sua voz.

Assim, podemos organizar a composição da presença do rapsodo do seguinte modo.²⁶

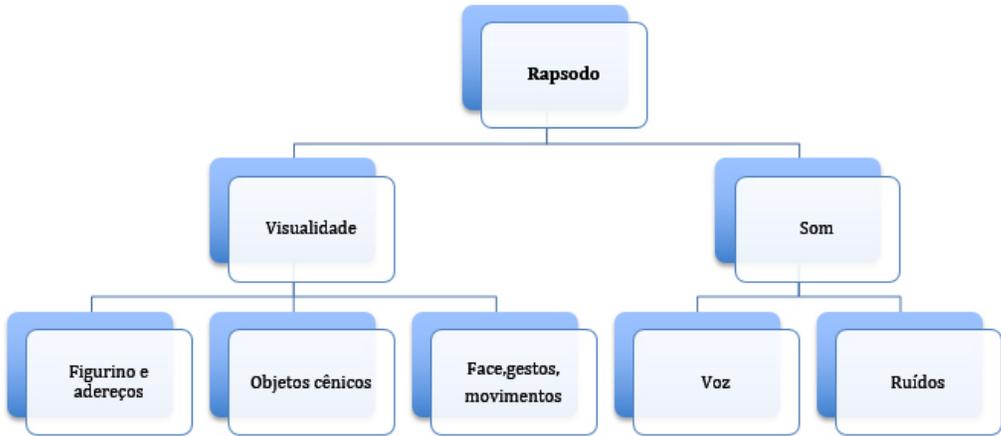
²³ Píndaro (Ístmica 4.37-39) havia associado Homero ao *rhabdos*: “Mas Homero de fato honrou-o {Ájax} entre os homens, ele {Homero} que alinhou/exaltou todas as valentes ações dele {Ájax}, mostrando-as com seu bastão divinos ressoantes versos para futuras gerações se entreterem, ἄλλ’ Ὀμηρός τοι τετίμακεν δι’ ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ /πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ράβδον ἔφρασεν / θεσπεσίων ἐπέων λουποῖς ἀθύρειν”. O bastão é um acúmulo de referências — autoridade, magia, instrumento de um andarilho, correção. Por exemplo: no *Hino Homérico a Hermes* vv 529-530, Apolo oferta a Hermes o bastão mágico, *caduceus*: “belíssimo bastão de bem-estar e riqueza, de ouro vou te dar, ὄλβου καὶ πλούτου δώσω περικαλλέα ράβδον, /χρυσεῖην”, como apresentado em *Ilíada* 24.343-344.V. Stanford (1945). Richard Martin (2013, p. 317-319) argumenta sobre a dimensão ética e corretiva (“be both ‘correct’ and ‘correctional’”) implicada no vocábulo, associando-o à performance homérica, esvaziada por Platão em *As leis* 700c: “as crianças e seus cuidadores e multidão toda foram organizados pelo respeito ao bastão, παισι δὲ καὶ παιδαγωγοῖς καὶ τῷ πλείστῳ ὄγλῳ ράβδου κοσμοῦσης ἢ νουθέτησις ἐγίγνετο”.

²⁴ Figuras negras, Odeburg, Stadtmuseum. Disponível em: <http://www.stadtmuseum-oldenburg.de/startseite/#&panel2-1>. Acesso em: 20 ago. 2019.

²⁵ Atribuído a Pantoxena. Museo Nazionale Tarquiniense 137262. Disponível em: <http://www.cerveteri.beniculturali.it/index.php?it/194/museo-archeologico-nazionale-tarquiniense>. Acesso em: 20 ago. 2019.

²⁶ ‘Ruídos’ aqui dizem respeito a outros possíveis sons não vocais produzidos com os braços, com a manipulação do bastão e da roupa do rapsodo, por exemplo.

Figura 5: Analítica do rapsodo restrito a si mesmo



Fonte: LADI-UnB.

Assim, levando em conta a produção da presença do rapsodo restrito a si mesmo, vemos que há um acúmulo de materiais e atos que indicam a complexidade multisensorial da performance da poesia épica. A audiência se vê diante de diversas mídias projetadas durante o tempo em que se vincula à demonstração de habilidades do rapsodo.

Tal complexidade multissensorial no passado foi interpretada negativamente como excesso, exagero. De fato, a figura de *one-man show* somente se manifesta na heterogeneidade de meios e efeitos empregados. Porém, esta *sobreatuação* compreende-se mais a partir da própria situação de performance que apenas de um equívoco do intérprete durante sua interação com a audiência.

Sobreatuação

Na *Poética*, em seu capítulo 26, Aristóteles aproxima-se da questão (*Poética* 1461b -1462a):

Qual das duas é a melhor, a mimesis épica ou a mimesis trágica — alguém poderia se questionar. Se a menos vulgar é a melhor, de tal modo que sempre se dirige aos melhores espectadores, fica claro que vulgar é a que imita tudo em excesso. Pois ao supor que os espectadores não compreenderiam {o espetáculo} a não ser que ele {o ator} se apresentasse a se mover com muitos movimentos, tal como os limitados auletas girando em círculos querendo imitar lançamento de disco, ou a empurrar o corifeu enquanto *performam* a Cila.²⁷ A tragédia seria assim, como atores mais antigos pensariam dos que vieram depois — Minisco chamava Calípedes de macaco por muito se exceder e opinião semelhante havia a respeito de Píndaro.²⁸ Estes últimos se opõem àqueles, como a arte {da tragédia} em sua totalidade quanto à épica. Dizem que {épica} é para espectadores mais capacitados não havendo a necessidade de arranjo de movimentos, enquanto que a tragédia é para os mais limitados. Então, o que é vulgar, claramente é inferior.

Primeiro, a acusação não se dirige à arte poética e sim à atuação. Pois é possível atuar com excesso de movimentos também da arte rapsódica, como Sosítrato, ou nas competições líricas, como Mnasíteo de Opon-te fez.²⁹ Ora nem toda produção de movimento deve ser rejeitada — se assim fosse, a dança seria rejeitada — mas, sim, a dos atores limitados, justamente pelo que Calípedes foi criticado no passado e que se encontra presente nos atores de hoje em dia, como na imitação de mulheres de baixa condição social. Além disso, a tragédia, mesmo sem movimento, realiza aquilo que é própria dela, assim como a épica. Pois, por uma simples leitura, suas qualidades aparecem.

²⁷ Lucas (1978, p. 352) “He {o auleta} must have interrupted his playing in the interest of his mime”. Ou seja, o padrão seria uma performance mais estática dos auletas. “Cila” refere-se ao monstro marinho que ataca a embarcação de Ulisses em *Odisseia* 12.86-260. Nesse caso, na performance ditirâmbica aqui visada, o auleta imitaria a agressividade do monstro que, no texto homérico, possui doze patas, seis cabeças e três fileiras de dentes em cada boca, a morte negra a tudo devorar, τῆς ἧ τοι πόδες εἰσι δωδέκα πάντες ἄωροι, / ἔξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἐκάστη/σμερδαλή κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοὶ ὀδόντες/πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτοιο (*Ilíada* 12.89-92).

²⁸ Minisco “iniciou sua carreira no tempo de Ésquilo — diz-se que ele um ‘ator esquiliano’. Calípedes foi o *enfant terrible* da nova geração. Menisco insultou seu colega mais novo provavelente na década de 420 B.C. A anedota atesta a controvérsia já em curso na terceira geração de atores trágicos” (CSAPO, 2010, p. 118).

²⁹ Sobre ‘διᾶδοντα’, acrescenta Wartelle (1985, p. 42), “Entremêler son chant (en parlant du chant du chœur superposé au dialogue)”. Mais especificamente aqui “canto em competição”.

πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἦττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινῶνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἡ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑτέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυρσίσκος τὸν Καλλιπιδίην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους: εἰ οὖν φορτικὴ, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη. πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἐστὶ περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψοδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴ δ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδίη ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναικας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία: διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστιν "

Procurando rebater críticas à tragédia, Aristóteles centra-se, nesse trecho, na comparação entre o trabalho do ator do teatro e o do intérprete da poesia épica. Fundamental na argumentação é a relação entre movimento e excesso. Em primeiro lugar, a performance épica e a trágica aproximam-se ao articularem a fisicidade de seus intérpretes. E não somente tais modalidades *performativas*: a dança também se faz presente, projetando um amplo campo de trocas e mútuas implicações entre as diversas atividades artísticas.

É sob o domínio do movimento, então, em uma tentativa de compreender a *performatividade* em seu amplo escopo, que Aristóteles argumenta sobre formas de *excesso atuacional*. A primeira forma identificada é uma complexa rede de nexos.

Figura 6: Sobreatuação negativa



Fonte: LADI-UnB

O modelo negativo do excesso não se baseia no próprio movimento e em sua quantificação. Não seria o fato de haver muitos movimentos que geraria algo estética e cognitivamente deficitário. Há uma orientação do processo para o próprio ator: o foco da performance é a possibilidade de, em uma relação frontal e síncrona com a audiência, vincular a atuação às habilidades do *performer*.

No exemplo citado, o do auleta na performance ditirâmbica, esta desproporcionalidade da atuação é bem evidenciada.³⁰ Em virtude do acoplamento entre o musicista e seu instrumento, o auleta pressupõe certas restrições em sua atividade e, a partir da exploração destas restrições, é que ele se define. Antes de tudo, o auleta efetiva-se como *um musicista em performance*, equipado com seu instrumento e acessórios. No detalhe da ânfora E 270, Museu Britânico, vemos esses itens:³¹ os dois cilindros, a coroa, a forbeia e parte da longa veste especialmente adornada. O que o auleta mostra é função de se apresentar para o público como músico: como o rapsodo, ele organiza sua presença a partir das marcas de sua função, ou seja, o rosto descoberto, a forbeia, e a veste larga e sem mangas convergem para maximizar o uso das mãos

³⁰ Bélis (1999, p. 107) situa a referência de Cila no texto aristotélico como performance de uma composição ditirâmbica de Timóteo de Mileto. Sobre as obras de Timóteo de Mileto, v. Hordem (2002).

³¹ Para a ânfora E 270, *link*: <http://www.britishmuseum.org/research.aspx>. Acesso em: 20 ago. 2019. Cf. o ainda útil Bundrick (2005, p. 34-42).

e da boca no instrumento.³² Logo, o auleta distingue-se audiovisualmente por seu arranjo multitarefa, por meio de sua caracterização funcional e sons que produz.

Constata-se que o auleta não se expressa por palavras. O foco principal de sua performance é produzir som, ser uma fonte sonora. Na referência aristotélica da *Poética*, o auleta se desdobra em movimentos circulares do ditirambo e, dentro da encenação de uma narrativa mítica, a criatura Cila. Nesse caso, os atos aurais do auleta vinculam-se à produção de visualidades.

O texto aristotélico informa-nos mais incisivamente sobre este vínculo: dentro da performance do mito, o auleta relaciona-se com um dos membros do coro, ação que, no contexto, indica uma personificação ou tradução em movimentos de algo presente na narrativa mítica. Ou seja, há maior foco no auleta exercendo uma ação corporal intensa sobre outra figura em cena, que tocando seu aulos, *καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἄν Σκύλλαν*. Mesmo assim, os auletas *performam* seus instrumentos, *ἀλλῶσιν*, enquanto empurram o corifeu.

O acúmulo de atividades aqui é a ampla audiovisualidade do auleta: ele, ao mesmo tempo, toca seu instrumento e contracena com outros agentes em cena. Mesmo com a restrição de sua voz, ele age como o ator e o rapsodo: ocupa um espaço, interage com os demais agentes e com a audiência, produz referência sobre o universo que atualiza e sobre sua própria atuação.

Até aqui nada poderia indicar algo negativo. Mas devemos notar que o recurso ao auleta se faz em termos de símile, de uma exemplificação dentro do processo argumentativo de Aristóteles. Neste trecho da *Poética*, Aristóteles cita anônima ou comum opinião que correlaciona uma proporção entre quantidade de informações e horizonte cognitivo da audiência. Assim, quanto mais uma performance apresenta maior número de ações caracterizadoras, maior será a compreensão da plateia, *αἰσθανομένων*, em relação àquilo que foi para ela *performedo*.

³² O uso da forbeia indica um lugar público, ao ar livre, para a performance. V. Bélis (1986). Sobre as vestes, v. discussão em Lee (2015).

Na exemplificação dessa hipótese, já começa Aristóteles a mostrar sua oposição: pois ele apresenta duas referências conjugadas de performances de auletas marcadas não apenas pelo incremento da ação, mas por um conceito limitado de sua elaboração. Assim, o auleta que rodopia e o que tromba em cena ambos se complementam. Se o auleta, principalmente a partir das inovações do Nova Música, adquire uma dimensão mais espetacular de sua performance, isso não significa que ele deva se entregar a algumas soluções mais imediatas quanto à sua presença em cena.

O material mítico de base poderia nos dar algumas possibilidades outras que se retorcer ou espancar colegas.

O trecho de base para as ações de Cila encontra-se na *Odisseia*³³ (*Ilíada* 12.85-88):

E nela {na caverna} mora Cila, a latir terrivelmente a voz não mais aguda que a de um filhote recém-nascido, mas ela mesma um monstro horrível. Ninguém ficaria feliz ao vê-la, nem mesmo um deus se encontrar com ela.

ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα.
τῆς ἧ ἢ οἱ φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλῆς
γίγνεται, αὐτὴ δ' αὖτε πέλωρ κακόν: οὐδέ κέ τις μιν
γηθήσειεν ἰδών, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσειεν.

O texto homérico começa com uma ênfase no som ao descrever Cila. Assim, o auleta teria um ponto de partida para sua performance instrumental. O texto, antes de detalhar a forma descomunal do monstro,³⁴ indica que não era coisa de se ver, que nem um deus poderia estar face a face com a criatura. Se não é para ver, é para se ouvir. A separação entre som e visualidade aqui projeta uma recomposição da recepção do monstro. A assincronia entre som e imagem efetiva o fato que o monstro escapa do *frame*: ele não cabe naquilo mesmo que o tenta apreender ou definir. Cila, pois, ultrapassa o horizonte comum da experiência humana. Para tanto, esta excedência é marcada audiovisualmente pela tensão entre percepções diversas.

³³ Sobre a figura de Cila e sua recepção, v. Hopman (2012), Ogden (2013, p. 129-135).

³⁴ *Ilíada* 12.89-92.

Uma das representações visuais mais antigas do monstro em uma cratera de figuras vermelhas:³⁵

Figura 7: Cratera com a figura de Cila



Fonte: Wikipedia Commons

A imagem funde a figura da mulher, dos cães e da serpente marinha, em uma forma analítica que, ao mesmo tempo, retoma e reinterpreta o texto homérico.³⁶

³⁵ Cratera, figuras Vermelhas. Integra coleção do Museu do Louvre (CA 1341), datada entre 450 e 425 a.C. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Scylla#/media/File:Scylla_Louvre_CA1341.jpg . Acesso em: 20 ago. 2019. Imagem em domínio público.

³⁶ Há semelhanças entre este híbrido e outro um pouco tardio (340 a.C.) na cratera de figuras vermelhas na coleção do J. Paul Getty Museum. V. <http://www.theoi.com/Gallery/P27.1.html>. Lembrar que, antes de se tornar um monstro, Cila era uma ninfa.

De volta à *Odisseia*: Cila esconde-se/mora em uma caverna.³⁷ De lá, ela emite sons terríveis. Não vemos Cila: ouvimos seus gritos. Ela é puro som. A caverna funciona como um ressonador natural que amplia/altera determinados sons, δεινὸν λελακυῖα. Os sons de um cão recém-nascido são modificados pela caverna, produzindo o terror que antecede a visagem da criatura. Um filhote recém-nascido chora, e essa lamúria amplificada reúne as ambivalências da súplica e da tortura. Sendo os sons produzidos por Cila comparados a algo não mais que os ganidos de um filhote, τῆς ἤ τοι φωνῆ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλῆς, o efeito da caverna está em tornar audível a modificação da fonte sonora: estes ganidos ecoando nas paredes da caverna para fora dela não vão resultar em um som encorpado e forte, como se esperaria de um homem adulto. O texto nos fala da voz de Cila, φωνῆ. Esse monstro, quando se faz ver, impressiona pelas seis bocas e pelas bocas com três fileiras de dentes, os dentes grandes e sem espaço entre eles. Ou seja, não vemos Cila, e ouvimos seu som. Quando a vemos, nosso foco é nos seus órgãos produtores de som. É como se Cila mesma fosse gigante como a caverna que ela ocupa, emitindo sons assim como sua casa-antro.

De dentro da caverna para fora dela: a embarcação de Ulisses aproxima-se do rochedo onde está Cila. O monstro abocanha seis dos tripulantes que nos estertores da morte gritam suas dores e os horrores finais (*Ilíada* 12, p. 249-250, 255-257):

“e choravam alto pra mim, chamando
pelo meu nome, pela última vez, o coração em prantos.
[...]
eles se contorciam enquanto iam para o penhasco.
Em seguida, na entrada [da caverna] ela os devorou enquanto gritavam
e as mãos estendiam para mim durante a luta fatal.

³⁷ *Ilíada* 12.80 “no meio do penhasco estava a caverna envolvida em névoas, μέσσω δ’ ἐν σκοπέλω ἔστι σπέος ἡεροειδές”.

ἐμὲ δὲ φθέγγοντο καλεῦντες
ἐξονομακλήδην, τότε γ' ὕστατον, ἀχνύμενοι κῆρ.
[...]
ὡς οἱ γ' ἀσπαίροντες ἀείροντο προτὶ πέτρας:
αὐτοῦ δ' εἰνὶ θύρῃσι κατήσθιε κεκληγῶτας
χεῖρας ἐμοὶ ὀρέγοντας ἐν αἰνῇ δημοτῆτι:

Dessa forma, temos uma convergência entre sons: o choro da assassina Cila se encontra com o desespero de suas vítimas (e o silêncio de Ulisses...). Temos, assim, uma sucessão de acontecimentos acústicos dentro e fora da caverna, marcados por uma complementariedade altissonante. Essa montagem audiovisual se vale da ênfase primeira no som como forma de ampliar tanto a ferocidade de Cila quanto os produtos de sua boca mortal.

De volta ao Auleta: além de se valer das referências ao som de Cila, no caso do trecho citado da *Poética*, o instrumentista em performance contracena com o líder do coro, no caso Ulisses. É para Ulisses-corifeu que o grupo de homens-coro estende seus braços e direciona as vozes, ἐμὲ δὲ φθέγγοντο καλεῦντες. Assim como no mito, Cila atacou e devorou um grupo de homens, o Auleta também o faz, mas ataca Ulisses e não os demais integrantes da embarcação. Nesse sentido, tal equivocado ataque desdobra a transformação do movimento circular dos ditirambos no redundante girar em círculos, algo como perda de controle do que fazer em cena. Assim, o auleta que rodopia sem parar e o que colide com o corifeu exemplificam a também redundante expressão “a se mover com muitos movimentos, πολλήν κίνησιν κινοῦνται”.

A partir disso, vemos que a referência a muitos movimentos como algo negativo de fato projeta um modelo que se fundamenta no intercruzamento de variadas opções diante de um evento performativo em sua amplitude e audiovisualidade. Entre elas, temos o modo como este evento é organizado, composto para sua realização; como este evento é *performato*; e como ele é recebido por seu público.

O modelo negativo reúne tudo isso. Embora esta fenomenologia em suas distinções se aproxime da heterogeneidade do evento performativo que descreve, as identificações entre excesso de movimento, reprodução e déficit cognitivo da

audiência e os *links* entre tais instâncias não são demonstráveis. O modelo negativo parte da pressuposição de que haveria uma causalidade estreita entre tais instâncias.

Sendo assim, a oposição e hierarquia entre arte com mais movimento e arte com menos movimento seria um corolário dessa pressuposição.

Neste caso, partindo da correlação entre reprodução, *déficit cognitivo* e quantificação de movimento, as artes com mais movimento seriam as inferiores, e artes com menos movimento, as superiores.

Dentro desse modelo, a arte do rapsodo suplantaria a do ator da cena trágica, pois prescindiria de movimentos, sendo dirigida a espectadores mais capacitados, τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπικεικίς φασιν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων.

O segundo modelo retifica o anterior. Nele, Aristóteles retira a questão do movimento nas artes performativas da estreita cadeia de nexos anteriormente apresentada. Assim, o excesso atuacional, a maior presença de movimento não é algo negativo, mas uma possibilidade efetiva das artes performativas. É algo mesmo integrante da atuação, τῆς ὑποκριτικῆς. Dessa maneira, o problema não reside no objeto de representação e sim nas habilidades do intérprete. Aqueles intérpretes com um domínio parcial de suas habilidades e com uma limitada perspectiva de sua situação performativa acabam por oferecer opções imediatistas quanto ao seu modo de estar em cena. Portanto, apresentar muitos movimentos não é algo em si censurável.

Na comparação entre os dois modelos, notamos que no primeiro a arte do rapsodo, em sua melhor avaliação, comportaria uma restrição de movimentos, enquanto no segundo o excesso de movimentos é uma possibilidade admissível, ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα.

Mas que movimentos são estes?

Note-se que o segundo modelo pode ser denominado de ‘orquésico’, pois baseia-se na dança — εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ’ ὄρχησις». De fato, a produção de movimentos comparece como algo determinante para todas as artes performativas, aqui incluídas a arte do rapsodo, a dos atores trágicos, a dos cantores líricos e a própria dança. Todos se valem de seus corpos em situação de performance.

Todos não apenas executam ações relacionadas à especificidade de tradição artística: antes, ao mesmo tempo que recitam versos, personificam figuras em contracenação, cantam e dançam, articulam movimentos físicos diante de sua audiência. A partir disso, poderíamos construir o seguinte quadro de modalidades da *Mousiké*:

Quadro 7: Modalidades da *Mousiké*

Modalidade	Movimento	Audiência	Palavra	Canto	Contracenação
Rapsodo	X	X	X		
Ator	X	X	X	X	X
Cantor	X	X	X	X	
Dançarino	X	X			

Fonte: LADI-UnB

É possível observar que a arte do ator trágico é a mais completa, sendo o teatro a convergência e transformação das diversas modalidades das tradições rapsódicas, líricas e orquésicas. Ser mais completa aqui não significa ser a melhor, como parece ser o objeto de Aristóteles no capítulo XXI de sua *Poética*.³⁸ Na cena trágica, incluem-se não apenas modalidades presentes nas outras artes, como também algumas que lhe são determinantes.

Em todas as outras artes, mesmo que haja uma relação transpositiva do mundo do mito em forma de atos de caracterização, de aproximação entre o intérprete e as figuras da narrativa, há ainda um intervalo no qual identificamos o cantor, o dançarino e o rapsodo como agentes funcionais, paramentados de acordo com suas tradições performativas singulares. Já o ator possui o rosto coberto por uma máscara e interage com outras figuras igualmente mascaradas. Dessa forma, ele se

³⁸ *Poética* 1462a- 462b.

identifica por atualizar a narrativa mítica em contracenações que reiteram, pelos demais mascarados, as referências a esta atualização. Um retoma o mesmo processo que o outro executa — trazer para a audiência a concretização audiovisual de um outro mundo agora. Enquanto as demais artes possuem diversos graus de caracterização e personificação da narrativa mítica, nenhuma chega à alienação atucional que a arte do ator trágico realiza. Todas possuem marcas de caracterização e personificação, mas, mesmo atualizando as figuras da narrativa, um rapsodo ou um cantor lírico continuam sendo aquilo que se apresentam para o público: uma instância performativa na qual a habilidade específica define sua ação e recepção. Eu ouço e vejo um rapsodo e identifico o rapsodo como tal, como um agente que me traz para esse momento figuras e acontecimentos da narrativa mítica, mas que continua como um rapsodo, como alguém paramentado de determinado modo e se valendo de tais e tais recursos. Agora, quando eu ouço e vejo um ator trágico, eu procuro identificar que figura da narrativa ele está atualizando, e não o próprio ator trágico, pois o que define o ator trágico é ser uma outra coisa que ele mesmo. E o que importa é ser a figura que ele atualiza em cena.

Por isso, a contracenação torna-se fundamental nesse processo. No entrechoque entre as figuras atualizadas pelos atores, torna-se possível distinguir as personagens e os acontecimentos do espetáculo. Um rapsodo não contracena, no sentido técnico do termo. Ele estabelece relações com a audiência, mas ele apresenta, por sua voz e movimentos corporais, alguns dos traços das figuras e das ações da narrativa mítica que serão apropriadas pela audiência. Todavia, diante dela, continua a mesma figura com sua coroa, bastão e vestido colorido.

Ou seja, o que difere uma e outra modalidade da *Mousiké* não é a ausência ou presença de movimento. Ainda, cada modalidade da *Mousiké* apresenta recursos ou traços presentes nas outras modalidades.

Em sua análise, Aristóteles aproxima tais modalidades, tornando surpreendentes algumas sobreposições, como a do auleta com o rapsodo. Porém, se ampliarmos a imagem utilizada para compreender o auleta em performance, a comparação com

o rapsodo se torna significativa e esclarecedora, assim como o quadro de distinções apresentado e a singularidade do ator trágico.

Ao examinar a conhecida ânfora n. 1843,1103.34 de figuras vermelhas que está no Museu Britânico, identificamos o aulete equipado e paramentado apresentando-se em uma plataforma (βῆμα), como o rapsodo. A imagem é o reverso de uma ânfora que possui um rapsodo na outra face.³⁹

O estrado crava o *performer* em um ponto focal para audiência, ao mesmo tempo que delimita o raio de ação do agente, em virtude do “perímetro de pequenas dimensões” da plataforma.⁴⁰ Na imagem do auleta, nota-se que a borda do vestido se mexe: tocando seu instrumento, o musicista move-se, seguindo as conformações da melodia que apresenta. Dançam o auleta e a vestimenta, mas dentro dos limites do estrado. O corpo do músico subordina-se às referências sonoras, transformando som em movimento físico.

Já o rapsodo não dança. Não há música para orientar sua récita. Entretanto, o corpo inclina-se, o rosto fita a plateia, os braços se projetam para frente, apoiados no bastão. Assim, ele apresenta outras possibilidades de movimento, voltadas para construir sua figura como *performer* dentro de uma determinada tradição e como agenciador das figuras e ações as quais se refere durante sua performance.

Como nesse primeiro capítulo procedemos a uma investigação preliminar das marcas performativas do rapsodo, finalizamos com a discussão sobre as falas do rapsodo, a partir da parte terceira da *Retórica* de Aristóteles, que amplia as considerações do capítulo 26 da *Poética*, as quais nos remetem para a textualidade da épica. Se, como foi visto, a questão do movimento nas modalidades da *Mousiké* culminou na constatação de que, por meio da leitura, é possível experienciar os

³⁹ Figura vermelha em ânfora no Museu Britânico, n. 1843,1103.34. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399287&partId=1&searchText=kleophrades+painter&page=1. Acesso em: 20 ago. 2019.

⁴⁰ Expressão em Bélis (2011, p. 27).

efeitos dos agentes em sua atuação, há que se pensar nos textos como registros de acontecimentos *performativamente* orientados.

Palavra em performance

O foco de Aristóteles na *Retórica* é esclarecer a atividade de elaborar e propor discursos para uma assembleia, situação que se aproxima daquilo que o rapsodo e o ator realizam.⁴¹ Comum a estes três é a performance vocal, *pronuntiatio*, articulada na partilha face a face de um espaço-tempo com uma audiência. Para Aristóteles, ao tratar da arte dos discursos, a questão da performance vocal apresenta-se como um intercampo entre tradições performativas distintas e aproximadas: a do rapsodo, a do ator e a do orador. É o que podemos deduzir do esboço histórico do tratamento da questão nos estudos da oratória analisados por Aristóteles (*Retórica* 3.1.3):

“Em terceiro, o que possui o maior impacto e que ainda não foi alvo de um exame detido, as coisas que se referem à performance vocal.⁴² Realmente só passou a ser percebida tardiamente mesmo na arte da tragédia e na do rapsodo, pois, no começo, os poetas eles mesmos *performavam* suas tragédias. É claro que há algo disso também na retórica como na arte poética, τρίτον δὲ τούτων ὁ δύναμιν μὲν ἐχειμειγίστην, οὐπω δ' ἐπικεχειρήται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὅψ ἐπαρήλθεν: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἔστι τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν”.

A passagem encontra-se no livro terceiro da *Retórica*, no qual se procede ao estudo de como se organiza e se profere o discurso do orador para seu auditório. Dada precedência de atores e rapsodos nessa atividade, Aristóteles parte de comparações como forma de esclarecer as aproximações e diferenças entre a oratória e as demais artes.

⁴¹ Sobre a relação entre Retórica e Homero, cf. Ahern (2009), Gonzalez (2011), Knusden (2014).

⁴² Enumeração relativa à ordem de temas que se relacionam com a expressão/estilo (λέξις). O primeiro tema é a produção da persuasão; em segundo, como isso se organiza em expressão linguística; e, ao fim, a sua enunciação fisicizada diante de alguém.

A expressão-chave aqui é performance vocal, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. Inicialmente, temos uma referência ao ator verbal da réplica, da fala em contracenação do ator. Nesse sentido, entende-se a afirmação de Aristóteles que apenas tardiamente a questão foi inserida nos estudos da arte da tragédia e do rapsodo, pois, segundo o estagirita, a performance dessas artes prescindia de uma contraparte — o respondedor. Assim, com o foco em si mesmo, haveria a tendência a igualar o intérprete como a fonte e centro único do evento performativo. Nesse sentido, compreende-se o que Aristóteles afirma, da não existência de estudos ou treinamento formal da performance vocal do rapsodo e do ator (GONZÁLEZ, 2005, p. 72).

Por outro lado, para além dessa discutível historiografia e conclusão tão causalista, o termo ὑποκριτής situa o ato de fala em sua amplitude, de uma interação entre partes, troca de falas que será explorada, seja pelo rapsodo, seja pelo ator no teatro. Em outras palavras, ὑποκριτής nos remete à presença específica do *performer* em um dado contexto de trocas — a cena.⁴³

Aristóteles centra-se em um aspecto dessa presença em cena: a produção vocal. Segundo o estagirita (*Retórica* 3.1.4),

a performance vocal se fundamenta na voz, isto é, no modo como ela precisa ser usada para cada estado emocional, umas vezes em alta outras vezes em baixa ou média intensidades, e como se usam os sons em suas alturas, umas vezes agudos, graves e médios, e também os ritmos em cada caso. Três, pois, são as coisas que devem ser consideradas: intensidade/volume, altura/frequência, ritmo. Aqueles que, entre os que participam dos concursos, valem-se dessas coisas são os que ganham praticamente todos os prêmios. E assim como os atores hoje tem mais influência nos concursos que os autores, do mesmo modo também isso acontece nas disputas nas assembleias,⁴⁴ em virtude da degradação das instituições públicas.⁴⁵ ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρᾶ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷο

⁴³ Para uma discussão do termo ὑποκριτής, cf. Else (1959) e González (2011). Para a produtividade do termo na *Retórica*, cf. WARTELE (1982, p. 437).

⁴⁴ Nas decisões tomadas em assembleias públicas e nos tribunais.

⁴⁵ Nessa frase final, sigo a tradução de Alexandre Júnior; Alberto; Pena (2005, p. 242).

ν ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα.
τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία
ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὔτοι λαμβάνουσιν,
καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί,
καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

Aristóteles apresenta o uso da voz em performance como a exploração de parâmetros psicoacústicos, cuja identificação se manifesta desde os textos homéricos e é discutida nos estudos musicológicos antigos, desde Arquitas.⁴⁶

O que se percebe nesse trecho é uma tentativa de compreender o excesso atuacional de rapsodos e atores em seus estados alterados: a versatilidade e o domínio das possibilidades expressivas é ambivalentemente tratada. Mas este é outro tema. Interrompemos por aqui a leitura de Aristóteles. Está na hora de voltar para o texto homérico.

⁴⁶ Sobre tais parâmetros nos textos literários gregos antigos, especialmente Homero, v. Kaimio (1977). Sobre o debate musicológico antigo, cf. entre outros BARKER (2007).



CAPÍTULO 2

No princípio foi o som: análise de *Ilíada* I

“Então nosso Homero vamos deixar pra lá, já que é não mais possível perguntar o que ele tinha em mente ao compor esses seus versos,
Τὸν μὲν Ὅμηρον τοίνυν ἑάσωμεν, ἐπειδὴ καὶ ἀδύνατον
ἐπανερέσθαι τί ποτε νοῶν ταῦτα ἐποίησεν τὰ ἔπη”
Platão, *Hípias Menor* 365 c,d.

“I have always heard /your voice in that sea, master”
Derek Walcott. *Omeros* LVI, iii.

Em uma obra que se organiza em torno de modelo aural de produção e recepção, o som, em suas diversas materialidades e magnitudes, é onipresente. Percebe-se, na abertura da *Ilíada*, uma rede de falas e ações que se justapõe ao tema da praga enviada por Apolo.¹

Tal justaposição não é gratuita dentro de um horizonte cultural marcado pela interação face a face entre os falantes: a praga efetiva-se, como as trocas verbais, por meio de contatos físicos entre agentes: o sacerdote Crises vai junto às naus suplicar por sua filha Criseida. Dirige-se a todos os aqueus e, entre eles, os chefes Agamênon e Menelau. A súplica e proposta de Crises provocam reações

¹ Platão, *República* 392e, evidencia o caráter inaugural e paradigmático do trecho ao fazer Sócrates perguntar: “Você conhece os primeiros versos da *Ilíada* nos quais o *performer* narrativo conta que Crises implorou para que Agamênon libertasse sua filha, e que o rei irritou-se com ele, e que Crises então, já que não conseguiu o que queria, invocou a divindade contra os aqueus? ἐπίστασαι τῆς Ἰλιάδος τὰ πρῶτα, ἐν οἷς ὁ ποιητής φησι τὸν μὲν Χρῦσιν δεῖσθαι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀπολύσαι τὴν θυγατέρα, τὸν δὲ χαλεπαίνειν, τὸν δέ, ἐπειδὴ οὐκ ἐτύγγανεν, κατεύχεσθαι τῶν Ἀχαιῶν πρὸς τὸν θεόν.”

contraditórias: a maioria é favorável ao sacerdote (22-23), mas Agamênon não apenas nega libertar Criseida, como também expulsa Crises do acampamento (24-32).²

No detalhe de seu caminho de volta dessa reunião com os argivos, percebemos que “silencioso ele foi andando pela praia do mar estrondante: e, afastando-se, o ancião rezou para o soberano Apolo, βῆ δ’ ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·πολλὰ δ’ ἔπειτ’ ἀπάνευθε κιὼν ἤρᾱθ’ ὁ γεραιὸς / Ἀπόλλωνι ἄνακτι (34-36)”.

A partir do silêncio do sacerdote e da típica paisagem sonora do mar revoltado, os acontecimentos da Guerra de Troia encontrarão sua dramática forma de realização. Aqui, na praia, a praga foi gerada.

Em seu comentário à *Iliada*, o influente *scholar* estadunidense G. S. Kirk questiona e ao mesmo responde a respeito do sentido deste trecho: “Há algum contraste intencional entre o silêncio do sacerdote (ἀκέων) e o estrondo/rugir do mar (πολυφλοίσβοιο)? É claro que não, pois ele está silencioso porque decidiu obedecer e não responder [a Agamênon], e o mar está a rugir porque é o que ele tipicamente faz, ao menos no genitivo — πολυφλοίσβοιο é um epíteto padrão e preenche o espaço necessário do verso, já que o poeta escolheu enfatizar a ideia de mar nesse trecho. Ainda os efeitos de θῖνα ... θαλάσσης frequentemente são cheios de tensão e tristeza (por exemplo, os arautos indispostos em 327; a embaixada em 9.182; o lamento de Aquiles em 23.59, conforme sua tristeza em 1.350) e isso talvez dê uma certa cor ao silêncio temporário de Crises, tornando-o sinistro (KIRK, 1985, p. 56-57)”.³

A veemente recusa de G. S. Kirk em correlacionar as duas referências sonoras retoma o comportamento de Agamênon: ambos procuram interditar um evento aural.

² Neste capítulo, os números entre parênteses referem-se aos versos do primeiro canto da *Iliada*.

³ No original: “Is there an intended contrast between the priest’s silence (ἀκέων) and the roar of the sea (πολυφλοίσβοιο)? Ostensibly not, since he is silent because he decides to obey and not reply, and the sea is roaring because he decides to obey and not reply, and the sea is roaring because that is it typically does, at least in the genitive — πολυφλοίσβοιο is a standard epithet and fills the necessary part of the verse, given that the poet chooses to emphasize the idea of the sea at this point. Yet the overtones of θῖνα ... θαλάσσης and so on are often of tension or sadness (e.g. of the heralds going unwillingly at 327; the embassy at 9.182; achilleus’ mourning at 23.59, cf. his sadness at 1.350) and this perhaps colours Khruzes’ temporary silence, making it ominous”.

No caso do filólogo, esta surdez interpretativa aparece argumentada e comprovada pelo texto homérico, como se o próprio texto recusasse tais ilações audiofocais. Mas, assim como Crises não foi silenciado por Agamênon, uma crítica integrativa das afirmações incisivas de G. S. Kirk nos oferece um ponto de partida para reinserir a produtividade dos sons e suas implicações na textualidade homérica.

De início, a falsa questão da intencionalidade de fato aponta para a questão mesma da relevância — se de fato essa cena assim expressa, de alguma forma, foi organizada para enfatizar algo. Para tanto, tal relevância seria verificável, registrada nessa organização e no curso da obra. De vários modos, o filólogo nega a relevância da alusiva produção sonora do texto citado. Há um esforço de tentar explicar, de encadear razões, justificativas. Seu ponto de partida é o negar o contraste entre o silêncio do sacerdote e o mar ruidoso. Para comprovar que não há contraste ou correlação entre os dois eventos justapostos na cena, o filólogo normaliza os referentes: explica o comportamento aural de Crises pela simples reinserção do conteúdo do verso 33: “Assim ele [Agamênon] falou. E então o ancião ficou com medo e obedeceu aos comandos do rei, Ὡς ἔφατ’, ἔδεισεν δ’ ὁ γέρον καὶ ἐπέθετο μύθῳ”.

Dessa maneira, a redução sonora de Crises está vinculada a Agamênon e não ao mar. No entanto, o texto homérico não se articula em sucessão de conteúdos das falas das personagens. A abertura da *Ilíada* mostra a rápida sucessão de blocos de versos relacionados com mudanças focais. O cantor narrativo disponibiliza para sua audiência um espaço composto por uma modulação das orientações para se contextualizar os eventos apresentados. Em ordem, temos:

- I) invocação das musas (1);
- II) projeção da contenda entre Aquiles e Agamênon como causadora das desgraças entre os aqueus (2-7);
- III) identificada a divindade que insuflou a contenda entre Aquiles e Agamênon (8-9);
- IV) a praga: efeitos e causa (10-11);
- V) cena de Crises diante dos aqueus junto às naus (12-33);
- VI) Crises anda pela praia e mais adiante ora a Apolo (34-43a);

VII) a resposta de Apolo (43b-53);

VIII) assembleia dos aqueus. Debate entre Agamênon e Aquiles (54-305).

Graficamente, temos o seguinte quadro.⁴

Quadro 8: Sequências da abertura da *Ilíada*

Nº	Nome	Quant.	Espaço-tempo	Foco	Fontes sonoras ⁵	Textura
I	Invocação das Musas	1 verso	Fora do tempo e do espaço cotidiano	Musa	Potenciais cantos da(s) Musa(s), ira de Aquiles	Monofônica e/ou polivocal
II	Tema da obra	6 versos	Fora do tempo e do espaço imediatos	aqueus sofrendo e morrendo, Agamênon, Aquiles	Potenciais vozes dos desgraçados, sons dos animais (cães e aves)	Polivocal
III	Causalidade divina da discórdia	2 versos	Fora do tempo e espaço cotidiano	Apolo	Potenciais sons dos deuses olímpicos com foco em Apolo	Monofônica e/ou Polivocal
IV	A praga	2 versos	Fora do tempo e do espaço imediatos	Agamênon, Praga, Apolo, desgraça dos aqueus sofrendo e morrendo	Potenciais efeitos da praga (vozes dos desgraçados)	Polivocal
V	Crises no acampamento dos aqueus	22 versos	Tempo e espaço definidos	Crises, aqueus, Agamênon	Troca de falas entre Crises, os aqueus e Agamênon. Modulações vocais que apresentam as reações emocionais no curso do encontro.	Sucessão de vozes isoladas
VI	Crises sozinho	10 versos	Tempo e espaço definidos	Crises (e o mar)	Silêncio, ondas do mar, produção vocal variada na prece a Apolo	Bifônica
VII	A resposta de Apolo à oração de Crises	19 versos	Tempo e espaço definidos	Crises, Apolo, aqueus	Sons das flechas, som do arco, sons dos abatidos (homens e animais) pela peste em sua desgraça, som das piras pegando fogo	Polivocal

⁴ Reelaboro o quadro geral do primeiro canto apresentada em Latacz, Nünlist e Stoevesandt (2008).

⁵ Em *De Anima* 419b, Aristóteles faz uma divisão genérica entre dois tipos de sons e sua audibilidade, assim, há dois tipos de sons: o que é uma atividade e o que é uma potência ἔστι δὲ διττὸς ὁ ψόφος· ὁ μὲν γὰρ ἐνέργειά τις, ὁ δὲ δύναμις”.

Nº	Nome	Quant.	Espaço-tempo	Foco	Fontes sonoras ⁵	Textura
VIII	A assembleia dos aqueus		Tempo e espaço definidos	Multidão dos aqueus, Aquiles, Calcas, Agamênon, Atena, Nestor	Tumulto, trocas verbais e suas modulações emocionais.	Sucessão de falas monofônicas.

Fonte: LADI-UnB

Observa-se que a estabilização do tempo, espaço e foco efetivada na sequência VIII é precedida por rápidos e contíguos blocos de versos com diferentes modos de apresentação. O sacerdote Crises anda silencioso na praia de ondas ruidosas, posiciona-se entre seu encontro com os aqueus junto às naus e a furiosa ação de Apolo. A condensada audiocena de um verso faz convergir os blocos de versos anteriores e posteriores: o **foco único, pivotal**, aparece na invocação às musas, na identificação de Apolo como a divindade que carrou os males aos aqueus e em sua centralidade como agente desses males, bem como na prece de Crises; e a **alternância entre falas** efetiva-se no áspero encontro de Crises com Agamênon, assim como, depois, na querela entre Agamênon e Aquiles, com a participação de Calcas, Atenas e Nestor, já que tais revezamentos entre interlocutores se dão por blocos contínuos e sucessivos de falas.

De qualquer forma, o silêncio de Crises não se confina apenas aos comandos de Agamênon. Desde o início da peça, há todo um jogo de rápidas modificações em diversos parâmetros dos materiais organizados para o acontecimento rapsódico: em sucessão, temos unidades ou blocos de versos que variam na extensão/duração dos versos, na focalização, nos referentes espaço-temporais e na manipulação de grandezas sonoras aludidas.

Em termos de dimensões quanto à unidade, o monoverso da redução de intensidade sonora de Crises aproxima-se do monoverso que abre o próêmio da obra. Comungando com este monoverso, há a questão do centro focal. Nesse ponto, é preciso ampliar a extensão do conceito. No momento, o que mais importa é sobre

o que ou quem o ato discursivo se ocupa em dada configuração espaço-temporal. O fato de alguém estar sozinho e calado dentro de uma obra marcada por situações interindividuais e *performada* em trocas intersubjetivas entre o *performer* e sua audiência não é algo casual ou residual. No quadro anterior, é possível indexar a dupla redução de Crises (sonora e intersubjetiva) como um destaque audiovisual. No lugar de muitos versos que apresentam diversos eventos com múltiplos eventos e demasiado resultado sonoro, temos um *close up*, uma interrupção no começo da estabilidade narrativa que parecia adquirir a seqüência no acampamento junto às naus (seqüência V). A violenta expulsão de Crises promovida por Agamênon acaba por produzir um intervalo breve mais distinguível de condensados materiais audiovisuais. A ação desmedida de Agamênon ultrapassa a órbita isolada da personagem e nos arremessa para a construtividade da obra. Assim, um mesmo ato vincula-se ao contexto personativo e outro ao imaginário audiovisual que se efetiva nas trocas entre o *performer* narrativo e sua audiência.

E para que enfatizar o isolamento da figura de Crises? Essa desvinculação da coletividade, do todo social é compreendida no manifesto horizonte supraindividual que comanda a narrativa e sua extrinsecação física durante sua performance. Durante a assembleia (VIII), os querelantes Agamênon e Aquiles mutuamente se acusam de agir em função de interesses parciais, de confinarem suas decisões em algo que não provém do consenso ou do bem-estar do grupo. Apolo surge sozinho, lançando suas terríveis setas sobre a multidão dos aqueus. Agamênon, o líder político e militar dos aqueus, isola-se de seus pares ao não acatar o tom favorável a Crises enunciado pelos homens no acampamento.

Essa tensão entre o coletivo e o individual dentro de um horizonte de trocas intersubjetivas apresenta uma réplica audiofocal na sucessão de blocos ou unidades de versos nos quais predomina o destaque/acento em uma figura; em uma produção sonora única; em diversas figuras; ou em produções sonoras múltiplas. O diferencial do verso 34 reside em uma concentração inédita e inaudita dos padrões audiofocais apresentados e imediatamente apresentados: um homem sozinho e calado que tem

ao seu lado o mar e suas ondas. Até esse momento, embora tivéssemos figuras focais isoladas, elas ou produziam muito som ou se integravam dentro de um acontecimento coletivamente orientado: Apolo sozinho joga suas terríveis e ruidosas setas para a multidão e as grandes figuras de Agamênon e Aquiles debatem em suas falas mediadas por outras figuras e diante de uma audiência massiva.

Desse modo, o que é importante realçar é que o silêncio de Crises se faz dentro de um universo de manipulação de grandezas sonoras no qual não há lugar ou momento em que a produção de som não esteja presente. Há som mesmo nos moribundos, em seus gemidos, e nos cadáveres acossados e espicaçados pelas aves do céu. Logo, fazer notar uma redução da intensidade de sinal de uma figura dentro desse universo altissonante não é marcar o silêncio em si, mas reverter essa redução para a produção sonora geral desse universo.

De início, é preciso correlacionar a redução da intensidade sonora ao conflito de grandezas sonoras da obra. Há uma escala de intensidades que pode ser diretamente auferida na obra. Como não é possível proceder a uma objetiva medição de frequências dos acontecimentos sonoros potenciais ou aludidos no texto, há a alternativa de comparar tais acontecimentos e suas grandezas implicadas.

Até antes de seu insulamento acústico e social, Crises tem foco e voz: ele *performa* sua solicitação aos aqueus em um lugar definido para uma audiência definida. Essa cena típica de pedido para uma assembleia exhibe um primeiro perfil do sacerdote, o qual será desconstruído pela intervenção de Agamênon. Mas Crises não é um suplicante qualquer: ele chega investido da autoridade de um representante religioso, ao portar os signos visíveis da divindade: *stémata* (fitas, adereços) atados a um cetro dourado.⁶ Esta sobreposição entre o papel do suplicante e a dignidade de um alto funcionário posiciona Crises em um *status* de excepcionalidade.⁷

⁶ *Ilíada* 1, 15, 374.

⁷ Segundo Ammone (2012, p. 59), “Crises é um suplicante atípico no panorama homérico: ele não tem motivo para ostentar submissão, pois se apresenta ao acampamento aqueu não como cidadão privado, mas como representante de um deus e protegido dele. Suas armas são os *stemmata*, que não devem ser entendidos como os sinais rituais de suplicantes, atestados em época pós-homérica, mas, sim, como laços do sacerdócio que o fazem porta-voz de Apolo.”

E tal excepcionalidade é construída na acumulação de atributos e informações: o suplicante não suplicante vem ao acampamento dos aqueus e não *performa* um ato de súplica com toda sua gestualidade específica (ALDEN, 2001, 2007). Além dos sinais visíveis de Apolo, ele carrega abundantes riquezas para compensar o possível retorno de sua filha, Criseida (13).

Neste ponto, o destaque da figura de Crises o projeta para além da unidade narrativa em que a cena se desenrola.⁸ A referência ao resgate de Criseida solicita do espectador eventos não relatados neste início da obra. Mais adiante, na recapitulação dos eventos *performada* por Aquiles a Tétis,⁹ amplia-se o conjunto de referências que impulsionou a vinda de Crises ao acampamento dos aqueus. Para uma audiência reduzida, mínima, que não precisava deste relato dos acontecimentos, Aquiles conta que ele e os aqueus participaram do saque da cidade de Tebas e que, na divisão dos despojos de guerra, Criseida coube a Agamênon.¹⁰ Ou seja, mais de trezentos versos depois, há uma exibição mais global dos fatos.

Ao mesmo tempo, tal desconexão cronológica dos eventos aponta para o ritmo de montagem frenética inicial da obra, que se perfaz na sequência de condensados blocos de versos incompletos quanto ao seu desenvolvimento, como um *trailer*.¹¹ A figura de Crises emerge desses procedimentos de montagem de cenas

⁸ Mais detidamente, Scodel (2002, p. 101) afirma que “Contrariamente à prática usual homérica, Crises recebe um artigo definido quando é mencionado pela primeira vez — {τὸν Χρῦσην} — o que implica que é um nome familiar”.

⁹ *Ilíada* 1,366-412.

¹⁰ *Ilíada* 1,366-369.

¹¹ Em termos sintáticos, temos o testemunho de Chantraine (1953, p. 12) “Uma das marcas que determinam os processos da sintaxe homérica é a construção apositiva. [...] [a partir dos primeiros versos da *Ilíada*] A ordem das palavras é livre e os termos da proposição são definidos pelas aposições que se apresentam sob formas diversas e autônomas. Μῆνιν é determinado por um genitivo, depois por um adjetivo isolado e distante, depois por um relativo. Do mesmo modo, ψυχᾶς está associado a dois adjetivos que se encontram sobre planos diferentes, ...πολλὰς e ἰφθίμους, e a uma genitivo ἥρώων, isolado, muito distante da palavra da qual ele depende. A autonomia de cada termo tem como consequência que o aedo pode, em cada circunstância, perder de vista a palavra a qual ele se refere, daí as liberdades no uso da regras, e também a presença de grupos de palavras que não se conectam estritamente aos que os precedem ou sucedem.”

como um fator de unificação até que a querela entre Aquiles e Agamênon conduza a narrativa.¹²

Seguindo essa dinâmica de aparições do sacerdote de Apolo, temos:

- 1) Crises nomeado distintamente, τὸν Χρύσην, em função de uma conexão causal, οὐνεκα, que associa o ultraje impetrado por Agamênon ao sacerdote de Apolo;
- 2) Crises agora é mais que um nome: discursa para a assembleia, recebe um clamor popular de assentimento e é rebatido pelas irascíveis palavras de Agamênon;
- 3) Crises isola-se em silêncio perto da praia;
- 4) mais distante do acampamento dos aqueus, Crises profere sua invocação a Apolo;
- 5) dez dias depois, Aquiles relembra os eventos anteriores a ida de Crises ao acampamento dos aqueus e a desonra que Agamênon ocasionou ao sacerdote de Apolo.

Como se pode notar, Crises é quem domina o início da *Ilíada*. E o faz manifestando-se de diversos modos audiofocais. Primeiro, é uma alusão, uma palavra, frente ao contexto dominado pelo exorbitante impacto de um deus tido como motivador da discórdia entre Aquiles e Agamênon. No passo seguinte, este nome adquire voz, amplia sua presença no espaço narrativo, vindo com os símbolos do poder de Apolo, com riqueza e muitas palavras. É a primeira personagem a falar na obra. A expansão da figura de Crises é materializada no assentimento da assembleia dos aqueus, que funciona como uma caixa de ressonância, um amplificador: transformam o sinal vindo da voz de Crises em uma aclamação, ἐπευφήμησαν (22).¹³ Em seguida,

¹² Rabel (1988, p. 473) chama este início com foco em Crises de “*Ilíada* em Miniatura”.

¹³ De uma maneira mais técnica, o corpo político dos Aqueus em assembleia (coro) age com um transdutor ativo, que recebe a energia de um sinal e a transforma e retransmite a partir de sua própria energia. Sheingold (1980). Nos *Problemas Aristotélicos*, a força acústica de um grupo é assim pensada: “Por que uma mesma pessoa que usa a mesma voz cantando e gritando junto com outras faz chegar seu som mais longe que quando está sozinha? [...] Portanto, quando pessoas agem como um grupo, a força de sua força se torna uma unidade e projeta o ar simultaneamente, tanto que este vai adiante muitas vezes mais. A voz que sai de todos é muitas vezes mais que cada voz em

Agamênon interrompe essa efusiva demonstração sonora de acordo, ao silenciar não só Crises como também a assembleia. O discurso raivoso de Agamênon interrompe a dominância aural em torno do sacerdote e reverte sua centralidade focal. Agamênon ocupa agora o centro de orientação da cena. Ao fim de seu discurso, tal reversão de um padrão ascensional é completo: não mais a pletora de sons com mais diversos timbres em alta intensidade e sim o silêncio.

Antes de continuar acompanhando esta mudança no perfil audiofocal de Crises, o que importa é identificar uma composição de planos e subplanos marcados por diferentes orientações aurais que negociam entre si, mesmo que se apresentem em um primeiro momento descontínuos. Na análise de Kirk, fica, muitas vezes, bem marcada a obsessão com estratégias causalistas, de identificar uma hierarquia entre os elementos estudados, de modo a conferir a algum deles um primado interpretativo sobre outros. É a busca de uma instância absoluta, de um ponto. Mas o texto não se organiza em um modo único de composição — antes, estilhaça-se em um desenho que não se reduz a pontos isolados, centrífugos e estáticos. Essa dinâmica referencial não é criada pelo texto, mas o texto mesmo se organiza em função da contextura de seus atos realizacionais. Ou seja, o texto aponta para fora dele, para aquilo que o coloca em situação de existir: a interação entre o *performer* e sua audiência. Daí verifica-se a compreensão da composição, do *design* audiofocal do texto na proposição dos materiais que serão reimaginados pela audiência.

Trata-se de referências a figuras, sons, ações e objetos que, de fato, na performance rapsódica, precisam ser completados pela audiência. O *performer* narrativo vocifera o discurso de Agamênon ou enuncia o comportamento efusivo do acampamento aqueu para com Crises. Mas ele é uma única voz. Ele pode fazer soar modulações vocais para marcar mudanças no *pathos* das figuras ou valer-se de seus gestos para interpretar fisicamente algumas das intenções do texto. Contudo, é a

separado. Διὰ τί πορρωτέρω ὁ αὐτὸς τῆ αὐτῆ φωνῆ γεγωνεῖ μετ' ἄλλων ἕδων καὶ βοῶν ἢ μόνος; [...]. ἀθρόων οὖν ὄντων μία γίνεται ἢ τῆς φωνῆς ἰσχυρὸς καὶ ἅμα ὠθεῖ τὸν ἄερα, ὥστε πολλαπλάσιον προΐεναι· καὶ γὰρ ἢ ἐκ πάντων φωνῆ μιᾶς ἐκάστης πολλαπλάσιος (Problema 19:2{917b}).

recepção em sua audiovisualização, em sua imaginação, que de fato dá seguimento aos movimentos indicados pela performance.

Por isso, não é de se estranhar que grande parte das referências iniciais da obra projetem ações potenciais: as condensações que os nomes configuram, a sobreposição de ações que ainda serão plenamente realizadas. Exemplo disso é a audiocena dos homens mortos entre os versos 2 e 5: a ira mortífera de Aquiles, alvo do canto da musa e foco maior da *Ilíada*, acabou por trazer as incontáveis desgraças dos aqueus. Essas incontáveis desgraças se espriam nos corpos dos mortos sobre a terra e em suas almas nos confins dos mundos inferiores. Essa forte imagem que amplia o sofrimento em todas as direções, porém, é interrompida por duas sequências de causações divinas, Zeus e Apolo. Assim, como a voz de Crises, a desgraça altissonante dos aqueus é encaixada entre a justaposição dos motivos condensados da ira de Aquiles/Musa e a causação divina.

Logo, não está neles mesmos, nesses materiais assim dispostos na montagem adotada, a compreensão do processo de sua forma de expressão. Se tantos desgraçados anônimos quanto nominado Crises, se tanto a coletividade quanto a figura individual são arrastadas pelo ritmo de sua composição, é preciso procurar nesse ritmo a sua inteligibilidade.

Ora, o que é comum em um e em outro caso é o fato de um sinal ser convertido em vários formatos — o sinal é interrompido, condensado, ampliado ou sobreposto a outro sinal, o que gera semelhanças entre aquilo que é referido, pois são materiais modificados pelos mesmos parâmetros e indeterminações. Com as contínuas interrupções e transformações, um sinal ganha sua identidade ao reafirmar sua flexibilidade. Assim, por exemplo, a áudio-imagem dos cadáveres anônimos ao chão pode ser aplicada a diversos contextos: ao dos atacados pela praga, seja na proximidade dos versos 10-11, seja no resultado da ação de Apolo após a invocação de Crises, nos versos 48 a 56; ou, ainda, nas diversas mortes no campo de batalha durante o resto da *Ilíada*.

O movimento que podemos chamar ‘ondulatório’ das referências textuais na *Ilíada* mobiliza os materiais disponibilizados pelo *performer* narrativo, demandando deste e de sua audiência um horizonte também ondulatório na produção e recepção da obra. Os cadáveres mortos da abertura partilham o foco com seus devoradores animais (cães e aves de rapina). Quando Apolo ataca os aqueus, a lógica é invertida: primeiro os animais são atingidos (mulas e cães), depois os homens (50-52). Dessa forma, os elementos são apresentados, em um primeiro momento, de uma certa maneira, que mais tarde são retomados parcialmente e de outro modo assemelhado, mas não totalmente idêntico. Assim, pode-se correlacionar a matança de agora com a posterior, sem que haja acordo em todos os seus elementos e forma de apresentação. Como se pode bem observar, enquanto a primeira aparição dos cadáveres e seus algozes não humanos está suspensa no tempo e no espaço, a segunda está dentro de uma sequência de eventos contíguos — Crises invoca Apolo; Apolo envia suas setas; animais e homens mortos; Aquiles convoca a assembleia dos aqueus.

Tais diferenças ratificam características de movimento configurador da obra que reprocessa e distribui referências a partir não de um jogo abstrato e imanente de identidades e semelhanças: as séries de áudio-imagens registradas no texto mutuamente se reenviam, apontando para algo que as determina e que não está restrito ao meio que as efetiva — a linguagem verbal. Para clarificar mais as implicações dessa afirmação, basta acompanhar a produtividade das referências em torno da peste. Como a dinâmica representacional presente na paranarrativa de Crises e nas reatualizações dos cadáveres e dos animais, a peste é veiculada pelo *performer narrativo* em diversos e distintos momentos.

Inicialmente, a peste é uma doença terrível enviada aos aqueus, matando-os, νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί (10). Por sua referência ao grupo atingido e à morte provocada, parece retomar e singularizar os cadáveres supra referidos (2-5a.). O contexto causativo ou explicativo ainda aproxima este conjunto de cadáveres: se foi a ira de Aquiles, mortífera, que acarretou os cadáveres primeiros, Μῆνιν ...Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρί’ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε (1-2), no

segundo foi Apolo, enfurecido pelo rei, quem enviou a praga aos aqueus, Λητοῦς [...]· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς/ νοῦσον ἀνά στρατὸν ὄρσε κακὴν (9-10). O paralelismo entre os dois momentos causalistas é mais incisivo, ao se colocar uma dupla condição para cada evento aniquilador: A ira mortífera de Aquiles, Μῆνιν ...Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην (1,2), é associada ao poder de Zeus, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή (5), enquanto a fúria destruidora de Apolo, filho de Zeus, Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς ... ὀλέκοντο δὲ λαοί, fora provocada pelo rei Agamênon. Assim como no caso das inversões entre homens e animais nas revelações de uma destruição terrível (2-5, 50-52), aqui temos um homem e um deus (Aquiles e Zeus) e depois um deus e um homem (Apolo e Agamênon) no consórcio entre atos de mortandade coletiva. No quadro seguinte, tal paralelismo é explicitado.

Quadro 9: Paralelismo entre atos de mortandade

Cena	Dupla causação	<i>Pathos</i>	Ação qualificada	Objeto coletivo
Mortandade	Aquiles e Zeus	Ira mortífera, Μῆνιν... οὐλομένην	Aquiles trouxe sofrimentos sem fim, μυρί... ἄλγε' ἔθηκε	aqueus... tantas almas dos heróis valentes, Ἀχαιοῖς ...πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς ... ἥρώων
Peste	Apolo e Agamênon	Fúria destruidora, ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς ... ὀλέκοντο δὲ λαοί	Apolo lançou a terrível doença, νοῦσον ἀνά στρατὸν ὄρσε κακὴν	sobre as tropas... e o povo ἀνά στρατὸν ... λαοί.

Fonte: LADI-UnB

Essa acumulação de acontecimentos extranumerários, violentos e terminativos logo no início da obra projeta o evento-morte para além de sua localidade, marcando a *Ilíada* como uma exploração das imagens em torno da morte e finitude. Nesse sentido, a praga não irrompe sozinha, mas em uma rede de referências que se sobrepõem.

A obra inicia-se como uma conclusão, no rol dos desastres e seus originadores. A proximidade entre início (causa) e fim (resultado) de fato solapa um desenho linear em que as referências se sucedem a partir de sua pretensa e estabelecida cronologia.

Tudo parece se reunir nesse momento, todos estão aqui mencionados ou potencializados nos anônimos coletivos. Assim, o início da obra derrama-se em abundância de referências que não se contêm nos limites das formas e dos tempos. Há uma mobilidade no eixo da memória e uma plasticidade dos referentes. É a partir desse excesso, dessa dinâmica de sobreposições, duplicações, contrapontos que a peste: a) é nomeada e anunciada em seus efeitos (10-11); b) integra a visão de uma ruína final (2-5); c) para depois se constituir na totalidade de sua extensão (43-53).

Ao convergir todo o material dos versos anteriores e projetar futuras carnificinas da guerra, a peste, enfim, instala-se estrondosamente: respondendo ao clamor de Crises, Apolo desce do Olimpo para a Terra, o coração agitado de ira, βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ, (44).

Ele vem para fazer a praga agir, Apolo mesmo é a praga, como mostra a invocação de Crises — “Ouça me, deus do arco prateado [...] Apolo dos ratos da praga, κλυθί μεν ἀργυρότοξ’.../ Σμινθεῦ (37-38).¹⁴

A partir das anteriores imagens condensadas de ira — como as de Aquiles (12), do próprio Apolo (9) e de Agamênon (32) —, o deus se arremessa para Terra como as flechas que lança. Ele, deus, flecha e praga. Mas os atos de Apolo encontram sua eficácia imaginativa ao serem sonoramente orientados. Antes do ataque, em um plano detalhe, flechas se agitavam ruidosas nos ombros do deus tomado de ira, ἐκλαγξαν δ’ ἄρ’ οἴστοι ἐπ’ ὤμων χωόμενοιο (45).

As flechas, que logo provocariam altissonante sofrimento entre os homens e animais, são som extremo. A ira do deus, o efetuar da praga, é o impacto do som

¹⁴ O epíteto ‘Apolo Esminteu’ diz respeito ao culto ao deus no templo na cidade homônima, tendo, pois, a passagem um sentido etiológico. Porém, na *Geografia*, de Estrabão (13.1.48), é relatada a história de Calinos, que narra uma grande quantidade de ratos atacando os Teucros, quando estes estavam nas imediações de Hamaxito, em Troade, onde ficava o templo de Apolo Esminteu. Powell (2014, p. 42) traduz o epíteto como “lord of Plague”.

que fere os corpos. Essa sobreposição e fusão de referentes tornam a audiocena mais eficaz: o deus — que é ira, que é flecha, que é ruído e dor — é capaz de produzir atos terminativos ilimitados. Pelo acabamento acústico da cena, torna-se compreensível e experienciável para a audiência o poder de Apolo. A exteriorização de seus atos, a passagem da ira para o ataque, é possibilitada pelo recurso a referências acústicas. Para sentir o que Apolo faz, é preciso ouvir, exercitar uma audiovisão.

Novamente, temos, no irromper da força tanática de Apolo, a decomposição de sua atividade, a forma analítica de representação. Para tornar eficiente o imaginário aqui construído, há planos-detelhes, diversos momentos do deus no ímpeto de destruir os aqueus. O coração irado, os objetos mortíferos, os sons da carnificina — tudo aponta para uma rede de curtos seguimentos no curso de um fluxo audiovisual. Quando ocorre o ataque em si, o que mais interessa é o *modus operandi* do deus, homólogo do processo composicional da *Ilíada*. Primeiro, tudo vira noite, ὃ δ' ἦϊε νυκτὶ ἐοικώς (47). “Ele chega como chega a noite” não apenas associa a chegada do deus com algo ameaçador, mortal. Trata-se de deslocar a percepção da visão para a audição. O cantor narrativo usa esse artifício em plena luz do dia com sua audiência para enfatizar os efeitos acústicos daquilo que *performa*. Ninguém vai deixar de ver a partir deste comando, mas haverá uma ênfase na sensibilidade dirigida à produção e recepção de sons.

Em um tipo de performance em que predomina a interação face a face entre o *performer* narrativo e sua audiência por meio de um fluxo de sons e imagens veiculados pelo corpo multidimensional do intérprete épico, tal separação entre as bandas sonoras e visuais se faz dentro de uma copresença entre os sentidos. Assim, colocando em primeiro plano o que vai ser escutado dentro de uma obra em que já predomina o som, de fato está sendo colocada em destaque a própria interação entre os copartícipes da performance épica. Nesse momento de maior nexos entre os partícipes, acontecem as cenas mais intensas, não apenas pelo impacto das imagens e pela marcação emocional, mas, sim, pelo deslocamento para o som, que determina uma mudança no papel da audiência: ela terá de se empenhar mais em

materializar aquilo que é apresentado de modo mais indicial. A noite, a dificuldade em se ver, projeta um esforço em tomar os efeitos da mortandade e ampliar suas ações. Há, pois, uma homologia entre a noite no universo imaginativo da obra e as condições de performance: em ambos os casos, não há escuridão, e sim a potencialidade da escuridão, *εοικώς*. Essa matiz, este filtro proporciona um diferencial no modo como a audiovisualidade é elaborada: quando da maior intensidade sonora da obra até agora, há uma contrapartida na mutação de sua visualidade.¹⁵

E não apenas tudo parece virar noite, com a sombra da morte pairando sobre todos: no momento de tudo destruir, a visão das coisas é obscurecida e o deus posiciona-se à distância, duplicando a limitação da visualidade, *ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν* (48). Mais uma vez, temos o mesmo caso da construção da mortandade e da peste. Apolo é enunciado, mesmo que indiretamente, como um nome-título (9); depois, nomeado, entre os objetos que o representam e novo epíteto, *στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος/χρυσέφ' ἀνὰ σκήπτρῳ* (14-15), agora o que 'acerta ao longe, ἐκηβόλου'; após Crises ser rejeitado e silenciado por Agamênon, o deus reaparece nas preces do sacerdote (36), o qual o invoca (37). Novamente, essa segmentação das referências atinge um alto grau de aparição audiovisual. No percurso dessa segmentação, também, como no exemplo da mortandade e da peste, observa-se como as redes imagéticas se sobrepõem: Apolo é vinculado à figura de Crises em ecos verbo-actanciais, como pode ser notado no quadro a seguir.

Quadro 10: Ressonâncias verbais

	Movimento	Alvo	Distância
Crises	<i>βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης</i> (34)	<i>ὁ γὰρ ἦλθε θεῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν</i> (12)	<i>πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἠρᾶθ' ὁ γεραῖος / Ἀπόλλωνι ἄνακτι</i> (35-36)

¹⁵ Em *Ilíada* 12.462-465, o uso da noite em conexão com o som é novamente explorado/ então saltou para dentro o glorioso Heitor, o rosto semelhante à noite que chega de repente, reluzia o bronze pavoroso que vestia seu corpo e empunhava em suas mãos duas espadas, ὁ δ' ἄρ' ἔσθορε φαίδιμος

	Movimento	Alvo	Distância
Apolo	βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ, τόξ' ὠμοισιν ἔχων ἀμφορεφέα τε φαρέτρην(444-46)	ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν	ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν(48)

Fonte: LADI-UnB

Assim, tanto Crises quanto Apolo dirigem-se às naus dos aqueus e agem na distância. Todavia, é o diferencial acústico das ações de Apolo que vai explicitar a orientação das associações entre as redes de referências. A divindade faz eclodir toda a sua violência naquilo que não se vê se não por seus efeitos, por sua recepção. A seta é disparada, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε· (48). E, antes da visão dos corpos atingidos pela praga, ouvimos o terrível som que o arco de prata produz, δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο (49). Em termos de sonoridade, este é o momento mais intenso da *Ilíada* em seus inícios: trata-se de uma fenomenologia do poder destruidor de Apolo a partir de sua audiovisualidade. A pluralidade de significados possíveis do qualificativo δεινὴ aponta para sobreposição sinestésica dessa audiocena: δεινός, ἦ, ὄν integra, entre outras: as experiências afetivas ligadas ao medo e suas diversas gradações; o deslumbramento frente a algo extraordinário; e a demonstração de excelência no exercício de habilidades intelectuais e práticas (CHANTRAINE, 1968, p. 255-257; OTTO, 1992.)

A polissemia do qualificativo encontra-se aplicada ao som, κλαγγή, no caso, o som do arco prateado, ἀργυρέοιο βιοῖο. Essa série de especificações e o evento sonoro ampliam a audiovisualidade da cena assim como o processo de sua elaboração. Novamente, há uma sobreposição e retomada de referentes. Em relação ao objeto, a fonte sonora, o arco, antes indicado junto aos atributos do deus, ἔκηβόλου (14), ἔκηβόλον (21), aos poucos vai surgindo em sua materialidade e detalhamento: ἀργυρότοξ (37), τόξ' ὠμοισιν ἔχων ἀμφορεφέα τε φαρέτρην/ἔκλαγξαν δ' ἄρ' οἴστοι

“Εκτωρ/ νυκτὶ τοῦ ἠὲ ἀτάλαντος ὑπόπια· λάμπε δὲ/χαλκῶ/ σμερδαλέω, τὸν ἔεστο περὶ χροῖ, δοιὰ δὲ χερσὶ/δοῦρ' ἔχεν “.

ἐπ’ ὤμων χωόμενοι, (45-46). E esse processo de revelação progressiva das referências do arco é complementar ao da manifestação de sua auralidade: o arco não é só um instrumento para arremessar flechas: é uma fonte sonora, pois as flechas vibram/cantam ἔκλαγξαν δ’ ἄρ’ ὄϊστο, e terrível é sua vibração/canto, δεινὴ δὲ κλαγγή.

Tal processo atravessa a *Ilíada*. Em uma obra definida em sua abertura como resultado de atos aurais, “canta deusa ἄειδε θεὰ (1)”, o que se mostra encontra sonoramente englobado. Assim, especificaremos, no quadro a seguir, essa produção de sons, para que o impacto audiovisual do arco de Apolo encontre sua compreensão.

Quadro 11: Experiência sonora global

Fonte sonora ¹⁶	Qualificação	Contexto social	Recepção ¹⁷	Efeito
1 - Musa (01)	som vocal musical	indeterminado	indeterminada	indeterminação
2 - Cadáveres espicaçados por aves e cães (4,5)	ruídos das carnes rasgadas pelos bicos e dentes dos animais e ruídos que esses animais fazem durante sua investida nos cadáveres	potencial campo de batalha, espaço aberto, público	indeterminada	potencial repulsa
3 - moribundos afetados pela praga	sons vocais de dores e lamentos	acampamento dos aqueus, espaço aberto, público	indeterminada	potencial repulsa e empatia social

¹⁶ Sobre o tema, v. Bregman (1990), Yost, Popper e Fay (2008).

¹⁷ Não incluo aqui, por brevidade, a reiterada meta-audiência formada pelo *performer* narrativo e sua audiência.

Fonte sonora	Qualificação	Contexto social	Recepção	Efeito
4 - Crises	Som vocal com marcas da idade do falante e sua autoridade sacerdotal	Acampamento dos aqueus, espaço aberto, público aqueus	Crises e audiência homogênea formada pelas tropas que lutam para tomar Troia	Adesão entusiástica ao discurso proferido por Crises
5 - aqueus	Sons vocais de alta intensidade produzidos pelo grande contingente de homens guerreiros em seu assentimento à solicitação de Crises	Acampamento dos aqueus, espaço aberto, público	Audiência homogênea formada pelas tropas que lutam para tomar Troia e Crises	Empatia social
6 - Agamênon	Som vocal com marcas afetivas de ira e alta intensidade	Acampamento dos aqueus, espaço aberto, público	Audiência homogênea formada pelas tropas que lutam para tomar Troia e Crises	Agressividade, dissonância cognitiva
7 - Crises	Redução do som	praia próxima ao Acampamento dos aqueus, espaço aberto, público	Autorrecepção	Suspensão
8 - Ondas do mar ¹⁸	sons naturais contínuos (chiado) das ondas e de quebra na praia. Ruído branco	praia próxima ao Acampamento dos aqueus, espaço aberto, público	Crises	Agitação e torpor

¹⁸ Sobre o tema, v. Kahn (2001).

Fonte sonora	Qualificação	Contexto social	Recepção	Efeito
9 - Crises	Som vocal em prece por retribuição, com marcas de ira	Lugar indeterminado um pouco, afastado do acampamento dos aqueus, espaço aberto e público	Crises, divindades.	Agressividade
10 - Fogo no altar de sacrifícios	Ruidos da carne crepitando no altar	Espaço fechado, templo de Apolo	Crises, comunidade no templo	Potenciais respostas ao evento ritual
11 - O arco Prateado de Apolo	a- ruído (guizo) das flechas na aljava b- som do arco arremessando as flechas e das flechas arremessadas	Lugar indeterminado um pouco afastado do acampamento dos aqueus, espaço aberto e público	Apolo e depois Crises e os aqueus	Terror

Fonte: LADI-UnB

Como fontes sonoras, o arco e as flechas de Apolo se distinguem das fontes anteriores por serem não vocais ou naturais.¹⁹ Em sua materialidade manipulada pela ação de um sujeito específico, os instrumentos de Apolo apresentam-se como a convergência entre o cósmico-natural e o personativo, tanto que se colocam em posição de sujeitos de suas produções sonoras.

Até aqui as coisas referidas, as poucas coisas referidas no texto, registram apenas dados de caracterização e cenário: naus velozes dos aqueus ancoradas na praia (12, 26, 49), objetos valiosos para resgate (13, 20, 23), adereços de Apolo (14, 28), cetro dourado (15, 28), cmnênides (17), cama (31). Mesmo sendo potenciais agentes

¹⁹ Krapp (1964) propõe uma tripla classificação dos ‘fenômenos acústicos’ perceptíveis na *Ilíada* com suas subdivisões: 1-sons gerados pela voz (1.1 humanos; 1.2 divinos; 1.3 animais; 1.4 silêncio; 2-sons na natureza (2.1 água; 2.2 vento; 2.3 trovão; 2.4 fogo; 3- ruídos das coisas (3.1 ruído das armas; 3.2 chocalho, rangido, rascante e ecos e ressonâncias afins).

acústicos, seja como fonte ou ressonadores, tais objetos permanecem estritamente vinculados a seus portadores e estaticamente ao espaço narrado.

Uma divindade em movimento coloca as coisas a agir, αὐτοῦ κινήεντος (46). A fúria de Apolo estende-se pelo percurso que liga o espaço celeste à Terra, vinculando a dinâmica do deslocamento à produção de sons altissonantes, como se a energia de sua afluência dinamizasse os instrumentos, as coisas antes estáticas. Nesse sentido, o som é movimento vibratório: a fúria de Apolo e a velocidade de seu deslocamento repercutem no arco e nas flechas. A cadeia de eventos — fúria, movimento acelerado, vibração dos objetos e intensidade do som produzido — retoma o modo descontínuo do *performer* narrativo em acumular as referências para compor um imaginário impactante. Essa montagem analítica dos eventos relatados acaba por ser não apenas um modo de apresentação de figuras, espaços, ações e ideias, mas, também, na decomposição, escolha e arranjo dos elementos, transforma-se em explicitação do processo composicional auralmente orientado. A audiência consome, ao mesmo tempo, um imaginário e sua “poética”.

Os atributos do arco e das flechas como agentes aurais os colocam entre produtores de sons vocais e ruídos. Novamente esta ambivalência nada mais é que efeito da sobreposição de referências, extensão da estratégica, posição que tais objetos sonantes ocupam na convergência de eventos acústicos anteriores. Nessa sobreposição de atributos, há um descentramento quanto ao pretense papel hegemônico dos sons vocais na atividade do *performer* narrativo, de seu universo narrado e da audiência. Assim, como é preciso não igualar som à palavra falada e som à música apenas, a dimensão multirrefencial dos objetos sonantes atesta a amplitude dos atos aurais veiculados pela *Ilíada*. Somente um excesso de referências, por sua sobreposição e convergência de registros e vínculos, é capaz de efetivar complexas e intensas respostas.

Ou seja, tais objetos sonantes não são uma exceção ou pontuais desvios de uma norma pré-definida a partir da vocalidade absoluta. Antes, encontram-se inseridos dentro do processo de auralização da performance narrativa, constituindo-se

em transmutação de tudo que fora apresentado. Disso, tanto retomam os recursos anteriormente atualizados quanto os redefinem. O excesso recepional vincula-se à complexidade de sua elaboração, ratificando que a qualidade da produção de sons encontra-se indissolivelmente vinculada à sua recepção. Assim, enquanto animais e pessoas fazem seus sons característicos e objetos restringem-se a sua superfície visual e a seus portadores, os objetos sonantes de Apolo irradiam-se no imaginário acústico da obra, estabelecendo relações com os eventos audíveis realizados e eclodindo em toda a sua complexidade como acontecimentos sonoros amplos.

Logo, os objetos sonantes de Apolo não são apenas potenciais fontes sonoras, como o canto da musa, os projetivos lamentos dos mortos feridos pela praga ou guerra, e os ruídos dos animais. Mesmo que com estes se relacione, de certo modo, ao incorporá-los e ultrapassá-los, é por sua efetividade que se distinguem, ao indicarem atividades e efeitos singularizados, ἔκλαγξαν (46), κλαγγή (49), δεινὴ (49).

Com isso, as armas terríveis do deus aproximam-se em seu perfil realizacional e, mais diretamente, do ruído das ondas do mar, mesmo que como fontes sonoras possam ter alguma semelhança com os atos vocais de Crises, aqueus e Agamênon, em função de sua agentividade. As armas e as ondas do mar se correlacionam inicialmente por serem eventos acústicos ruidosos, que se propagam amplamente e acabam por determinar a paisagem sonora na qual intervêm. Desse modo, inserem o universo imaginativo da obra em amplas escalas acústicas, ultrapassando a produção sonora verbal. Por mais que se possa variar um som vocal, somente uma produção vocal coletiva consegue indicar a complexidade paramétrica presente em amplos eventos acústicos não verbais. Para comparar, os discursos de Crises e Agamênon, embora indiquem informações sobre a caracterização das personagens (idade, *status* social, compleição física, afetividade), são linhas monovocais com duração, timbre, intensidade mais ou menos identificáveis. Ainda: o *performer* narrativo segmenta em blocos ou unidades discretas de versos as falas de cada uma das figuras.

Tal procedimento organiza formalmente as falas nesses blocos, retirando-os da realidade efetiva de sobreposição de emissões vocais, fusão de papéis locutórios e

repcionais. Com isso, há apenas, a cada vez, *uma única fonte sonora e um único foco aural que orienta a recepção*. Ou seja, o recurso ao isolamento acústico das falas personativas, ao delimitar a representação de atos aurais e sua recepção, age como um controle do espaço sonoro exposto na performance contra um fundo multivariado de produções e percepções aurais. Mesmo que, em suas falas, a figura indique ou produza sons diversificados, o que ela manifesta é a formalidade, o arranjo de sua performance vocal.²⁰

Já no mar ruidoso e nas armas de Apolo, essa diretividade e formalidade da produção e recepção sonora é desfeita. O mar e as armas quebram com a moldura conversacional do relato, rompendo com a localidade do evento sonoro, e dispersando-se em todas as direções. Esses atos acústicos cosmicizantes, desse modo, aproximam-se ao se distinguirem dos atos verbais e ao promoverem essa experiência sonora específica: *a de um campo acústico ampliado por sua multidirecionalidade*.

É nessa esfera volumétrica que, então, as armas terríveis de Apolo melhor se compreendem. Pois, em ampla escala, em sua cosmicidade, o que vem em primeiro plano é a produção de seus efeitos, sua resposta reacional. Na formalidade das falas, a identificação dos falantes é tão ou mais fundamental que os efeitos. Já no caso de sons elevados a uma ampla dimensão, não importa tanto, imediatamente, quem os realiza, e sim o impacto que produzem. E é justamente nessa amplitude que as armas terríveis de Apolo e as ondas ruidosas do mar podem agora, após aproximadas, se distinguirem. Assim, para medir os efeitos e a intensidade dos terríveis objetos sonantes da divindade, devemos especificar suas grandezas sonoras.

Voltemos para as ressonantes ondas do mar. Inicialmente — “silencioso ele foi andando pela praia do mar estrondante: βῆ δ’ ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (34). Além de localizar o evento sonoro em um dado espaço, παρὰ θῖνα, o *performer* narrativo não apenas nos indica a fonte sonora, θαλάσσης, como

²⁰ Textualmente, a referência ou alusão ao conjunto de falas que alguém proferiu é marcada por formas de *muthos* (25,34) e os termos iniciais dos blocos por verbos *dicendi* e atos verbais (15,35).

também a qualifica, πολυφλοίσβοιο. Assim, em contraste com as armas de Apolo teríamos o seguinte quadro.

Quadro 12: Comparação entre o mar e as armas de Apolo

Evento sonoro	Fonte sonora	Espaço	Qualificação
Estrondo das ondas do mar na praia	movimento das águas do mar	encontro do mar com orla da praia	Estrondo ruidoso
Sons das armas de Apolo	Arco e flechas	Em pleno ar entre o céu e o acampamento dos aqueus	Som terrível

Fonte: LADI-UnB

O evento do estrondo das ondas do mar na praia é apresentado após os blocos de falas de Crises e Agamênon. Nota-se que o *performer* narrativo enfatiza esse momento de afastamento da produção de sons vocais, não só pelo deslocamento físico que retira o sacerdote da multidão dos aqueus, como também no silêncio mesmo do próprio sacerdote. O verso seguinte amplia esse isolamento: Crises se afasta mais ainda para fazer suas muitas orações a Apolo, πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κίων ἠρᾶθ' ὁ γεραιὸς (35). No escólio, o comentador aponta uma razão: para que os soldados não ouvissem essas preces (ERBSE, 1968, p. 19). De qualquer forma, temos na sucessão de cenas a partir da entrada de Crises uma manipulação da textura sonora (quadro 13).

Quadro 13: Sucessão de eventos sonoros

Evento	Agente sonoro	Lugar	Densidade sonora
Discurso de Crises	Crises	Acampamento junto às naves	Monofônica

Evento	Agente sonoro	Lugar	Densidade sonora
Resposta dos aqueus	aqueus	Acampamento junto às naves	Polivocal
Fala de Agamênon	Agamênon	Acampamento junto às naves	Monofônica
Crises e o mar	Ondas do mar, Crises	Praia mais afastada do acampamento	Dual, contra-ponto
Crises	Crises	Mais afastada ainda do acampamento	Monofônica

Fonte: LADI-UnB

Para que as terríveis súplicas de Crises sejam *performadas*, ele precisa se afastar dos aqueus, tornar-se inaudível e invisível para eles. Aqui há uma sincronização audiovisual da ausência de Crises quanto à audiência dos aqueus: o sacerdote recupera sua voz e presença quando desvinculado de Agamênon e seus homens. O gradativo percurso de Crises entre o acampamento e algum lugar isolado mais distante manipula imagens sonoras e visuais que redefinem o sacerdote: ele não é mais a ambivalente figura a solicitar o retorno de sua filha. Crises agora é voz irada que traduz a intensidade do ataque de Apolo. Conclui-se, portanto, que a formalidade da contracenação verbal no texto épico homérico aponta para um revezamento de blocos de falas que são distribuídos analiticamente: cada pessoa ou grupo fala a um tempo e a uma só vez sem ser interrompido, com os contornos dos blocos bem definidos — seus começos e fins. A picotagem e o aniquilamento da figura de Crises por Agamênon é respondida por momentos distintos auralmente orientados. O clímax sonoro de Crises, com a ampliação de suas falas pelo assentimento dos aqueus, é agora retomado e

ampliado cosmicamente, respondendo à ira de Agamênon e o silenciar do sacerdote. Note-se o movimento de grandezas sonoras: há um *crescendo* da presença sonora de Crises que é redefinido pela agressiva contraposição de Agamênon, o qual instaura um *diminuendo* na figura do sacerdote, que chega ao seu clímax no silêncio diante do mar. Após se afastar desse lugar e mais ainda de Agamênon e dos aqueus, Crises não apenas recupera sua voz ampliada pelo coro dos aqueus, como também exponencialmente dilata-se, ao invocar Apolo e nos efeitos das armas e das pragas que o deus envia.

Em termos de números de versos, Crises apresenta sua súplica em 5 versos, o coro responde em 2, Agamênon rejeita a proposta de Crises em 7 versos, Crises sozinho e silente junto ao mar ocupa um verso, e Crises invoca Apolo em 6 versos.

Dessa maneira, olhando para os blocos e as grandezas *performadas*, temos um embate entre o foco de cena e seus quantitativos. A sucessão dos blocos de falas estabelece vínculos e valores entre os materiais sonoramente orientados. Ao mesmo tempo em que se percebe a drástica redução de Crises por meio da intervenção de Agamênon, o somatório das falas do sacerdote (5+7) determina um centro audiofocal dominante. A mobilidade desse centro audiofocal projeta o nexos e o confronto entre as quantidades de presenças aurais. Se, por um lado, Agamênon demonstra seu poder ao calar o sacerdote e todo o acampamento aqueu, por outro, ele mesmo está cercado pela presença do sacerdote nas margens inicial e final da sequência. Aquilo que ele nega e rebaixa frontalmente, acaba por circundá-lo, detendo a expansão de seu âmbito de soberania. Como objetos acústicos em uma paisagem sonora, suas emissões se sobrepõem, mas o que é mais audível é o mais hegemônico: Agamênon não reverbera além de sua imediata localidade. Já a voz do sacerdote e suas prerrogativas e autoridade atravessam espaços e integram mundos. Os sons de Crises estão no acampamento aqueu, junto às ondas do mar, e chegam aos ouvidos do deus.

Diante disso, o jogo entre os blocos de fala e o contexto da produção e recepção dos sons das figuras colabora para a compreensão da dinâmica imagética da obra, fazendo com que os conteúdos apresentados sejam *performados* com a

audiovisibilidade de sua organização aural. A plasticidade pela qual os atos sonoros registrados no texto se viabilizam traça figuras, movimentos, configurações outras que uma estática e linear conformação comunicativa naturalizada e unidirecional entre um ativo emissor e um passivo receptor. Para além dessa linha, temos o trabalho das sonoridades em seus diversos e efetivos procedimentos. Exemplo disso é a identidade entre o coro dos aqueus e o sacerdote. Eles se relacionam de duas maneiras:

I) *contiguamente*, o bloco de 5 versos de Crises é ratificado pelas duas linhas sem falas, com a alusão a atos verbais, dos aqueus. A justaposição entre o discurso e a rubrica aproxima o sacerdote e os guerreiros, ao mesmo tempo que os distingue, conferindo a Crises uma imagem de extensão de sua *energeia* sonora pela aludida descarga coletiva dos aqueus. A voz do sacerdote *καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοὺς* (15), em sua súplica é respondida pelas vozes do coro dos guerreiros, *ἐπευφήμησαν* (22). O texto marca muito bem esta anuência de vozes na retomada de palavras e referências que o coro faz do bloco de falas de Crises (quadro 14).

Quadro 14: Contraste Crises e coro

Crises	Coro
Marca sua audiência como um coletivo, <i>καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί</i> , (17)	aqueus referidos como um coletivo <i>ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοί</i> (22)
Oferecimento do resgate da filha, <i>τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι</i> (20)	concordância em receber o resgate da filha de Crises, <i>ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα</i> . (23)
Reverenciar as coisas sagradas, <i>ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα</i> . (21)	respeito ao sacerdote <i>αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα</i> (23)

Fonte: LADI-UnB

Assim, as retomadas (ecos) dentro de um contexto imediato de resposta, Ἔνθ' (22), estreitam o nexos entre a voz singular do sacerdote e os aqueus que são enfaticamente apresentados como um numeroso grupo homogêneo, πάντας Ἀχαιοῦς,(15), πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ (22).

II) *formalmente*, ao atribuir grandezas diferentes a agentes diferentes quanto ao número e tipo de sua ação no relato. Ao abrir um espaço audiofocal para uma figura, o *performer* narrativo faz como que a voz desta e as referências a ele relacionadas encontrem uma correspondência entre aquilo que a figura enuncia e a própria figura. Crises fala e nesta fala se autorrepresenta, projeta expectativas não apenas quanto ao que fala, mas também marca a densidade de sua presença pela quantidade de material sonoro que dele afluí. Ou seja, a figura é distinguida como fonte sonora e seu fluxo verbal materializa a magnitude de sua presença. No caso, há o contraste entre o sacerdote com seu bloco de falas e o extranumerário dos aqueus sem fala alguma. Aqui, o procedimento de reduzir a figura a uma rubrica proporcionou um efeito imediato: a assimetria entre a informação formal (arranjo e distribuição dos atos locutórios) e a grandeza absoluta dos agentes (uns versus todos/muitos).

Rapidamente, pois, Crises e o coro de soldados tornam-se um. A efusiva resposta dos aqueus produz uma dupla redefinição de magnitudes: 1) aquele que tem uma voz agora tem muitas outras, todas. Ou seja, contrariando as dimensões e expectativas habituais, *menos é mais*; 2) quem era maior agora passa a ter uma identidade determinada pela voz do menor. Tanto que se confina em uma rubrica, não tem discurso direto. Não foi necessário registrar o que eles disseram, pois, ao ratificarem a proposta de Crises, indicaram que ele já havia dito tudo. Se fisicamente uma voz é muito menos que todas as outras vozes, em uma obra que é explícita sua manipulação de grandezas e referências acústicas, tal fato é reorientado em função da configuração audiovisual. O *performer* audiovisual oferece à sua audiência um outro padrão sonoro construído a partir das experiências hodiernas: pelos ecos internos e pelos blocos de fala, sabemos-ouvimos uma outra história. As contradições e os redimensionamentos

das grandezas físicas do mundo constroem outras referências sonoramente orientados e definidos, projetando outras associações e entendimentos.

Na fusão entre Crises e o coro de aqueus não aconteceu, pois uma assimilação total ou desaparecimento da imagem do sacerdote. Ao contrário, as vozes de muitos, a produção sonora de um coletivo retransmite e intensifica o sinal prévio. Juntos, Crises e o coro, atuam como um sistema sonoro, o qual gera ressonância acústica. Para que haja esse tipo de ressonância, entre outros fatores, dois objetos em contato precisam estar com suas vibrações em acordo.²¹ Nesse acordo, a voz de Crises subsiste ainda após a sua realização ao ser reverberada pelo coro, sendo por ele refletida e ampliada.

Nesse momento, a multidão de aqueus ganha um destaque por sua flexibilidade. Ao acompanhar seus vários papéis, podemos de fato compreender a dinâmica material da manipulação aural de grandezas da *Ilíada*. No quadro a seguir, acompanhamos as variações das referências aos aqueus.

Quadro 15: Flexibilidade do coletivo dos aqueus

	Referência	Qualificação	Status	Ação
1	v. 2 “que incontáveis sofrimentos aos aqueus trouxe, ἦ μῦρρί’ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε”	Forma básica pluralizada, nome isolado, com foco na ação recebida a partir da ira destruidora de Aquiles.	Contexto potencial. Refere-se tanto ao que virá no relato, quanto ao que já aconteceu, pois a história é reperformada.	Os aqueus estão vinculados aos efeitos das ações da ira Aquiles, ἦ [...] ἔθηκε. A agentividade do verbo, ἔθηκε, relaciona-se com a ira de Aquiles.

²¹ V. Speaks (1982), Rossing; Fletcher (2004), Everest; Pohlmann (2015).

	Referência	Qualificação	Status	Ação
2	v. 3-5 muitas almas valentes dos heróis enviou ao Hades, e os corpos deles tornou despojo para cães e aves, <i>πολλάς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαγεν/ ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσι τε πᾶσι,</i>	Plural em plurais, que divide em duas categorias os guerreiros (vivos e mortos), os quais são devorados por dois grupos (cães e aves)	Contexto potencial. Refere-se tanto ao que virá no relato quanto ao que já aconteceu, pois a história é reformatada.	as muitas almas e os corpos dos heróis recebem os efeitos da ira de Aquiles e da voracidade dos animais.
3	v. 10 “{Apolo} alastrou uma terrível praga sobre o exército, que destruiu os soldados <i>νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακίην, ὀλέκοντο δὲ λαοί</i> ” ²²	Duplo deslocamento do coletivo Étnico para o grupo de homens guerreiros.	Contexto potencial. Refere-se tanto ao que virá no relato, quanto ao que já aconteceu, pois a história é reformatada.	Os aqueus estão duplamente vinculados aos efeitos destruidores da praga enviada por Apolo.
4	v. 12 “Pois este{Crises} veio junto às naus rápidas dos aqueus para <i>ὁ γὰρ ἦλθε θαῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν</i> ”	Forma básica pluralizada, que especifica o coletivo de objetos referido.	Contexto efetivo, pois a narrativa é iniciada.	Nenhuma. Caracteriza os objetos aos quais se refere.
5	v. 15 “E suplicou a todos os aqueus, <i>καὶ λίσσεται πάντα Ἀχαιοὺς</i> ”	Forma básica pluralizada, nome isolado, posicionando o coletivo como audiência de Crises. Enfatiza-se o coletivo com o qualificativo <i>πάντας</i> .	Contexto efetivo, pois a narrativa foi iniciada.	O grupo é alvo da atividade verbal de Crises.

²² Bond e Walpone (1884, p. 30) assim se referem à complementariedade dos verbos no v. 10: “O aoristo e o imperfeito constituem um contraste entre o ato *primeiro* de iniciar a praga e seu *contínuo* poder destrutivo”.

	Referência	Qualificação	Status	Ação
6	v. 16 “líderes da multidão de homens, κοσμήτορες λαῶν”	Plural alusivo, que vincula e subordina a coletividade dos homens guerreiros a seus comandantes.	Contexto efetivo, pois a narrativa foi iniciada	Com o foco nos líderes militares, a referência é de caracterização de um coletivo subordinado.
7	v. 17 “Oh Atridas e os outros aqueus de belas cnêmides, Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἄχαιοί”.	Posição periférica/alternativa (ἄλλοι) registrada em forma básica plural associada a objetos pluralizados.	Contexto efetivo, referido diretamente pelo locutor (Crises)	Ser um subgrupo de um grupo alvo de uma súplica.
8	v. 18-21 “Que os deuses que moram no Olimpo garantam a vocês saquear a cidade de Príamo e retornar a salvo para suas casas! Mas a minha querida filha soltem ela pra mim, recebam este resgate, respeitem o filho de deus, o que de longe fere, Apolo! ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δόματ’ ἔχοντες/ ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ’ οἴκαδ’ ἰκέσθαι/ παῖδα δ’ ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ’ ἄποινα δέχεσθαι./ ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.”	Os aqueus, assimilados ao grande grupo junto com os líderes atridas, são referidos por pronomes e designações verbais plurais. Estreitamento do contato com o locutor e redução do espaço dos aqueus no enunciado.	Contexto efetivo, referido diretamente pelo locutor (Crises)	Integrar um grande alvo de uma súplica.

Audiocenas

	Referência	Qualificação	Status	Ação
9	<p>v. 22-23 “Então todos os outros aqueus aprovaram por aclamação reverenciar o sacerdote e receber o rico resgate, Ἐνθ’ ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ/ αἰδεῖσθαί θ’ ἱερῆα καὶ ἄγλα δέχθαι ἄποινα.”</p>	Novamente os aqueus são distinguidos dos Líderes atidas e triplamente pluralizados	Contexto efetivo restrito à rubrica narrativa.	Ação efetiva de vocalização coletiva e ações potenciais quanto ao sacerdote e ao resgate.
10	<p>v. 42 “Que sejam castigados os Dânaos por tuas flechas pelas lágrimas que me fizeram escorrer! τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.”</p>	Variação do coletivo étnico que designa genericamente os exércitos acampados na campanha contra Troia.	Futuro próximo: Crises ora a Apolo e logo o deus envia suas setas contra o acampamento aqueu.	Potencial recebimento de castigo perpetrado pelas flechas de Apolo.
11	<p>v. 51-53 “Mas depois lançou as agudas flechas contra os homens. /As piras cheias de cadáveres ardiam o tempo inteiro./ Por nove dias, pois sobre as tropas os mísseis arremessados pelo deus caíram. αὐτὰρ ἔπειτ’ αὐτοῖσι βέλος ἔχεπευκὲς ἐφεις /βάλλ’· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκρῶν καίοντο θαμειαί./ Ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,</p>	Série de referências genéricas com foco na quantidade de homens do exército atingida pelas flechas. Os aqueus são: 1- pronome em oposição aos animais; 2- resultado da matança; 3- soldados atingidos continuamente.	Contexto efetivo restrito à rubrica narrativa.	Objeto da ira de Apolo. Recebem as flechas/praga enviadas pelo deus.

Fonte: LADI-UnB

A partir desse quadro, é surpreendente constatar a recorrente presença desse coletivo anônimo atravessando os acontecimentos em torno do conflito entre Crises e Agamênon. Pelo número de atestações e variações, os aqueus constituem o maior agente referido. Contraditoriamente, embora seu papel possa ser compreendido como de segundo plano, com extremas limitações na participação nas trocas verbais e nas rubricas narrativas, o coro dos soldados quase nunca está ausente, exceto quando Crises se afasta do acampamento para solicitar a retribuição/peste justamente contra os homens acampados (42). Como um baixo-contínuo, o coletivo aqueu estabelece relações com as diversas outras figuras e objetos apresentados, fazendo com que um modo linear e hierárquico de interpretar os eventos narrados e *performados* seja refutado. Como enfrentar este paradoxo de materializar objetos extranumerários em uma performance face a face?

Nesse sentido, os limites do grupo representado não são do grupo e sim de sua modelagem. *As restrições apontadas na listagem das ocorrências dos soldados registram os procedimentos de transformar a heterofonia e complexidade de um coletivo em feito performável.* O primeiro procedimento foi reduzir suas falas, apresentando-as indiretamente como rubrica narrativa. O coro não fica mudo, mas se apresenta por mediação, concentrado na fala do narrador. Sendo o narrador também marcado por certas limitações de seu ofício — que é de mostrar coisas e não a si mesmo —, a rubrica narrativa privilegia uma experiência sensorial de amplitude para traduzir o extranumerário do coro. Assim, o papel do coro é homólogo ao do narrador: a atualização das figuras coletivas se faz com restrições audiofocais contínuas. Limitar para mais poder — é assim que coro e narrador partilham da complementariedade entre deslocamento audiofocal e expansão de sua presença.

No único momento em que o coro poderia parecer descolado dessas restrições (22-23), ele executa atos de conformidade a um bloco de falas imediatamente anterior (17-21). E, nesse momento, eles se mostram nomeados, Ἀχαιοὶ, distintos de outro grupo, ἄλλοι, reunidos como um coletivo πάντες, e com uma ação sonora específica, ἐπευφήμησαν. São necessárias muitas explicitações para que um grupo

múltiplo enfim apresente uma atividade própria. No caso, para representar um coletivo no tempo, um coletivo de ações.

Ou seja, a função, pois, das restrições múltiplas é dinamizar o imaginário construído. O esforço em produzir a representação e recepção desse objeto polivocal acaba por repercutir na forma de organização do texto mesmo. Assim, essa multidão reunida e performada nas rubricas narrativas, essa multidão anônima e quase sem voz própria, ao fim é o espaço alocado dentro da composição épica para fazer ressoar o enfrentamento de sua situação performativa mesma: a interação face a face entre o *performer* e um grupo de pessoas, sua audiência.

A homologia entre as restrições de representação de um grupo no poema e o narrador, na verdade, nos remete para a homologia maior e estruturante da troca entre o *performer* épico e sua audiência e do narrador e suas figuras. Para que *um* fale por todos, esse *um* precisa dar lugar a diversas vozes. Da mesma maneira, para que a multidão fale, ela precisa se concentrar em um acontecimento. Para um e outro polo da interação em contexto performativo, as formas e os protocolos produzidos objetivam o reprocessamento da produção sonora e de sua recepção. A formalização dos atos vocais e as restrições de representação de grupos polivocais são mutuamente implicadas: o sequenciamento e a segmentação do todo possibilita que cada um, que todos encontrem um espaço no fluxo audiofocal da performance épica.

Disso, as operações restritivas e delimitadores não visam excluir da totalidade representada a complexidade de eventos polivocais e representação de coletivos: como se pode bem perceber, as delimitações são para todos, tendo efeitos diferenciados para cada tipo de materialidade sonora performada. Logo, figuras isoladas e tropas são apresentadas com restrições em seus modos de performance, mas é bem diferente restringir o espaço de uma figura por meio de blocos de falas e a presença de um grupo por meio, entre outros procedimentos, da redução de suas ações à rubrica narrativa. Em todo o caso, nem a figura nem o grupo deixa de existir em sua singularidade audiofocal: as restrições, por fim, enfatizam tanto essa singularidade quanto os processos de transformação desses objetos audíveis em objetos

performados. Se eu posso *ouvir-ver* uma figura ou um grupo durante a performance épica é porque tais referentes tornam possível essa performance.

O grupo até aqui anônimo dos aqueus não se limita às restrições a ele impostas: as circunscrições acabam por enfatizar sua continuidade e seu potencial acontecimento plurivocal. Quando se manifesta, o coletivo aqueu exibe aquilo que o define: *estar sempre vinculado a algo e ser capaz de produzir muito som*. Dessa maneira, mesmo com estes limites, os aqueus assinalam a capacidade de romper com as molduras da narrativa, de destruir a própria narrativa a qualquer momento, fazendo irromper a irreversível eclosão de uma totalidade que acabe com a obra, com a continuidade da interação *performer*-audiência. Mesmo contidos nos limites impostos, os aqueus se manifestam, ἐπευφήμησαν (22). Após as muitas restrições imediatas anteriores — “Então **todos** os **outros aqueus** aprovaram por aclamação Ἔνθ’ ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοί,” —, eles se mostram como um coletivo por meio de sons indicados na rubrica narrativa. O registro verbal ἐπ-εϋ-φήμ-ησαν, aprovado por aclamação, demonstra a condensação daquilo que caracteriza a funcionalidade da referência a grupos na *Ilíada*.

Quadro 16: Análise vocabular

ἐπ-	Movimento de extrinsecação, para fora, para objetos
-εϋ-	Favorável a algo
-φήμ-	Voz
ησαν	extranumerário coletivizado, como se vê na desinência verbal

Fonte: LADI-UnB

Assim, os aqueus produzem uma massa sonora de ampla magnitude em resposta à fala de Crises, o que evidencia a materialidade do grupo em sua audiofocalidade e a dimensão vinculativa de sua atividade sonora e presença física. Ao ter sua

voz não calada, mas assinalada a um verbo dentro de um verso, a sonoridade dos aqueus projeta-se para além de seu contexto local, para além de sua ocorrência. Agamênon logo em seguida fala e ocupa o centro audiofocal em que o coro de aqueus e o sacerdote atuavam. Mas a duração e a intensidade da performance vocal dos aqueus não é determinada. Entre a rubrica narrativa e a fala de Agamênon há ainda uma rubrica narrativa de dois versos: “Mas isso não foi agradável ao coração do atrida Agamênon, e o {Crises} mandou ir embora violentamente, por meio de uma fala poderosa, ἀλλ’ οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ, / ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερόν δ’ ἐπὶ μῦθον ἔτελλε (23)”.

Dessa forma, em sua única demonstração de explícita e atual produção sonora, o coro encontra-se no espaço entre dois blocos de fala. Em termos de extensão, Crises e Agamênon falam muito mais que o coro. Mas é o coro que tem potencialmente mais massa sonora. Nesse sentido, quando Agamênon reage, ele não apenas tem por alvo Crises: a amplificação da voz por meio do coro é o que Agamênon tem em mente. Ele objetiva silenciar tanto Crises quanto seus homens. Não deixar falar é o modo de impor um foco aural sobre os eventos. *Ter voz é ter foco*. Então, o discurso violento de Agamênon refaz a súplica de Crises e a aclamação do coro. Desse modo, ao mesmo tempo em que o coro reverbera Crises, também reverbera Agamênon. Ou seja, corpos discretos em um mesmo *continuum* tempo-espaço dentro de um contexto de trocas verbais acabam por se aproximar do que ocorre na propagação de ondas mecânicas. Quanto à intensidade sonora, o pico de amplitude do sistema **Crises** → **aqueus** → **Agamênon** posiciona-se nos aqueus. Isso se dá não apenas em função de sua materialidade — um grupo > indivíduo. A reação de Agamênon apresenta vetores que marcam a passagem de energia do grupo de aqueus para o comandante. Afinal, para ser mais forte que Crises e o acampamento, Agamênon precisa assimilá-los, ser como um coro. Uma análise do bloco de falas de Agamênon aponta nessa direção:

“Mas isso não foi agradável ao coração do atrida Agamênon,
e o {Crises} **mandou ir embora asperamente**, por meio de **fala poderosa**:
‘Que eu não te encontre, velho, junto às côncavas naus,
seja nessa tua demora agora, seja vindo depois outra vez!
Não vai te proteger esse cetro ou esse adereço do deus!
Eu não vou libertar tua filha. Antes, ela vai envelhecer comigo
lá em nossa casa em Argos, longe da terra dos pais,
indo e vindo no tear e na minha cama.
Vá embora! **Não me irrite mais**, se quiser sobreviver...’

E então o ancião **ficou com medo** e obedeceu aos comandos do rei

ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν
μή σε, γέρον, κοίλησιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κίχρῳ
ἦ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὖτις ἰόντα,
μή νύ τοι οὐ χραΐσμη σκιῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο·
τήν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν
ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ, ἐν Ἄργεϊ τηλόθι πάτρης
ἰστὸν ἐποιομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιόωσαν
ἀλλ' ἴθι μή, μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὧς κε νέηαι.
᾿Ως ἔφατ' ἔδεισεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπέθετο μῦθον· (24-33).”

Em um primeiro momento, Agamênon parece se dirigir apenas ao sacerdote, “pulando” os aqueus: Agamênon qualifica Crises em chamamento direto, postando-o como seu interlocutor -γέρον (26); descreve seus movimentos presentes e futuros (27); enumera os objetos visuais (caracterização) que o sacerdote porta (28), os quais haviam sido nomeados anteriormente na rubrica (14-15); refere-se à filha de Crises, objeto em litígio nesse encontro entre o atrida e o representante de Apolo (29); e, por fim, encerra sua fala demandando ao sacerdote que ele deixe o acampamento (32).

Por alguns instantes, a estreita correlação entre Agamênon e Crises parece eliminar a presença silenciosa e visível dos aqueus. Além das marcações pronominais e o uso dos dêiticos situando homem diante de outro homem, a interação entre Agamênon e Crises se dá na retomada de objetos e vocábulos, estreitando laços entre eles.²³ O fato mesmo, já aludido, da extensão dos blocos de fala desse encontro personativo evidenciava o jogo entre as figuras.

Mas, para além da verbalidade e em termos da produção e recepção de sons, temos que é impossível eliminar totalmente uma fonte sonora ou tornar invisível algo que está presente. Nesse sentido, a dinâmica personativa do coro de aqueus ganha inteligibilidade. E sua inserção no imaginário audiovisual pode ser compreendida.

Determinante para isso é seguir a marcação recepcional dos eventos, intimamente relacionada com a produção e recepção de acontecimentos audiofocais. A produção de sonoridades e o perfil material-ondulatório com que esses acontecimentos se organizam passa pela marcação emocional, ou atribuição de respostas afetivas aos agentes referidos. Em alguns momentos, não apenas aquilo que alguém realiza é indicado no texto: temos, ainda, expressões de atos recepcionais ou reações que os agentes explicitam na interação com os eventos apresentados no imaginário da obra. Assim como o som, muitas vezes é difícil acompanhar e definir tais atos recepcionais. Eles atravessam sujeitos, ganhando movimentos e contornos diversos. No caso do trecho da fala de Agamênon, sua expressão autocrática e hegemônica é paralelamente mostrada a partir de atos recepcionais complementares. Quanto mais demonstra seu poder, mais Agamênon apresenta suas emoções. O rei está cheio de força e afetividade. A *energeia* de Agamênon desdobra-se nos signos de sua autoridade e nos fluxos de seus afetos. Do átrida jorram poder e paixões.

²³ Exemplo da correlação verbal estreita: Crises suplicara a todos os aqueus, incluindo os átridas: “Libertem a minha filha querida, *παῖδα δ’ ἐμοὶ* λύσαίτε φίλην (20)”. Por seu turno, Agamênon responde: “Eu não vou libertá-la, *τῆν δ’ ἐγὼ* οὐ λύσω (29)”.

Dessa maneira, Agamênon encontra-se reagindo a uma emergente coalização de forças e autoridade que se eleva a partir no conúbio entre Crises e os homens do acampamento. Crises já não é um homem só: ele é um com outros todos. Se Crises distinguiu os generais átridas do resto dos homens guerreiros (16-17), Agamênon agora terá de desfazer tal conjunção de vozes e volições. Não é em vão que a fala do átrida revela exponencialmente partículas negativas e atos recepcionais. Agamênon diz diversas vezes não em um espaço tão curto: “Que eu **não** te encontre por aqui... **Não** vai te proteger esse cetro e esse adereço... **Não** vou libertar tua filha... **Não** me irrite mais...”. Essa série de negativas é lançada ao rosto do sacerdote. Agamênon precisa negar o amplo espectro de Crises imediatamente, pois o átrida não está mais se dirigindo a um homem isolado: está em guerra contra os efeitos da palavra de Crises sobre o ânimo do grupo. Para reverter essa disposição favorável dos aqueus à solicitação de Crises, Agamênon não ataca o grupo, e sim o sacerdote, querendo fazer reverter para o estágio anterior ao encontro do sacerdote com os aqueus no acampamento em frente ao mar. É preciso que a presença audiovisual de Crises seja retirada dali. Que ele vá embora ou morra. O melhor para Agamênon é o sacerdote partir, não ser mais escutado, nem visto.

Dentro de uma cultura em que som e imagem são produzidos a partir de fontes copresentes aos seus receptores, a confrontação face a face e os demais atos sociais são passíveis de serem reelaborados audiovisualmente por meio da materialidade das relações entre presença, som e *pathos*. Quando todo o acampamento acata favoravelmente a súplica de Crises, eles estão em um *continuum* espaço-tempo, há uma produção de som não apenas de natureza verbal (ἐπευφήμισαν) e há demonstração de afetos (αἰδεῖσθαί θ’ ἱερῆα).²⁴ “Então todos os outros aqueus aprovaram por aclamação/ reverenciar o sacerdote e receber o rico resgate, Ἐνθ’ ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμισαν Ἀχαιοὶ/ αἰδεῖσθαί θ’ ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·(23)”. Exceto os dois átridas. Simultaneamente, temos um movimento de concordância afetiva,

²⁴ A reverência ao sacerdote é um *pathos*. V. Cairns (1993, p. 115), Scott (1980).

sonora, temporal e espacial e outro de proporcional desligamento de um subgrupo dentro dessa paisagem. As muitas negações de Agamênon procuram promover uma ruptura entre Crises e os aqueus. E o foco inicial está nos afetos.

Marcando o que virá, a rubrica narrativa focaliza a disposição afetiva de Agamênon antes de informar sobre sua ação. Antes de expulsar o sacerdote por meio de um discurso agressivo, Agamênon é negativa em seu coração, *ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ* (24). Este desprazer, esse não prazer que sente, *οὐκ ... ἦνδανε*, repercute nos atos e no conjunto de seu bloco de falas. A formalidade da contracenação verbal na épica acarretou nesse momento um silenciamento de Agamênon enquanto Crises falava e o coro produzia sua réplica altissonante. Como se pode observar, o silêncio dentro de uma cultura audiovisual nunca é eliminação de som e imagem. Agamênon permanece ali diante de todos ouvindo. A fala de Crises repercute tanto nos aqueus, quanto em Agamênon. Mas desdobra-se em duas respostas emocionais e duas ações acústicas diversas: adesão entusiasmada pela multidão, por um lado; negativa irada por um indivíduo, por outro. Ora, como há uma integração entre sons e afetos, Agamênon não apenas nega a simpatia para com Crises, como também a massiva anuência sonora. Desse modo, o silêncio dos aqueus durante a resposta de Agamênon retoma o silêncio dos átridas durante a fala do sacerdote e os 'vivas' da multidão festiva: a formalidade épica trabalha com integração de atos complexos e integrados por meio de montagem analítica, ou sua apresentação em sucessão. Os elementos são integrados na ordem de sua apresentação, naquilo que é mais relevante no momento de sua performance. Se houve um acordo emocional e sonoro entre Crises e os aqueus, para desconstruir tal acordo, é preciso produzir uma nova organização afetivo-aural.

De qualquer forma, tais momentos audiofocais e emotivos se respondem, formando um conjunto de movimentos que não se reduz às figuras que as *performam*. Não se trata apenas de uma abstração dessas figuras e suas ações: antes, a dinâmica de seus movimentos não encontra uma compreensão única no tempo e local de

sua emergência. É o que o choque de forças entre Crises, aqueus e Agamênon nos faculta. Graficamente, representamos da seguinte forma.

Quadro 17: Contracenação aural entre Crises, aqueus e Agamênon

Agentes	1	2	3	4
Crise	Fala	Ouve e cala	Ouve e cala	
aqueus	Ouve e cala	Fala	Fala	Cala
Agamênon	Ouve e cala	Ouve e cala	Ouve e cala	

Fonte: LADI-UnB

A sucessão dos eventos, desde a chegada de Crises ao acampamento (12) até sua saída para a praia (34), apresenta um ritmo de produções audiofocais margeadas por atos recepcionais majoritários. Embora, em um primeiro momento, haja uma alternância entre quem fala e quem escuta, na verdade temos uma redistribuição focal entre as magnitudes das presenças referidas no texto. Todos os agentes, enfim, em sucessão, passam pelas mesmas funções em diferentes momentos. Dessa forma, todos se sobrepõem, dissolvendo limites fixos. Assim, nessa sucessão e alternância, todos os elementos estão copresentes: cada um se refere a todos, mesmo que não diretamente se mencione um e outro. Logo, quando Agamênon reage à fala de Crises, ele também reage à recepção da fala de Crises por parte dos aqueus. A individuação está dentro de um contexto coletivista. O bloco de falas é proferido em uma situação recepcional generalizada.

A partir disso, o silente coro não apenas fisicamente se encontra presente durante a fala de Agamênon. À hegemonia audiofocal do complexo Crises/aqueus, Agamênon contrapõe suas paixões, demonstrando ter sido afetado pelas palavras do sacerdote e o eco delas na multidão dos homens. Dessa maneira, o estado alterado do átrida manifesta uma reparação proporcional ao dano que ele avalia estar sofrendo. Crises, um estrangeiro, vem ao acampamento dos homens que Agamênon comanda

e com suas palavras os convence. Crises tem o *status* de novo comandante geral das tropas. O sacerdote usurpa o lugar de prestígio de Agamênon. O sentimento de perda desse prestígio e a reparação desse dano move o átrida contra Crise e os aqueus. Para se equiparar ao conjunto, Agamênon precisa ser mais do que é: a alteração e/ou excitação de seu *pathos* corresponde à alteração que o coro apresenta em sua resposta ao sacerdote.²⁵

Para tanto, o átrida destrata o sacerdote e enuncia um bloco de falas poderoso (25). Nesse momento, ele não apenas faz irromper em seu discurso aqueles contra os quais se posta, como também as marcas emocionais já exibidas. O modificador *ἀλλὰ κακῶς ἀφίει* (25) alinha-se ao adjetivo *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακὴν*, realizando uma identidade sonora e referencial entre os atos de Agamênon e a operatividade da praga sobre os exércitos. *Agamênon se abate sobre o sacerdote e sobre os homens no acampamento com energia virulenta de uma praga*. Tal nexos sonoro e referencial não é gratuito. A praga contra o exército dos aqueus é enunciada dentro de um contexto emocional de ira e retribuição: Apolo fora irritado pelo rei e então enviara a peste contra a multidão acampada, aniquilando-a, *ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί*, (9-10).

A própria abertura da *Ilíada* atualiza o mesmo esquema de base: “A ira destruidora que tirou a vida do enorme contingente dos aqueus, *Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε*” (1-2).

A recorrência de emoções extremas e destruidoras nos primeiros versos da *Ilíada* assim pode ser representada.

²⁵ Aristóteles, em sua *Retórica* (1378a), ratifica a dimensão transformativa na percepção dos afetos: “As paixões são aquilo por meio as pessoas sofrendo uma mudança diferem em seus julgamentos, ἔστι δὲ τὰ πάθη δι’ ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις.”

Quadro 18: Início da *Ilíada*

Sujeito	Alvo	Efeitos	Causa
Aquiles	aqueus	sofrimentos, aniquilamento	desígnios de Zeus,
Apolo	aqueus	peste, aniquilamento	Agamênon ultrajou Crises
Agamênon	Crises e aqueus	Silenciamento	Disputa entre Agamênon e Crises/Coro

Fonte: LADI-UnB

Em todos os casos, a multidão é o alvo dos afetos de um agente. Os efeitos perpetrados por agentes em situação retributiva são correlativos à dimensão do grupo atingido. Morrer e silenciar são atos relacionados à manipulação das grandezas físicas de um grupo gigantesco. Em todo caso, há uma flexibilidade nesses atos: o fato de extinguir ou calar um grupo poderoso acaba por transferir para tais agentes aniquiladores e silenciadores qualidades dos grupos que eles transtornam. O potencial destrutivo de um enorme contingente militar é realocado, condensado na mão de figuras individuais. Novamente, vemos ampla presença dos aqueus como referência supraindividual atravessando a narrativa, e carregando consigo os signos de sua magnitude física. Ser poderoso é ser muito mais que *um*, é ser forte como o coletivo. Para ser poderoso como os aqueus, é preciso transformar-se por meio de emoções extremas.

Nesse sentido, a emoção extrema capacita o agente a enfrentar seu alvo. Pois esse *pathos* o vincula à equipoderância das energias e superação daquilo que enfrenta. O diferencial está no *pathos*: sem a ira, nem o deus destrói algo. E, ao fim, após a destruição, o que temos são justamente os efeitos do *pathos*. Então, este diferencial que tornam exponenciais os atos pode ser compreendido nem tanto a partir de sua instância do agente e sim dos agentes de seu alvo de acometimento.

No caso de Agamênon, tudo que ele profere após a fala de Crises e a recepção do coro não somente a eles se dirige: o atrida toma deles o horizonte da energia necessária para os superar. Por isso, sua fala é qualificada como poderosa, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον (25).

Dessa maneira, o seu bloco de falas subsequente a essa rubrica narrativa incorpora a dimensão de um discurso que conseguiu demover uma multidão, transformando-a — essa mesma multidão antes forte em sua intensa e ruidosa demonstração de assentimento. Assim, não se trata apenas de luta entre palavras: temos grandezas em conflito, corpos em movimento, atos aurais e recepcionais *performados* em largas dimensões. No canto II da *Ilíada* (494-759), o catálogo das naus enumera 1.186 embarcações. Tomando o número de 120 homens por barco, a partir da informação sobre os guerreiros da Beócia (2.510-511), somam 142.320 homens, com suas armas e objetos sonantes.²⁶ Mesmo que os eventos da *Ilíada* se passem no último ano da guerra, como os aqueus envolvidos em outros incidentes com morte como os ataques a aldeias troianas — por exemplo, o saque de Tebe, no qual a filha de Crises foi tomada como despojo — ainda assim, temos um coletivo muito considerável.

Dessa forma, o discurso irado e maldoso de Agamênon apresenta a força desse exército junto com o poder metabólico do sacerdote porque é o fazer irromper de uma energia proporcional contra a qual se nega. Consequência disso é que o sacerdote saiu com medo para seu silêncio, e o coro nada faz e se cala. Mas este entrechoque de densidades e energias volumétricas resolve-se apenas por uma força maior? O silêncio do sacerdote e o do coro, agora novamente em sintonia, marcam a conclusão de suas trajetórias ascensionais, de suas grandezas?

Em um primeiro momento, Agamênon parece vitorioso: ocupa sozinho o centro focal após sua fala. No entanto, para o *performer* narrativo, isso não é relevante. Ele segue acompanhando e mostrando Crises, e não o líder raivoso.

²⁶ Cf. Huxley (1966).

Os eventos vão se deslocando do acampamento, da praia próxima para um lugar mais afastado, tudo para longe de Agamênon e sua pervasiva presença. Contudo, há o mar, imenso como o número de aqueus acampados, como a ira do atrida destemperado. Em todo caso, tudo converge para o verso 34: “silencioso ele foi andando pela praia do mar estrondeante: βῆ δ’ ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοῖσβοιο θαλάσσης .”

A cena possui seu foco aural apenas nos sons que vêm das ondas do mar para um silente receptor em particular, Crises. O longo vocábulo πολυφλοῖσβοιο qualifica a produção acústica do mar em sua agitação.²⁷ Mas, embora haja um ouvinte apenas, uma audiência, não há uma resposta do sacerdote ao som no instante em que estão vinculados. O som ruidoso do mar aparentemente não modifica seu receptor. Por que então este *close up* audiovisual entre dois blocos de falas, entre a recuperação da voz de Crises após o impacto das duras palavras de Agamênon?

Segundo Kaimio (1977, p. 74-75), o exclusivo epíteto de mar “provavelmente não denotasse altura (*loudness*), mas repetição”. Ainda vinculado ao parâmetro de duração, sendo uma expressão formular, não acrescentaria nenhuma informação ao contexto de sua emergência “o epíteto não tem relevância no contexto”²⁸ (KAIMIO, 1977, p. 75, tradução nossa). Novamente podem-se ouvir os ecos da negação de Kirk...

Mas não é necessário excluir um parâmetro sonoro em razão da complexidade do som das ondas no mar chegando até a praia. Nas palavras de H. Krapp, πολυφλοῖσβοιο caracterizaria tanto o estrondo das grandes ondas quanto a placidez das pequenas ondas, explorando parâmetros psicoacústicos como intensidade (forte-fraco) e altura (grave-agudo).²⁹ Ou seja, o rumor das águas manifesta diversos

²⁷ A produtividade do mar em sua sonoridade a partir de πολυφλοῖσβοιο é recursiva na *Iliada*. V. 2.209,6.347, 9:182,13.798,23.59. No escólio 34 A é associado a onomatopeia.

²⁸ No original: “the epithet is without relevance to the context”.

²⁹ No original, “[...] πολυφλοῖσβοιο [...] charakterisiert das Geräusch der Brecher, der grossen ebenso wie der kleinen am Strand um Steine und Riffe; ‘viel-rauschend’ akzentuiert mehr die Häufigkeit und Intensität als die Lautstärke; meint also nicht nur das laute Donnern der grossen Wogen, sondern

padrões de percepção e organização de eventos. Tempo, frequência e volume, entre outras grandezas, compõem-se associados. De fato, o movimento periódico das ondas não elimina o próprio som das águas chegando nas margens.

Além dos tradicionais parâmetros psicoacústicos, há diversos outros detalhes não presentes no texto que especificariam ainda mais o espaço acústico de ocorrência dessas ondas e sua quebra: não há informações sobre o vento e sua velocidade, sobre que tipo de praia é essa (extensão, presença ou não de arrecifes, acidentes geográficos etc.). Tudo isso modificaria não só a duração, intensidade e altura da imagem sonora referida como também seu timbre, sua cor.³⁰ Nessa praia absoluta, há apenas espaço para um velho homem em silêncio e os sons e movimentos do mar.

Inicialmente, πολυφλοίσβοιο está em um contexto onomatopéico.³¹ Na experiência de R. Smith: “Do modo como eu recito essa linha, eu posso ouvir o mar começando a rolar em direção à praia na cesura, quebrando com o espondeu no quarto pé métrico, e então hesitando e retrocedendo no quinto e sexto pés métricos” (2011, p. 104).

Traduzindo graficamente, temos a seguinte análise.³²

auch das leise ‘Plätschern’ der kleinen Wellen am Strand; denn an der Küste ist das Meer selten völlig ruhig, es ist vielmehr in dauernder Bewegung um Riffe und Klippen” (KRAPP, 1968, p. 171).

³⁰ Nas palavras de B. Krause, “em cada praia, os sons da água têm suas próprias assinaturas acústicas, resultantes da inclinação do terreno, da profundidade da água na costa e em alto mar, das correntes, da composição da areia, dos padrões meteorológicos, da salinidade, da temperatura da água, do clima, da estação do ano, do ambiente terrestre circundante, das características geológicas e de uma série de outros fatores dinâmicos. A profundidade da água muda de um trecho pra outro da praia, fazendo com que as ondas quebrem mais longe ou mais perto da costa (KRAUSE, 2013, p. 44).”

³¹ E não apenas a palavra isolada — ‘onomatopoiia’, como, anotado no Escólio (ERBSE, 1969, p. 19), e replicado nos comentários, como Bond e Walpole (1884, p. 32) —, e sim o verso inteiro. Pound havia bem notado isso, ao defender a intraduzibilidade de Homero presente na onomatopéia: “rush of the waves on the sea-beach and its recession” (1968, p. 250) no verso 34. Sobre o mesmo verso, Schafer afirma que captou “por onomatopéia os esplêndidos exércitos de ondas na orla do mar e seu recuo” (SCHAFER 1997, p. 35).

³² Além dos estudos métricos aqui utilizados, é bem útil a ferramenta *online* encontrada em <http://www.thesaurus.ffv.vu.lt/eiledara/index.php>.

Quadro 19: Análise métrica do verso 34

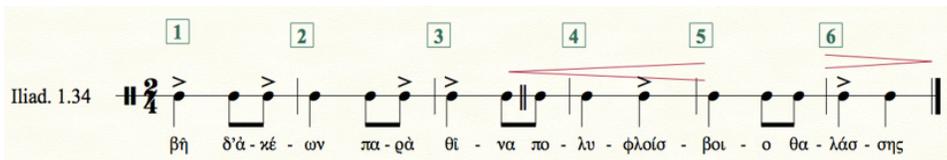
Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Texto	βῆ	δ'ᾶ-	κέ-	ων	πα-	ρᾶ	θῖ-	να	πο-	λυ-	φλοῖσ-	βοι-	ο	θα-	λάσ-	σις
Quant.	-	U	U	-	U	U	-	U	U	-	-	-	U	U	-	-
Pés	1			2			3			4			5			6

Cesura Espondeu

... do mar para a praia.....praia voltar para o mar

Tal perfil ondulatório do verso pode ainda ser representado da seguinte maneira.

Figura 8: Representação rítmica do verso 34



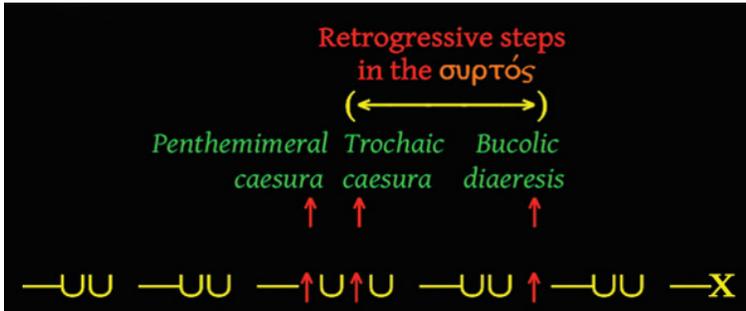
Fonte: LADI-UnB

Em termos gerais, teríamos um grande movimento inicial até a cesura trocaica, na posição 8, relacionada à última sílaba do vocábulo θῖνα, ao qual se segue um contramovimento, marcado pelo longo vocábulo πολυφλοῖσβοιο, até o fim do verso. Mas esse cenário pode ser ainda mais complicado, conforme a intuição de Smith indica, e a proposta de David enfatiza.

Segundo David, a regularidade métrica da épica homérica pode ser compreendida a partir de sua apropriação e transformação de movimentos encontrados em danças tradicionais. Não que o *performer* narrativo dançasse, mesmo que saibamos que ele se produzia diversas ações além de sua produção vocal.³³ Para sua proposta, David aponta para as correspondências entre as qualidades temporais e dinâmicas do hexâmetro datílico homérico e a distribuição de passos na coreografia da dança *syrτός*.³⁴ O gráfico a seguir mostra como os versos e os passos se configuram.

³³ V. De Jong (2000).

³⁴ V. David (2006). Comento a proposta de David e sua recepção em Mota (2013).

Figura 9: Dátilo Hexâmetro segundo David

Fonte: Website de A. P. David³⁵

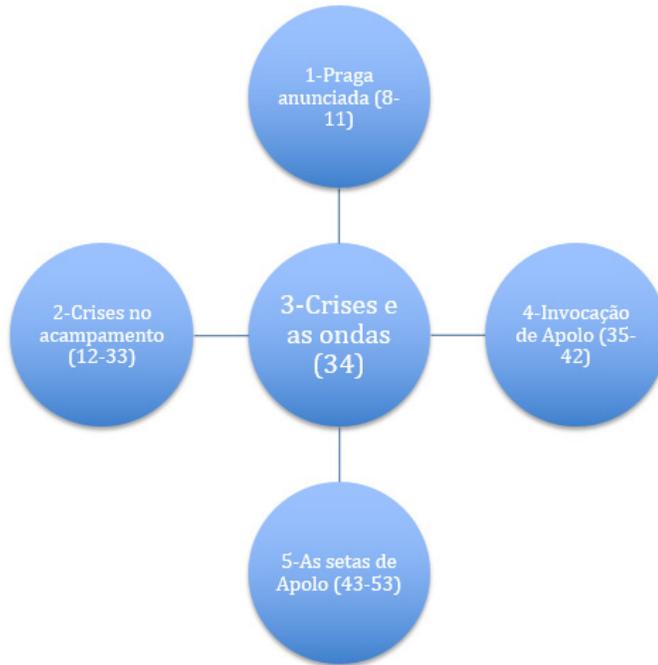
Como se pode observar, aplicando o esquema acima ao verso 34, há uma aproximação entre a intuição de Smith e a proposta de David: justamente no espaço métrico-acústico para o mar ressonante, πολυφλοίσβοιο, temos o movimento das ondas quebrando na praia, seu ir e vir, para prosseguir seu curso. Os passos retrogressivos assinalam o movimento de o(s) dançarino(s) interromper(em) a progressão linear de seu(s) deslocamento(s) e valer(em)-se de cada passo em direções próximas opostas para daí continuar a progressão.³⁶

Assim sendo, o verso destaca o processo físico do som produzido pelas ondas do mar em seu deslocamento horizontal por meio do vento tanto na referência verbal como em sua constituição rítmica. O som e o movimento das ondas quebrando na praia justapostos ao silêncio do sacerdote encontram-se ao meio termo entre o encontro entre Crises e os invasores aqueus e a aplicação da praga por parte de Apolo. Esquemáticamente pode ser representado da seguinte maneira.

³⁵ Disponível em: http://danceofthemuses.org/Epic_Movement.html. Acesso em: 20 ago. 2019. Imagem reproduzida com permissão do autor.

³⁶ V. vídeo da demonstração coreografada dessa questão em: www.danceofthemuses.org/Homer_Dance_Video.html.

Figura 10: Centralidade do verso 34



Fonte: LADI-UnB

Nessa posição estratégica, o verso 34 assinala uma concruz de caminhos:³⁷ para ali convergirem os eventos anteriores, e a partir daí temos uma instabilidade que provocará novos e incessantes efeitos nos acontecimentos. Dessa maneira, opera-se uma redução fenomenológica que busca colocar em evidência os elementos mínimos para que a performance épica se efetivasse na materialidade de seus meios e efeitos. Uma paisagem audiovisual composta por duas figuras apenas, esse *minimum minimorum performativo* articula-se nos seguintes processos mutuamente implicados:

- 1) o procedimento de justapor referências com grandezas extremas em oposição complementar;

³⁷ Valho da expressão de Guimarães Rosa, quando Riobando vai para as Veredas mortas “Lugar meu tinha de ser da concruz dos caminhos” (GUIMARÃES ROSA, 1968, p. 317).

- 2) tal justaposição articula-se dentro de uma configuração por vínculos nos quais dois elementos se encontram posicionados em um espaço-tempo definido;
- 3) dentro desse espaço-tempo definido, mesmo com maior ênfase na produção e recepção de eventos aurais, há uma totalidade som/imagem que ratifica a audiovisualidade;
- 4) a paisagem audiovisual assim apresentada é elaborada dentro de uma moldura interativa com funções/papéis distribuídos a partir de sua participação nas trocas interindividuais ou agentivas;
- 5) dentro dessa moldura performativa, há assimetria entre os partícipes: cada um, a sua vez, executa um papel diverso do outro;
- 6) a sucessão da troca das funções não se limita a isolar os partícipes: antes aponta para o nexos, para as mudanças do *status* das figuras, o que acarreta uma não totalidade de cada participação e, disso, ambiguidades que daí decorrem;
- 7) a partir disso, o que vem para o primeiro plano é essa movimentação mesma que as modificações aduzem, caracterizando uma imagem fluída, constante, integrativa e diversificada dos eventos apresentados.

Retornando ao verso 34 e retomando os sete itens elencados, podemos compreender que: a copresença de um homem só e silenciado junto ao ruidoso mar acumula diversos modos de produção de sentido em um espaço muito curto. Em um verso apenas, temos uma perigosa aproximação entre dois limites cognitivos: o primeiro de o verso ser somente um verso isolado, com pouca ou nada relevância; e o segundo de o verso apresentar uma saturação de sentidos, o que o torna inacessível ao intérprete. Para superais tais limites, há a necessidade de se estabelecer a fulcralidade do verso como uma *imagem princeps* da composição e recepção épica a partir de pressupostos audiofocais.³⁸

³⁸ Expressão a partir de Gaston Bachelard, que define uma imagem dentro de um imaginário para a qual e a partir da qual todas as outras convergem e divergem. V. Mota (2014), Faria (2012).

A exiguidade da extensão ocupada pelo verso não deve ser um obstáculo. Antes, o seu insulamento é que motiva todo o esforço hermenêutico. Inicialmente, é preciso estabelecer a dialética entre o verso isolado e sua inserção dentro do sequenciamento narrativo. Diante disso, o verso 34 apresenta novidades em relação à série de eventos em torno da figura de Crises: o sacerdote encontra-se agora em um espaço aberto, sem uma audiência e sem produção de sons vocais, diferentemente de quando faz sua entrada na *Ilíada* ao se aproximar do acampamento Aqueu. Desse modo, estabelece-se um vínculo contrastivo entre o momento atual do verso com o conjunto de versos anteriores em que Crises está diante de uma multidão. Este contraste, inicialmente, é volumétrico:

Quadro 20: Contrastes entre momentos de Crises

Espaço	Ações	Multidão
no acampamento Aqueu	atos verbais de Crises, aqueus e Agamênon	presente
na praia	silêncio do sacerdote, sons do mar	ausente

Fonte: LADI-UnB

Entretanto, o contraste entre a presença e ausência como oposições exclusivas não se verifica em imaginários audiofocais. Se o momento anterior à praia pode ser definido como Crises + coletivo extranumerário, o momento posterior também se encaixa nessa definição com modificação do elemento e a preservação da função. Há, nas obras de performance épica, um horizonte de amplitude, de ressonância, que vai desde a altissonante voz do *performer* diante de sua recepção até a forma como as cenas são apresentadas em vastas dimensões. Tudo se agiganta em uma situação de horizontes ampliados. Desse modo, troca-se o elemento por outro, mas se mantém a função ressonante, a exponenciação. Assim, temos o imenso agrupamento de homens e naus substituído pelas ondas do mar.

A identidade entre o coletivo humano e o mar não é apenas material, quantitativo. Ambos, em suas ocorrências, aparecem restringidos quanto à sua produção sonora: os aqueus produzem muitos sons com suas aclamações, porém o que de fato eles fazem não é registrado. Eles são muitos e fazem muito som que, sem uma descrição detalhada ou uma transcrição, iguala-se a ruído, som sem articulação discursiva. Já as ondas do mar quebrando na praia também produzem muito som, também som sem articulação discursiva. Ora, além de multidão e ondas do mar compartilharem traços volumétricos e aurais, ambos estão vinculados ao sacerdote. Assim, se, na sequência anterior, Crises defronta-se continuamente com um coletivo extranumerário altissonante e agora sozinho novamente confronta-se com o mesmo material, podemos estabelecer uma identidade partilhada entre o coro dos aqueus e as ondas e o mar, assim como entre uma figura isolada e um coletivo plural sonoramente amplo. Este é um padrão audiofocal presente, então, tanto em cenas interindividuais quanto em cenas com uma única figura. *Em outros termos, alterando a textura aural da cena, conserva-se seu padrão audiofocal.*

Diante disso, o caso do mesmo homem em dois contextos correlativos e contíguos leva o padrão focal ao limite de sua verificabilidade. Mesmo uma figura isolada que não produza som, ela atualiza o padrão audiofocal que se baseia na justaposição de grandezas físicas em um contexto de produção e recepção sonoramente orientado. Daí a relevância do verso 34 como atestação e teste mesmo da dramaturgia audiovisual da *Ilíada*.

Tal padrão pode ser identificado nas demais cenas, tanto nas já comentadas como nas que virão, visto que o padrão audiofocal não é apenas uma recorrência autoestruturante da obra: o verso 34 aponta para este movimento de fluxo contínuo e suas implicações para além da trama de imagens em si por meio da imagem-*princeps* das ondas do mar. Produzir incessantemente som de diversas frequências e estar em movimento continuamente são fatos interligados. O início e fim desse processo não são o alvo observacional da imagem. Essa transitividade das ondas do

mar rugindo na praia não se detém no *frame* do verso. O movimento é registrado no ritmo das palavras metricamente organizadas e referido na audiovisualidade da palavra enunciada, mas transborda, vai além de sua ocorrência local. O esforço em restringir amplia o que já é imenso. O rugido das ondas do mar de agora é, e ao mesmo tempo não é, o rugido das ondas do mar arrebatando nesta praia com este sacerdote apavorado.

Pois, por mais que se possa assemelhar a imagem com a multidão de aqueus, com a multidão dos homens mortos anunciada no proêmio, com o poder destruidor das setas de Apolo, com Ira de Aquiles ou com a Ira de Crises, a audiovisualidade das ondas do mar persiste em não se deixar identificar completamente com qualquer um dos elementos listados. A representação de incomensuráveis encontra nessa *imagem princeps* um limite de suas possibilidades: não é tal imagem que explica outras imagens ou que se contém nas figuras e cenas apresentadas. As ondas do mar arrebatando na praia, mesmo que correlacionadas com outras figuras e cenas da narrativa, permanecem como algo não inteiramente assimilado por aquilo ao que se vincula. Esse índice de incomensurabilidade, de irredutível excessividade, projeta duas fundamentais atribuições da performance épica: *produzir eventos intensos e memoráveis que se apreendem e se organizam como acontecimentos multisensórios*.

Afinal, o fluxo imagético da performance épica não se reduz a uma ‘narrativa’, a uma seriação de eventos concatenados apresentados para uma audiência. A atualidade do nexos entre *performer* e recepção é uma situação que é explorada e organiza a composição mesma da obra. Não há a ‘narrativa pura’, ou simplesmente o fato de o ato de contar ser a única coisa consumida pelo público. Da mesma maneira que não temos a unidirecionalidade e exclusividade do ato narrativo por parte do *performer* narrativo, que teria como reflexo a identidade da obra consigo mesmo como narrativa autogeradora de suas referências, também aquilo que é apresentado para audiência não se reduz a ideias e registros visuais de acontecimentos.

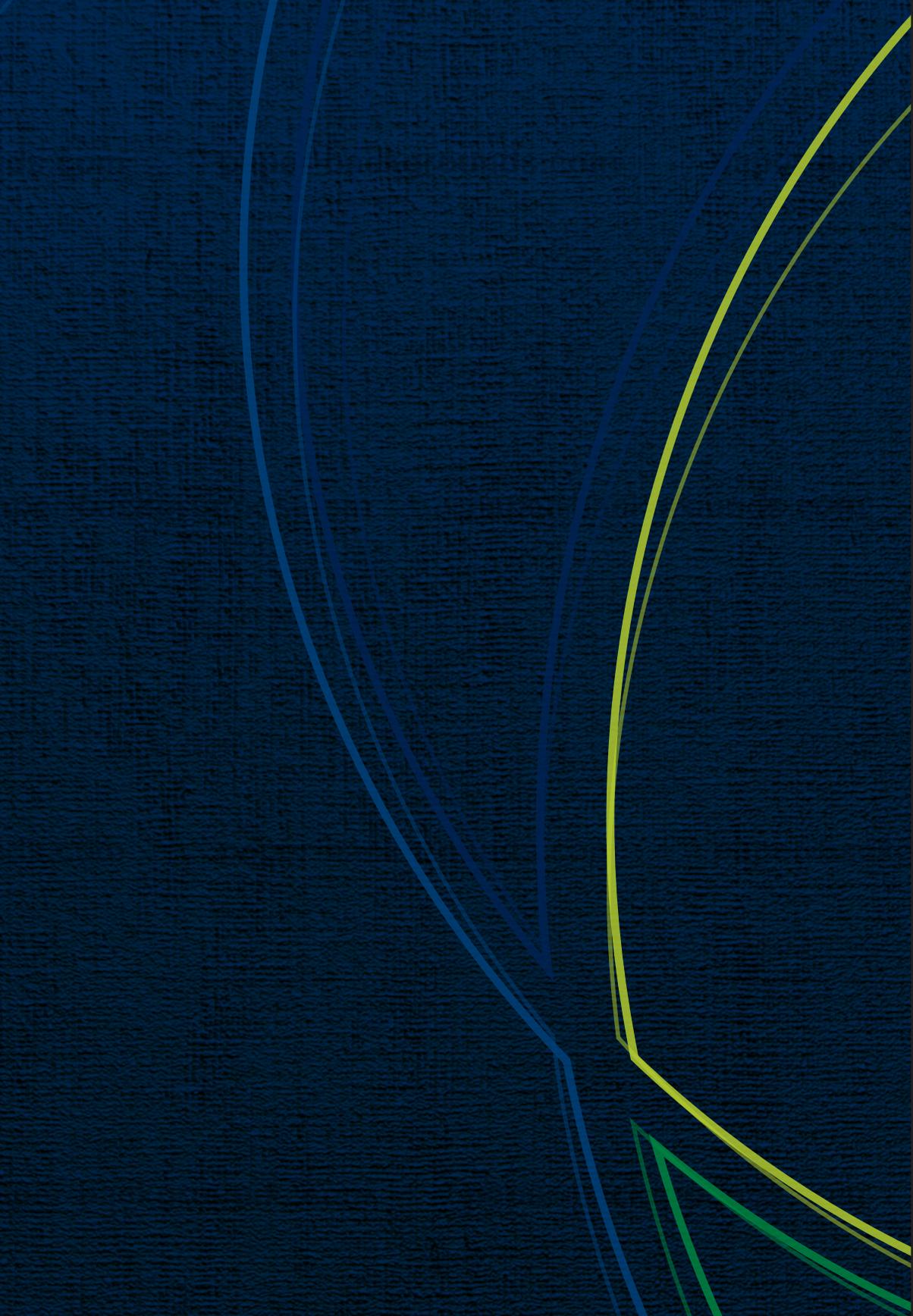
Nesse ponto deste capítulo, podemos melhor compreender as razões da destacada presença de sons e a exploração de sua materialidade na obra. Isso nos leva a ultrapassar uma pressuposição que circunscreve a organização textual, a sua linguisticidade, como se as palavras dispostas gerassem seu próprio sentido. Tal autorreferencialidade da obra é rompida com a constatação do contexto *performativo* que a sobredetermina. Ao fim, a narrativa épica da *Ilíada* é apresentada por um *performer* narrativo para uma audiência. A hipótese aqui defendida, a partir da intensa presença de marcas audiofocais no texto, reside na seguinte proposição: *há uma homologia entre o modo como o universo imaginativo da performance épica é organizado e o seu contexto de produção e recepção.*

A partir disso, seguem-se alguns corolários:

- 1) o fato de termos uma audiovisualidade restrita, com alta incidência de dados e imagens aurais e uma economia nos registros visuais, essa assimetria entre as mídias/bandas nos remete para o *performer* narrativo valer-se de e ter à sua disposição mais recursos sonoros que visuais;
- 2) o fato de as cenas serem construídas em uma marcada assimetria entre os agentes, com uma distribuição equidistante entre conjuntos ou figuras volumetricamente diversas, indica-nos a assimetria entre um *performer* e um coletivo recepcional;
- 3) o fato de o imaginário ser disposto em recorrências como variações de uma moldura audiofocal promove uma sensibilização à dimensão fluída, ondulatória da expressão, que encaixa e correlaciona unidades discretas em um fluxo de materiais, leva-nos a ratificar a prevalência do som e de suas propriedades acústicas como horizonte determinante para construção da performance rapsódica em todas as suas manifestações (as ações e máscaras do rapsodo, a interação e receptividade das audiocenas e a organização das próprias narrativas).

Tais reflexões, a partir da abertura da *Ilíada* e da demonstração do contexto performativo do rapsodo, anunciam-se como pressupostos de análise e produção artística que serão apresentados na segunda parte deste livro.³⁹

³⁹ Sobre o tema, v. recente conjuntos de ensaios em Ready e Tsagalis (2018).



Parte 2



Que narrativa é esta?

Nesta segunda parte, expandimos as observações na situação narrativa complexa da rapsódia homérica para o projeto em torno da leitura, análise e reinterpretação musical do romance *As Etiópicas*, de Heliodoro. Se em Homero houve a oportunidade de examinar atentamente uma textualidade sonoramente orientada, em Heliodoro haverá o trabalho de interface entre mídias diversas.

Em sua longa história de recepção, essa interface foi identificada em Heliodoro, o que colaborou para seu destaque em meio a outros exemplos da arte narrativa antiga. Fócio (820-893 A.D.), em sua resenha e comentário de mais de centenas de obras de autores da Antiguidade e pós-clássicos, assim se refere a *As Etiópicas*: “a obra é dramática [...] A narrativa é variada por eventos efetivos, esperados ou inesperados que apelam aos sentimentos por meio de inacreditáveis escapadas de infortúnios, Ἔστι δὲ τὸ σύνταγμα δραματικόν [...] Καὶ πάθει δὲ τὰ μὲν παροῦσι τὰ δὲ ἐλπίζομενοις, τὰ δὲ καὶ ἀνεπίστοις διαποικίλλεται ἡ διήγησις, καὶ παραδόξοις ἐκ συμφορῶν σωτηρίαίς”.¹

Durante o Renascimento, o impacto da narrativa de Heliodoro pode ser acompanhado nas obras dos eruditos humanistas bem como em textos literários diversos. Esta recepção nos indica o complexo estatuto narrativo de *As Etiópicas*, religando-nos às produções artísticas e filosóficas de Homero e Platão. Afinal de contas, que narrativa é esta a de Heliodoro?

Em sua “Philosophía antiga poética”, de 1596, Pinciano afirmava que “de modo que os amores de Téagenes e Caricleia, de Heliodoro, os de Leucipe e Clitofonte, de Aquiles Tácio, são tão épicas como a *Ilíada* e a *Eneida*”. E mais precisamente “que de Heliodoro não há dúvida que seja poeta e dos mais finos

¹ *Biblioteca ou Mirióbiblo*, n. 73. Disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/photius/table.htm>. Acesso em: 20 ago. 2019.

épicos que foram escritos até agora”. Assim, em *As Etiópicas* teríamos uma “épica em prosa com tema amoroso”.²

Ainda na tradição espanhola, Cervantes vai buscar nessa épica amorosa um modelo para se autolegitimar frente à crítica de seu tempo. Seu projeto, realizado em *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* (1617), seria a reescritura de *As Etiópicas*, como forma de mostrar ser ele capaz de compor algo a partir da tradição clássica. Este projeto vinha se desenvolvendo há algum tempo. No prefácio a *Novelas Exemplares* (1613), Cervantes afirma “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los Trabajos de Persiles, libro que se atreve a competir con Eliodoro”.³

Como se pode observar, Heliodoro era um modelo de composição, situado dentro da longa e afortunada tradição que se inicia em Homero. Todavia, quando lemos e comparamos *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* e *As Etiópicas*, nota-se que algumas características enunciadas na recepção crítica não são ampliadas na recepção artística, pelo menos a de Cervantes.

Cervantes, em esforço descomunal, já em seu leito de morte, conclui essa que foi sua última obra. Ali nos deparamos com situações típicas presentes nos romances antigos: separação entre os apaixonados, diversidade cultural-linguística de diversas figuras, amplitude espacial, cena de reencontro e reconhecimento final. Mas há uma grande mudança de foco, que situa o projeto narrativo cervantino: enquanto Heliodoro atravessa e reúne às margens do Império Romano para coroar a utopia de integração em uma ideal e transmudada origem, Cervantes nos faz passar pela riqueza mágica de isoladas culturas, para, enfim, encontrar uma unidade no êxtase da paz da religião cristã católica. O teatro de misérias da vida humana se desfaz na glória da Igreja de Roma.

Nesse sentido, podemos observar que Cervantes foi atraído pelo aspecto epidérmico da obra de Heliodoro: aventuras que envolvem a separação e reunião

² Trechos retirados da *Epístola 11: Sobre a Heroica*. Disponível em: <https://archive.org/details/filosofiaantiqua00lpez>. Acesso em: 20 ago. 2019.

³ Trecho retirado do *Prólogo al lector*. Disponível em: <https://archive.org/details/novelasexemplar00saavgoog>. Acesso em: 20 ago. 2019.

de dois enamorados. Mas a questão de *As Etiópicas* não se situa no plano narrativo. Em outras palavras: o experimento narrativo de Heliodoro não se confina no urdir uma trama de acontecimentos e nem nos acontecimentos narrados em seu isolamento.

Homero/Platão/Heliodoro

Uma pista para aproximação menos tangencial do projeto narrativo de Heliodoro encontra-se nas diversas referências a Homero.

O primeiro aspecto é o da magnitude, imitado por Cervantes, mas não dimensionado a partir da tradição clássica e de suas implicações composicionais e filosóficas. Por que escrever obras de grande extensão?

A tabela seguinte apresenta alguns números a partir de obras da Antiguidade.

Tabela 1: Magnitude de Obras da Antiguidade

Nome da obra	Número de livros
<i>Iliada</i> , Homero séc. VIII a.C.?	24
<i>Odisseia</i> , Homero séc. VIII a.C.?	24
<i>Histórias</i> , Heródoto (484 a.C. – 425 a.C.)	09
<i>Hist. Pelop.</i> Tucídides (460 a.C. – 411 a.C.)	08
<i>A República</i> , Platão (428 a.C. – 347 a.C.)	10
<i>Leis</i> , Platão (428 a.C. – 347 a.C.)	12
<i>Hist. Políbio</i> (200 a.C. – 118 a.C.)	40
<i>Geografia</i> , Estrabão (64/63 a.C. - 24 A.D.)	17
<i>Etiópicas</i> séc. V a.C.?	10

A partir do modelo Homérico, obras multidimensionais, obras com largas dimensões foram construídas. A magnitude da obra encontra-se relacionada ao pluri-tematismo, à sua capacidade de abarcar diversas práticas sociais e conhecimentos. *As Etiópicas* se inscrevem nessa série de produções de escopo amplo, dividindo espaço com a epopeia, com filosofia, com investigações em história e geografia.

Além da magnitude, o projeto narrativo de Heliodoro vale-se de outras aproximações com os textos homéricos.

Nesse sentido, temos pelo menos três níveis de abordagem:

- 1) técnicas narrativas;
- 2) citações e reelaboração textuais;
- 3) recriação da figura de Homero.

Heliodoro se vale tanto das obras de Homero quanto de sua tradição, chegando a inventar um Homero, origem para seu arquimodelo. Nesse sentido, além de uma relação direta com os textos, temos diversas formas de Heliodoro se valer da tradição clássica. Essa dinâmica recepcional demonstra a amplitude do projeto narrativo que *As Etiópicas* apresenta: não se trata de seguir um modelo e tornar evidente os empréstimos. Além da paráfrase, além da lógica de aproximação, depois a subversão dos modelos, das práticas, uma apropriação transformadora de materiais prévios.

Mas por que esse cuidado de Heliodoro com diversos aspectos da narrativa homérica? Platão pode nos auxiliar no esclarecimento desta questão.

Iniciando sua abordagem sobre as narrativas, Platão parte de uma afirmação geral para depois propor uma tipologia: em termos gerais, os autores de narrativas (μυθολόγων ἢ ποιητῶν) produzem relatos de acontecimentos passados, presentes e futuros (διήγησις οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων).⁴ Tais acontecimentos são levados a cabo (περαίνουσιν) por narrativa simples (ἀπλῆ διηγήσει), narrativa por mimesis (διὰ μιμήσεως γιγνομένη) e por ambas (δι' ἀμφοτέρων).

⁴ Sigo detidamente o texto de *A República* 392b-394d, citando e comentando trechos que atestam a argumentação aqui desenvolvida. Hallivell (2009) qualifica este trecho como uma “embryonic narratology”.

Essa divisão tripartite pode ser compreendida de vários modos. Em um primeiro momento, podemos ver que todos são narrativas, que a narração é um fator englobante, porque é a narrativa que está presente nas três modalidades apontadas por Platão. Assim, há uma narrativa por si só, uma narrativa que se distingue da primeira por ser imitativa e a terceira que é uma narrativa que reúne os dois tipos anteriores de narração. Por outro lado, há o elemento de mimesis, que se apresenta nas duas últimas modalidades de narração, formando uma possibilidade de uma classificação baseada na presença ou não do elemento mimético. Dessa maneira, há um deslocamento para o qualificativo, para aquilo que especifica o ato narrativo. Dessa maneira, o elemento mimético funciona como um complicador — distinção que não se reduz a um matiz do englobante narrativo.

Dentro disso, poderíamos representar tais informações desta maneira:

- 1) tudo é narrativa;
- 2) temos três tipos de narrativas;
- 3) a narrativa de segundo tipo determina dois dos três tipos de narrativas;
- 4) o terceiro tipo de narrativa é a composição dos dois primeiros tipos.

Como podemos ver, o âmbito dessa discussão situa-se em atos narrativos e suas possíveis distinções.

Tais indicações platônicas são ampliadas por exemplificação: o trecho inicial da *Ilíada* homérica é retomado, de modo a se distinguir dois comportamentos do narrador. No primeiro, o narrador apresenta os acontecimentos em sua própria voz, sem tentar mover o leitor/ouvinte para que pense que o narrador é uma outra coisa além de si mesmo (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητῆς καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός·). O segundo comportamento ou perfil narrativo é justamente o contrário disso (ἐναντία γίγνεται): trata-se de se assemelhar a outro distinto de si mesmo (ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαί ἐστιν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ). Neste caso, há narrativa por meio de mimesis (διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν). A partir dessa exemplificação inicial, temos personificação ou ato de fazer-se passar por outra pessoa na voz e

na aparência (κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαί). Desse modo, no curso do desenvolvimento de sua argumentação, a divisão tripartite de fato se baseia em uma oposição quanto à *mímesis* (διὰ μιμήσεως / ἄνευ μιμήσεως).

Para tornar ainda mais precisa tal dicotomia e enfatizar sua abordagem, Platão expande o exame do texto homérico em uma reescritura dos versos 18 a 42 da *Íliada* I, trecho que discutimos na primeira parte deste livro.⁵ A finalidade dessa reescritura é transformar algo registrado como *narrativa com mímesis* em *narrativa sem mímesis*. Assim, o produto destas transformações é tautologicamente enunciado como uma narrativa simples sem *mímesis* (ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις γίγνεται).

O procedimento básico dessa paráfrase foi o seguinte: transferir para o narrador as falas que eram designadas para outros agentes. Ou seja, *no lugar de os agentes nomeados falarem com sua própria voz, uma única voz é o suporte dos acontecimentos narrados*. Há as falas do poeta/narrador e as falas dos agentes narrativos (personagens em diálogo). A narrativa simples não mimética seria expressa por uma única voz que apresentaria todos os acontecimentos (discurso indireto). O seu oposto, a narrativa mimética modelar, seria aquela em que se retiram as falas do poeta que estão entre trocas de falas das personagens e deixam apenas essas trocas de falas (ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξύ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη). Como se vê, Platão caracteriza a narrativa mimética modelar como uma redução, pois subtrai um registro textual importante, que aqui é visto na identidade entre o poeta e o narrador. A supressão dessa voz autoral, του ποιητου [...] τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν ἐξαιρῶν, acaba por qualificar a organização da narrativa mimética modelar como algo residual, καταλείπη).

Com isso, poderemos observar a construção de uma hierarquia na tipologia narrativa proposta por Platão. Até aqui tudo era narrativa, com três distinções. Com o prosseguir da argumentação, tudo é narrativa, mas há uma escala, uma ordem distributiva. Se temos dois elementos, as palavras do poeta e as palavras

⁵ Sobre a paráfrase ou reescritura platônica, v. Brandão (2006).

das personagens, há pelo menos três tipos de narrativas: uma apenas com as falas do poeta; outra apenas com as falas das personagens; e outra ainda com a presença das falas do poeta/narrador e as falas das personagens. É ao discorrer sobre a produção da narrativa mimética modelar que a hierarquia proposta por Platão se revela. Pois, como se viu, a narrativa mimética modelar é produzida a partir da remoção da voz autoral. Há, então, um primado da voz do poeta/narrador, presente na narrativa simples e na narrativa mista ou composta. E este primado aponta para a procedência da voz do poeta na elaboração de atos narrativos.

A divisão tripartite é retomada mais uma vez por Platão para uma tentativa de aplicação às práticas performativas vigentes. Nesse passo, temos a seguinte correlação entre tipologia e práticas performativas:

- 1) composição totalmente por mimesis, como nos casos da tragédia e da comédia, ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστὶν ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία;
- 2) composição a partir do poeta-narrador, com no ditirambo, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας;
- 3) composição mista, que se vale de ambos elementos (diálogos, narrador), como se vê na epopeia e em outras modalidades (não identificadas por Platão), ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι.

O quadro seguinte sintetiza esta informação.

Quadro 21: Tipologia narrativa

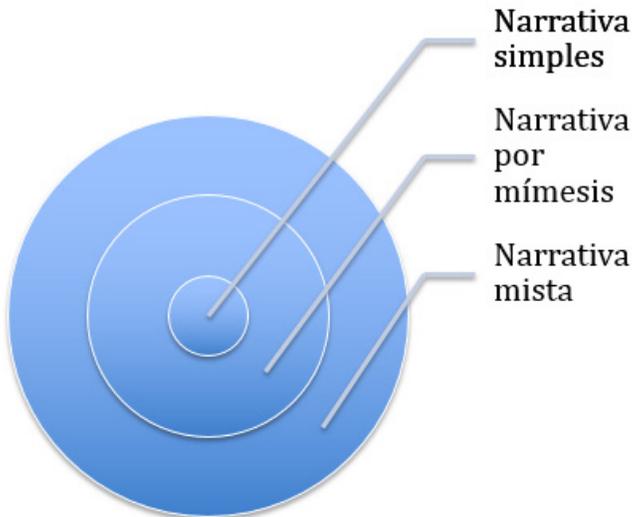
Tipo de narrativa	Descrição	Exemplo
simples	"narração pelo próprio poeta"	ditirambo
por mimesis	"espécie que é toda imitação"	tragédia, comédia
mista	"Constituída por ambas"	epopeia e muitos outros gêneros

Nesse momento, o importante é um entrechoque entre a tipologia proposta e as práticas performativas arroladas. Se a tipologia proposta por Platão é também uma apologia de uma modalidade narrativa, tal apologia se dirige não apenas a construir uma hierarquia que coloque em evidência as falas do narrador, mas também a delimitar e reduzir o papel da mimesis.

Ou seja, há um debate que atravessa o trecho citado da *República* e desemboca no livro X da mesma obra: *uma reação à hegemonia de modos performativos de produção artística e sua reprodução social*.

Em um primeiro momento, a divisão tripartite poderia assim ser representada, a partir do reconhecimento de uma hierarquia entre os tipos narrativos.

Figura 11: Hierarquia dos tipos narrativos



Fonte: LADI-UnB

Logo, há um centro, um núcleo, uma perspectiva mais destacada na classificação platônica dos tipos narrativos. Como está registrado na paráfrase das linhas iniciais da *Iliada*, há uma forte ênfase na tipologia narrativa platônica em defender a narrativa simples, que é o espaço de emergência de uma única voz responsável por

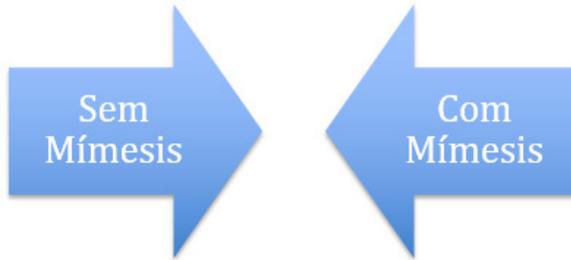
apresentar todas as figuras e acontecimentos sem modulação personativa alguma. Na reescritura do trecho homérico proposto como exercício, os diálogos e as falas das personagens são substituídos por paráfrases, as quais reduzem tais atos personativos a um rol de ações a partir do original. Este relato sucinto é executado pelo narrador. Dessa forma, fica excluída não apenas a personificação. Como vimos, há uma íntima conexão entre performance e atos recepcionais. O controle do universo representado, dos suportes de sua materialização, acarreta também uma intervenção nos efeitos na audiência.

Assim, se a heterogeneidade de atos personativos está intimamente relacionada à diversidade de efeitos e trocas entre o *performer* da épica e sua audiência, a redução dessa heterogeneidade contribuiu também para um tipo de nexos mais brandos entre narrador centralizado e recepção.

Dessa maneira, a interdição da identidade entre rapsodo e ator não passa de uma extensão da apologia da narrativa simples e dos processos de sua construção. Ou seja, são as ações contra uma cultura que se organiza e se efetiva *performativamente* que se evidenciam. A narrativa simples é um construto que se opõe como opção às práticas performativas que estão presentes na tradição épica e no teatro ateniense. Platão manipula o jogo de diferenças e identidades entre essas duas tradições performativas em prol de negá-las. Para Platão, o *performer* épico e o ator são assimiláveis, pois são variações do mesmo tempo, de práticas da mimesis, com seus procedimentos de múltiplas personificações e interação recepcional.

Assim, a divisão tripartite sossobra, resultando de fato em uma dicotomia que se baseia, ao fim, em uma normativa, em uma defesa de uma forma, de um tipo narrativo como aquele necessário, fundamental e determinante. A classificação proposta por Platão pode ser definida partindo-se da tensão excludente entre tipos narrativos, que podem ser visualizados na figura seguinte.

Figura 12: Tensão entre tipos narrativos



Fonte: LADI-UnB

Mas se a narrativa de Homero sem os expurgos é uma narrativa com mimesis e com narrativa, vemos que o artifício platônico foi inventar uma forma monológica, por redução de sua multivocalidade performativa. Nesse sentido, a opção de Heliodoro foi a de ir a este debate, internalizando os suportes de mimesis na narrativa, teatralizando o relato. Com isso, temos que o projeto narrativo de Heliodoro não apenas se trata de reescritura da épica, e sim de responder à redução platônica. Aquilo que era complementar em Homero, torna-se excludente em Platão, mesmo que o próprio Platão não conseguisse, em seus diálogos, cumprir à risca com aquilo que ele mesmo ideou.

Detalhamentos

Em As Etiópicas, de Heliodoro, tal pluralismo narrativo pode ser depreendido na correlação entre os seguintes procedimentos composicionais: enciclopedismo, hibridismo cultural e teatralização narrativa.

Isto é, em *As Etiópicas*, há uma longa narrativa que se organiza: i) na reelaboração de textos da tradição grega, como Épica Homérica, Tragédia Grega (Eurípidés), Filosofia (Platão), História (Heródoto), entre outros gêneros e autores; ii) na justaposição de referências a indivíduos e grupos que apresentam diversos traços identitários, como provenientes do Egito, da Grécia, da Etiópia, entre outros; iii) na

apresentação de acontecimentos por meio de molduras teatrais, enfatizando que tudo o que se mostra é um evento observável por uma audiência.

Assim, *As Etiópicas* projeta uma força atrativa, convergente, como um livro sobre tudo, que não se resume a deleitar e a instruir. E se tudo existe para acabar em um livro, conforme Mallarmé, *As Etiópicas* como livro dos livros — ou livro feito a partir de outros livros para que novos livros se produzam — encontra na teatralidade mais que um recurso escritural: no teatro, figuras e audiência se reúnem e se implicam mutuamente. Se ser homem é ter um mundo (SOUSA, 1981), em Heliodoro ser um leitor é mover-se nas aventuras imaginativas que sobrepõem culturas e formas de expressão. *As Etiópicas* nos oferece uma cosmologia literária que dramatiza a experiência da leitura.

Na recepção da Antiguidade, a oposição entre erudição e arte não é uma norma absoluta. Há um diálogo fundamental entre produção artística e transmissão da tradição que precisa ser melhor definido. A partir de uma compreensão mais clara das relações entre práticas culturais diversas, muitas aproximações podem ser realizadas. Para tanto, o caso de *As Etiópicas*, de Heliodoro, parece modelar.

Em uma crítica de fontes da obra de Heliodoro, mesmo que trabalhoso, é relativamente fácil determinar algumas relações intertextuais mais evidentes. Nessa crítica, fica demonstrada a enorme presença de referências a Homero, especialmente à *Odisseia*, e à dramaturgia ateniense.⁶ A figura de Homero adquire um destaque todo especial: além de técnicas narrativas (*In media res*, o retorno como horizonte narrativo, clímax e reconhecimento, unidades narrativas baseadas na alternância de dias e noites, referências topográficas, *topoi* literários, fraseologia e construção de personagens), o próprio Homero é textualizado em uma discussão sobre suas origens, sobre seu nascimento.⁷

⁶ Para uma lista das referências, v. Cueva (2004, p. 131-132). V. ainda Morgan & Harrison (2008, p. 224-227) e Feuilltre (1966).

⁷ *Aethiopika* 3.12.2. V. Whitemarsh (1998), Equihua (2012).

Tais discussões alinham a escritura de Heliodoro aos empreendimentos e jogos intelectuais na Segunda Sofística, que, a partir da ‘canocidade de Homero’, com ele estabelecem vínculos de reinvenção e paródia. Essa erudita familiaridade com Homero, da discussão de passagens textuais à proposição de abordagens interpretativas, engloba habilidades de lidar com minúcias filológicas e com a tradição clássica em toda a sua extensão, seja nas obras e autores, seja nas questões de sua recepção (MORGAN; HARRISON, 2008). Se *As Etiópicas* pode, entre outras coisas, ser “a mais bem-sucedida transformação literária da *Odisseia* do Império” (KIM, 2010, p. 19), tal conquista situa Heliodoro como participante dessas práticas ao mesmo tempo que nos leva a reconsiderar a sua atividade como realizador de ficções.

Nesse ponto, *As Etiópicas* manifesta-se tanto como um produto dessa cultura textualista em torno da recepção e transmissão dos clássicos quanto uma obra que se integra ao cânone, por com ele estabelecer mais que relações de comentário e discussão intelectual. Simultaneamente, *As Etiópicas* é uma obra de erudição e de artesanaria, aproximando ambos os universos.

Como ler, então, *As Etiópicas* a partir dessa dupla chave? Inicialmente, está em cheque não a obra de Heliodoro, mas nossas premissas ao entrarmos em contato com narrativas. Para além do pressuposto da diferenciação estética, que, segundo postula uma distinção entre o mundo da arte e o mundo da vida, *As Etiópicas* não se resume a contar uma história (GADAMER, 1998). Junto com as técnicas narrativas, há todo um conjunto de referências e procedimentos interdisciplinares que conjugam as figuras e as cenas apresentadas a diversas áreas de conhecimento e ação, de forma que o caráter enciclopédico da narrativa demanda um enciclopedismo de sua recepção (DESOGUS, 2012).⁸

Novamente Homero: em *Íon*, a figura de Sócrates questiona o rapsodo Íon quanto ao seu conhecimento de Homero. A seção central do monodialogo socrático concentra-se em interrogatórios nos quais são extraídos trechos em que aparecem

⁸ Sobre o conceito, v. Eco (1986, 1984).

atividades específicas como conduzir carros de cavalos, carpintaria, adivinhação, entre outras.⁹ Ou seja, no texto homérico, há referências a diversas ações que possuem seus próprios contextos, as quais podem ser reconhecidas e identificáveis como tais. Disto, o texto homérico possui essa marca de atravessar diversos campos de saber, de apresentar diversas atividades específicas, sem que, por isso, seja igualado a qualquer uma das atividades citadas. A amplitude da épica homérica se percebe na amplitude dos saberes e fazeres justapostos na narrativa.

Essa proto-enciclopédia não é apenas a transmissão de pressupostos de ação, como o queria Havelock (1996):¹⁰ o que importa é a flexibilidade do ato criativo homérico, no qual a poematização de atividades específicas aponta para a própria atividade da poesia épica em reunir, integrar múltiplos contextos e referências. Essa *poikilia* como procedimento composicional não projeta um conteúdo ou uma instância transcendental responsável por unificar os materiais dispostos e justapostos no texto. Só foi possível louvar a ira de Aquiles quando houve a capacidade de se mostrar como se veste uma armadura, como se faz um cozido. Nesse sentido, fica supérflua a distinção entre o que é e o que não é ficcional, narrativo. Tudo é obra e a obra é justamente essa projeção heterogênea de atividades conjugadas no texto. A isso, pode-se atribuir o caráter de ‘enciclopédia’.

Em *As Etiópicas*, tal procedimento é explorado já a partir de um diálogo com a erudição em torno da recepção das obras de Homero e de outras da cultura greco-latina. A partir dessa organização multirreferencial, junto com a narrativa, com a sucessão de eventos e personagens, há momentos da escritura nos quais não apenas nomes de pessoas e lugares são arrolados, como também há digressões sobre os lugares e acontecimentos referidos no texto.¹¹

Na abertura do texto, por exemplo, temos que:

⁹ Para a tradução do texto de Íon, v. Mota (2009).

¹⁰ Para o conceito de proto-enciclopédia homérica v. König e Woolf (2013).

¹¹ S. Bartsch associa essa produção de referentes aos exercícios retóricos — *progymnasmata* e lista trechos em que Heliodoro realiza tais exercícios. V. Bartsch (1989, p. 12-13).

O dia mal acabara de brilhar sorrindo e o sol resplandecia no cume das montanhas quando um bando de ladrões armados passou a espiar a partir de cima do monte que se eleva ao longo de uma das bocas do Nilo, chamada de Heracleótica. Por instantes eles permaneceram examinando visualmente o mar em sua extensão abaixo deles. Primeiro lançaram os olhos sobre o oceano, mas, como não avistaram nenhuma embarcação que prometia saque ou roubo, volveram o olhar à praia à beira do mar. E isso foi o que viram ali:

A sucessão de imagens a partir do campo de observação da personagem coletiva do grupo de bandidos é brevemente interrompida pelo aposto explicativo sobre o rio Nilo. Em meio a uma série de indeterminações que continuam além desse momento de abertura (quem são os bandidos? O que veem? Quem é a mulher que tem um homem ferido aos seus pés?), o único ancoramento é a ênfase no rio. O aposto específica o lugar onde a narrativa se inicia.

Nos fragmentos restantes da obra perdida *geografiká*, o erudito (polímata) Eratóstenes de Cirene (285 a.C. – 205 a.C.),¹² após considerar Homero o pai da Geografia, censura o *performer* épico por não conhecer quais eram as bocas do rio Nilo.¹³ Reagindo a tal desconhecimento, Eratóstenes detalha que, nas regiões de Canobo (Canopo) e Alexandria, fica o último braço ou embocadura do delta do Nilo, e que se chama canóbica ou heracleótica.¹⁴ Esse detalhamento procura distinguir o empreendimento de Eratóstenes daquele do rapsodo. Homero teria conhecimento de regiões próximas, mas não de lugares que necessitassem viagens longas e pelos mares.¹⁵

Para uma visualização de como seriam estas bocas do Nilo, eis a seguinte ilustração.¹⁶

¹² V. Suda. Suda E2898. V. Vanusia (2001).

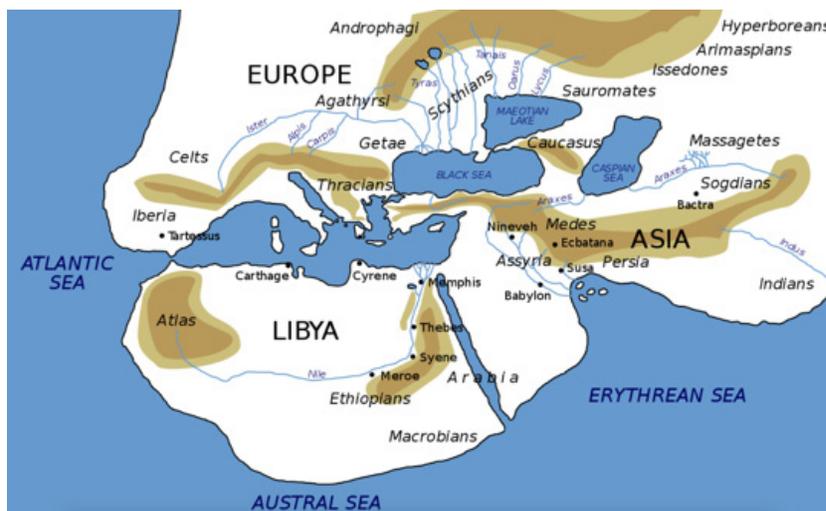
¹³ Eratóstenes fr. 10 (ROLLER, 2010, p. 22).

¹⁴ Eratóstenes Fr. 56 (ROLLER, 2010, p. 75).

¹⁵ Eratóstenes Fr. 8 (ROLLER, 2010, p. 45).

¹⁶ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nile>. Domínio Público. V. ainda: <http://www.waa.ox.ac.uk/XDB/tours/nile36.asp>. Acesso em: 20 ago. 2019

Figura 13: As bocas do Nilo



Fonte: Wikipedia Commons

Tais afirmações e muitas outras do perdido livro de Eratóstenes manifestam uma polêmica em relação a Homero selecionada nos dois primeiros livros da *Geografia*, de Estrabão. O esforço de Eratóstenes em defender um campo de conhecimento distinto da autoridade da tradição poética resulta, em uma refutação do processo composicional do rapsodo como acesso a dados que são obtidos por meio da etnografia e do cruzamento de fontes orais e escritas. A refutação é feita por meio da seleção de trechos, com foco nas referências escritas e sua relação com efetivas fontes, registros, depoimentos e observações *in loco*.

No entanto, a situação fica mais complicada: explicitando essa polêmica entre modos de se construir discursos sobre o mundo, e posicionando-se contra Eratóstenes, Estrabão afirma que “Todo mundo acredita que sua poesia [a de Homero] é uma produção erudita (*poiésin philosophêma*), menos Eratóstenes que nos proíbe de julgar as ideias (*diánoian*) dos poemas e de buscar as referências históricas

deles”.¹⁷ Não sendo investigações ou tratados eruditos, as obras de Homero são apenas fantasias ou falsidades.

Estrabão preludia suas investigações geográficas por um debate e refutação de Eratóstenes que havia contestado Homero. Escrevendo quase dois séculos após seu predecessor, Estrabão apresenta uma obra monumental, dividida em 17 livros, em caráter enciclopédico, sendo os dois primeiros capítulos a exposição dos métodos do livro por meio da crítica de empreendimentos assemelhados e reabilitação de Homero, e, partir do livro 3, descrição e discussão de lugares, povos e culturas reunidos por regiões.¹⁸

A cosmologia geocultural de Estrabão é uma réplica etnográfica da cosmologia literária de Homero, que em muito determinará o projeto ficcional de Heliodoro.

Voltando para o trecho de abertura de *As Etiópicas*, o detalhe do aposto situa o leitor em lugar que é confluência de culturas: os dois jovens enamorados que são alvos dos olhares de cobiça, fascínio e temor que os bandidos cintilam encontram-se no meio de sua aventura, nas margens do Egito, na parte mais meridional do Mediterrâneo. Enquanto os relatos paralelos fornecem os antecedentes da narrativa, o casal continua fisicamente no Egito até a Meroé, na Etiópia, região tida por Homero como lugar mais extremo da Terra.¹⁹ Dessa forma, o momento de abertura da narrativa de *As Etiópicas* é o meio do caminho, no Egito, do retorno à Etiópia. Nesse lugar onde se encontram os bandidos, os restos de um naufrágio e um anônimo casal, temos uma justaposição de lugares, culturas e histórias. A abertura *in media res* é uma estrutura em camadas reunidas como uma enciclopédia multicultural: temos os bandidos egípcios, o casal misterioso que fala em grego e depois os acontecimentos finais na Etiópia. Assim, o movimento da narrativa vai em direção

¹⁷ Eratóstenes Fr. 5 (ROLLER, 2010, p. 75). V. Gardner (1977), Snowden (1970).

¹⁸ Estrabão mesmo defende o caráter enciclopédico de sua *Geografia* (1.1.12-14). Sigo a edição de H. Jones.

¹⁹ *Odisseia* 1.21-25. Outras referências de Homero à Etiópia: *Ilíada* 1.423-424; *Ilíada* 23.205-207; *Odisseia* 4.81-84; *Odisseia* 5.281-287.

contrária ao da *Odisseia*: do centro para as margens, do helenocentrismo para os lugares finais da expansão.

Aqui a referência geográfica se defronta com a cronológica. A referência ao Nilo, além da questão da localização espacial, ajuda a determinar a datação dos eventos representados, pois aqui e nos momentos seguintes não há referência à cidade de Alexandria, o que nos levar a propor como marcos temporais “a data entre a conquista do Egito em 525 a.C. e a campanha de Alexandre o Grande no Egito” (MORGAN, 2007, p. 483), isto é, Heliodoro situa sua narrativa aproximadamente na Grécia Clássica, em um Egito ocupado pelos Persas. O naufrágio, os jogos interculturais no passado vinculam-se às questões identitárias que ocupam o projeto narrativo de Heliodoro, que se anuncia ao fim do livro (*sphragis*) como “um Fenício de Emesa” na Síria.²⁰

Mobilizando todo um conjunto de referências clássicas e pós-clássicas, Heliodoro, vindo da periferia do Império Romano, entra em debate com o cânone ao reescrever a *Odisseia* em uma épica erótica, que coloca, ao fim de um trajeto iniciático, o primevo, o antigo, o periférico agora transformado, como a mística instância ideal. Cada vez mais distante da Hélade, o casal se integra em Meroé (WHITEMARSH, 1999, 2011).

Mas todas as questões geográficas, literárias e multiculturais se dão em uma moldura cênica. Todo o texto de *As Etiópicas* é atravessado seja por referências a termos relacionados a eventos teatrais, seja por disposição dos encontros personativos em um arranjo cênico (BARTCSH, 1989; CALPE, 2010; MOTA, 2013).

Novamente o aposto explicativo da abertura. Os bandidos se reúnem para ver o que acontece ali na boca heracleótica como se estivessem em um teatro. O texto explicitamente marca o símile: “eles [os bandidos] estavam nos montes como a audiência em um teatro”.²¹ A partir do elevado dos montes para o palco na praia, é construída uma organização espacial que distribui os partícipes do evento cênico

²⁰ *Etiópicas* 10.41.4. V. Hilton (2012), Peirano (2014).

²¹ *Etiópicas* 1.1.1.

homólogo à arquitetura do teatro helenístico: os observadores distintos dos atores cercam a orquestra, onde os eventos extremos acontecem.

Usando o mesmo cenário, Sêneca escreve em *Naturales Quaestiones* (IV.a,13) que “Balbilo, um excelente homem perfeccionado em todo tipo de literatura inusitada afirma que, quando era prefeito do Egito, na boca heracleótica do Nilo, a maior de todas, assistiu a um espetáculo (*spetaculo*) de luta entre golfinhos que vinham do mar e uns crocodilos do rio” (AGUILAR, 2006, p. 161-162).

A partir da boca heracleótica do Nilo, multiplicam-se não somente eventos organizados em homologia a espetáculos ou uso de vocabulário teatral para descrever encontros entre personagens: mais que metáforas ou exercícios retóricos, a questão da teatralização da narrativa heliodoriana consoma os tópicos previamente abordados.

A moldura cênica não se reduz a analogias ou a imagens do dispositivo teatral. Ampliando a questão, a ideia de uma reunião de díspares, de integração dos diversos e dispersos em um espaço é uma ideia-projeto que evidencia processos de retraditionalização, de contato criativo, de reinvenção da tradição.

Não mais o teatro, e sim a teatralidade, como procedimento de se tornar compreensiva essa intervenção e configuração da memória cultural. Mais uma vez, Homero, o pai dos tragediógrafos, em seu intergênero épico-dramático é o alvo.²²

Heliodoro, ao posicionar uma audiência em sua narrativa e estabelecer um horizonte cênico para a construção de sua enciclopédia textual, projeta a participação do leitor em um grande teatro, em uma reunião maior que atravessa a grande narrativa que é *As Etiópicas*, mas que não se resume à história contada. O recurso ao intergênero, à fronteira entre produções e tradições escriturais faculta o acesso a uma diversidade de protocolos de leitura, no entrechoque de estratégias de interpretação cujo resultado, de fato, reside no teste, na perturbação mesma dessas estratégias e desses protocolos. Uma narrativa teatralizada estruturalmente, ou seja, organizada para produzir efeitos de reorientação das disposições e ações de sua recepção ao fim, toma como sujeito da

²² Expressão platônica em *A República*, 607a.

narrativa não *o narrado* e sim *o leitor*. Se, como Homero, e, ainda mais, Heliodoro em sua dramaturgia narrativa, desloca a condução dos eventos para os acúmulos de justaposição de referências e mistério sobre o casal protagonista, por meio de um narrador que cede a prerrogativa de sua onisciência, diversos narradores e cenas teatralizadas, temos o estabelecimento de uma experiência de leitura que demanda diversas habilidades outras que o seguir o fio da história.

Assim, a poderosa ideia que o evento teatral viabiliza — a construção de uma comunidade a partir de uma experiência recepional (RICHTER, 2011)²³ — encontra em *As Etiópicas* mais que um expediente técnico-narrativo. Escrito no fim de uma época, o último dos romances gregos projeta a amplitude de um mundo instável, o centro político sendo devorado por suas margens, a ruína em meio ao sol que brilha, uma utopia — chegar a Meroé, ao passado antes do passado, fora da história, mas a partir da história, fora de Homero e da Hélade, mas a partir da tradição revisitada (WHITEMARSH, 2011b).²⁴

Em todo caso, atravessando séculos, obras e homens, a moldura cênica continua frente ao mundo em colapso ou a uma nova ordem que se ergue, pois, em cena, continua o mínimo para que haja mundo: é um homem diante de outro, dois estranhos face a face.

²³ Richter (2011).

²⁴ V. Ndione (2007, 2008) sobre as relações entre Meroé e *Aithiopia*.



A suíte orquestral Heliodoriana¹

A tradição grega clássica tem sido constante alvo de revisitações e atualizações por dramaturgias diversas há séculos.

Nestes encontros, temos, entre outros partícipes, o entrelaço entre estratégias textualistas, em virtude do modo de transmissão dessas obras, e demandas mesmas do processo criativo. As tensões entre Filologia e Artes Cênicas apontam para possibilidades de colaboração que reivindicam uma metodologia de trabalho a partir das descontinuidades entre o estudo de fontes e comentários textuais e os ritmos das escolhas e atividades em um processo criativo (TAPLIN, 1995, 2004; JACKSON, 2004; BROCKLISS *et al.*, 2012).

No interior dos Estudos Clássicos, tal exame das tensões e seus desdobramentos críticos e expressivos tem sido acompanhado pelo que se chama “Classical Reception” ou Recepção da Antiguidade Greco-Latina (HARDWICK, 2006, 2010; MARTINDALE; THOMAS, 2006; HALL, 2010; MOTA, 2012a). Recepção em Estudos Clássicos não se dirige à concordância entre um ‘original’ e sua releitura em qualquer suporte, ou à consagração de monumentos do passado como modelos para atos criativos atuais. A partir do conceito de “fusão de horizontes”, de Gadamer, a apropriação e transformação de textos e temas da Antiguidade Greco-Latina busca manifestar a impossibilidade de se separar tradição e (re)invenção (GADAMER, 1998).²

Um campo particular das reinvenções da cultura clássica está no ‘palco’. O teatro grego antigo parte de uma reciclagem de diversas tradições culturais helênicas, mixando formas de espetáculos diversos como a rapsódia homérica, os

¹ As orquestrações da suíte foram elaboradas durante o estágio sênior em Lisboa e meu Mestrado em Arranjo e Composição Musical pela Berklee University, entre 2013 e 2014.

² V., ainda, discussão do conceito de adaptação em Hutcheon (2011).

cantos corais e os rituais religiosos, entre outros (HERINGTON, 1985; SWIFT, 2010; BAKOLA; PRAUSCELLO; TELÒ, 2013). Tal hibridismo estético e cultural do teatro grego teve tanto impacto que ocasionou uma reação no pensamento platônico, que até hoje perdura em suas diversas reatualizações (BARSH, 1985; LEVIN, 2001; PUCHNER, 2010).

A reinvenção da tradição grega por meio de fusões, hibridizações e renegações estéticas e culturais atinge uma etapa fundamental no Helenismo. Com a expansão das imagens e dos textos da Grécia Antiga para a Ásia, Europa e África, os entrecosques entre formas de expressão e vivência produzem um verdadeiro laboratório de construção de identidades e modelos de sociabilidade (GOLDHILL, 2002; HALL, 2002; DETIENNE, 2005; VLASSOPOULOS, 2013).

Dentro do Helenismo, mais especificamente na segunda sofística, há um conjunto de textos pouco estudados até fins do século XIX, agrupados sobre o nome de ‘Romance grego’ (HÄGG, 1983; FUTRE PINHEIRO, 1990, 2005, 2013; SCHMELING, 1996; WHITMARSH, 2008, 2011; CUEVA, 2004; HOLZBERG, 2005).³ Estes textos de prosa de ficção são narrativas que reescrevem toda a tradição clássica grega, especialmente as obras épicas (Homero e Hesíodo), a tragédia grega e a filosofia grega. O caráter enciclopédico do ‘romance grego’ reside nessa relação intertextual com obras do passado as quais não apenas são citadas e comentadas como também suas técnicas e procedimentos são reutilizados.

A questão se torna mais complexa quando o hibridismo expressivo se conecta ao hibridismo cultural: as narrativas do ‘romance grego’ apresentam agentes em deslocamentos geográficos, atravessando ordenamentos sociais e culturas as mais diversas, sobrepondo referentes de diferentes historicidades. Não é por acaso que chegou até nós uma ínfima parte dessa produção escritural heterogênea e exploratória: apenas 5 narrativas completas e alguns fragmentos (REARDON; MORGAN, 2008).

³ No Brasil, o único estudo mais abrangente sobre o tema é Brandão (2005).

Entre as narrativas restantes, destaca-se *As Etiópicas*, de Heliodoro (FEUILLTRE, 1966; WINKLER, 1982; FUTRE PINHEIRO, 1987; BARTSCH, 1989; HUNTER, 1998). A posição extraordinária de *As Etiópicas* inicialmente diz respeito à amplitude de sua composição, que só se compara a Homero.⁴ Nesse aspecto, revela as ambições da obra que toma as dimensões de Homero como parâmetro e, a partir disso, estabelece relações com toda a produção grega antiga, já que Homero é o arquitepo dessa produção: se em Homero encontramos todos, como Platão afirmava, um projeto que compete com Homero efetiva vínculos com a tradição toda.⁵

Por isso, a crítica contemporânea pode observar a contradição entre a designação (romance grego) e a organização da obra: em *As Etiópicas*, é grande a frequência de passagens que não somente se valem de termos relacionados ao teatro, como também cenas que se organizam a partir de técnicas da dramaturgia grega, na tensão e/ou justaposição entre relatar e mostrar que organiza o texto (WALDEN, 1984; AGAPITOS, 1998; BARTSCH, 1989; COURAUD-LALANNE, 1998; DWORACKI, 1996; LAPLACE, 2001; MARINO, 1990; PAULSEN, 1992).

Nesses autores supracitados, o que se entende por ‘marcas cênicas’ dos textos é a disposição do relato dentro de uma moldura cênica ou uma performance assistida: alguém executa alguma ação para alguém que a observa. Essa forma de organização dos eventos aproxima o texto inserido em uma tradição baseada na interação leitor/obra de uma situação recepional *performer*/audiência, que presidia a textualidade das obras de Homero, dos dramaturgos gregos e de Platão, pelo menos (NAGY, 1996; MOTA, 2008, 2013).

Dessa maneira, *As Etiópicas*, no século III de nossa era, reprocessa a tradição performativa registrada nos textos clássicos e a redefine a partir de toda uma erudição

⁴ Para se ter uma aproximação dessa amplitude, basta perceber que das 828 páginas dedicadas a reunir fragmentos e obras restantes dos ‘romances gregos’, *As Etiópicas* ocupa 240 páginas (REARDON; MORGAN, 2008, p. 349-588), isto é, *As Etiópicas* representa aproximadamente 30% do total de textos restantes do ‘romance grego’.

⁵ Em *A República 606e - 607a*, Platão denomina Homero como “o maior dos poetas e o primeiro dos Tragediógrafos”.

letrada. Neste reprocessamento, no entanto, neste experimento ficcional, não temos a superação de um modelo de textualidade por outro: antes, o que se pode observar pela tradição seguinte que a recebeu — no caso Shakespeare, entre outros (GESNER, 1982; STAGMAN, 2010) — é que a dramaturgia da presença, da performance assistida presente nos textos gregos clássicos é analisada e tomada como ponto de partida para ampliações e novas possibilidades. Tanto que a crítica contemporânea, além de aproximar a narrativa de *As Etiópicas* do teatro, promove a indexação da obra a técnicas cinematográficas (WINKLER, 2000, 2001; TELÒ, 2011).

Assim, o campo interartístico, híbrido, intergênero de *As Etiópicas* de fato revela uma busca dos limites e possibilidades da tradição reinventada a partir de seus suportes performativos. A organização audiovisual das cenas acarreta o primado de uma experiência cenicamente orientada, que é diversificada no texto da obra, a qual, ao fim, transparece como o registro não apenas de procedimentos, e sim de um saber, de uma reflexão sobre essa prática intensa de configurar efeitos por um estudo do repertório.

Para se compreender o impacto desse *know-how* presente em *As Etiópicas*, basta entender que, em um momento posterior da transmissão, circulação e recepção da tradição greco-latina, durante o período elisabetano, as novidades do fim da carreira de Shakespeare têm direta relação com a leitura das narrativas restantes do ‘romance grego’. Daí se compreende a dificuldade em classificar as obras últimas de Shakespeare (*Pérgles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A tempestade*), chamadas algumas vezes de ‘Peças-romance’, pois elas integram elementos de diversos gêneros (comédia e tragédia) enfatizam imagens e referências arcaicas como magia e fantasia, e revelam maior relevância do *sound design* em sua realização (COBB, 2010; LINDLEY, 2009; LINDLEY, 2005).

Desse modo, a ação shakespeariana é compreendida dentro de um contexto de dramaturgias em contato e mútua iluminação, pois, ao se esclarecer a situação de Shakespeare leitor de *As Etiópicas*, podemos, enfim, defender algo pouco comentado na discussão de escritas cênicas: a produtividade da intertextualidade na dinamização

de repertórios (MOTA, 2013b). As peças-romance de Shakespeare revitalizam o gesto de Heliodoro de responder à complexidade e heterogeneidade do evento cênico com uma organização textual que explora tensões e acumulações audiovisuais e temáticas.

Nesse sentido, Shakespeare renova sua dramaturgia a partir do estudo e da análise de textos como o de *As Etiópicas*, produzindo novas obras, do mesmo modo que Heliodoro elabora *As Etiópicas* a partir do estudo e da análise da tradição a ele precedente. A estreita colaboração entre dramaturgia, análise textual e repertório aqui é realizada em produtos estéticos que são eles mesmos a explicitação de modos de intervenção na tradição. Em outras palavras, tanto as peças-romance de Shakespeare quanto *As Etiópicas* de Heliodoro podem ser entendidas como ficções exploratórias das potencialidades dramáticas do repertório. São escritas dramáticas e, ao mesmo tempo, estudos de dramaturgia. Shakespeare e Heliodoro compartilham, em suas obras, esta hermenêutica estética que reúne em uma mesma realização uma organização textual de procedimentos expressivos e uma seleção e daí conhecimento de obras do repertório. É obra estudada gerando mais obras.

Em nosso caso, a proposição de um diálogo entre a organização textual de *As Etiópicas*, mediado pela bibliografia específica e dos estudos filológicos, procura atualizar o gesto de Heliodoro na elaboração de roteiros audiovisuais a partir da análise e do estudo detido da obra em questão.

‘Audiocenas’ é um conceito por mim cunhado para tentar dialogar com as recentes contribuições dos *Sound Studies*, não apenas para qualificar produções identificadas como *Sound Art* (MOTA, 2013a). Sua materialização mais típica reside na elaboração de roteiros que registram a disposição de pessoas e coisas em um dado espaço imediato. As relações entre pessoas, coisas e este dado espaço imediato são geradas ou impulsionadas a partir de sons pré-gravados combinados com sons produzidos *in loco*. A seleção desses sons disparadores passa pela exegese de um texto do repertório que é decomposto em suas marcas aurais. Estas marcas aurais e o(s) (pre)texto(s) analisados são reorganizados em roteiros ou escrita dramática de sequências. Como tais roteiros

são flexíveis, reajustáveis às condições de sua realização, é possível produzir mais de um roteiro para um mesmo material escolhido para análise.

Dessa forma, os roteiros são organizados de duas maneiras: em descrições de ações em um dado espaço-tempo e arquivos de som que manipulam as referências textuais. Estes arquivos articulam dados textuais como metros, ritmos frasais, referências a eventos sonoramente traduzíveis como movimentos, caracterizações, sons produzidos por agentes em cena, espacializações, ambientações, antecipações, fusões tempo-espaciais (sonhos, visões).

No âmbito da pesquisa realizada, e que serviu de base para este livro, tais roteiros e arquivos de som foram incorporados a partituras. A partir da análise textual, a seleção de gestos fundamentais de cada cena subsidiou a composição musical. É o que vamos detalhar no próximo tópico.

Como resultado da apropriação e transformação de trechos de *As Etiópicas*, temos uma suíte orquestral em sete (7) movimentos, os quais se distribuem da seguinte forma.⁶

Tabela 2: Disposição dos movimentos da *Suíte Orquestral Heliodoriana*

Audiocena	Fonte	Duração
1-Amanhecer	1.1.1	3:08s
2-Caça	1.1	3:25
3-Epifanias	1.2	3:30
4-Lamento	1.2 -1.3	3:13

⁶ Não é desnecessário enfatizar o fato de ser fundamental a escuta do material produzido nesta pesquisa durante os comentários que se seguem. Como indicado na Apresentação deste livro, as orquestrações estão disponibilizadas em forma de vídeos com suas partituras no *link*: www.youtube.com/user/marcusmotaunb. Esta opção, muito comum para o estudo de materiais de música erudita, fornece o acompanhamento dos sons e seu registro em notação musical.

Audiocena	Fonte	Duração
5-Caverna	2.1- 2.10	4:32
6- Calasiris	3	4:00
7- Homéricas	9	4:02.
Total		33 min

Fonte: LADI-UnB

A tabela registra, em sequência, o nome de cada audiocena, o trecho da obra *As Etiópicas* que serviu de base para cada orquestração, e a duração aproximada de cada movimento.⁷

Os movimentos de 1 a 4, como se pode observar, estão bem associados quanto ao texto de Heliodoro, seguindo atentamente a ordem dos eventos narrados. Esta decisão criativa procura explorar aspectos fundamentais da obra *As Etiópicas*, como a sua louvada cinematográfica cena de abertura e as implicações dessa cena para o resto da narrativa. O impacto dos acontecimentos iniciais se desdobra em uma das maiores suspensões narrativas conhecidas: temos uma cena inicial de um naufrágio observada por piratas, os quais se defrontam com um estranho casal, restos de banquete e mortos recentes. Não sabemos o que houve, quem é esse casal. E a identidade desse casal e, finalmente, a união dos dois só será realizada na cena final do último e décimo capítulo da obra.

Sendo assim, as cenas iniciais foram alvo de um intenso trabalho de análise textual e composição inicial. O texto de partida é o seguinte, dividido em relação aos movimentos da suíte orquestral:

⁷ Para o texto de Heliodoro, segui a edição em três volumes de Rattenbury & Lumb (Budé, 1935-1943).

1) Amanhecer

“O dia agora mal acabava de brilhar sorrindo e o sol resplandecia no cume das montanhas [...]”.

2) Caça

“O dia agora mal acabava de brilhar sorrindo e o sol resplandecia no cume das montanhas quando um bando de ladrões armados passou a espiar a partir de cima do monte que se eleva ao longo de uma das bocas [braços] do Nilo chamada de Heracleótica”.

3) Epifanias⁸

“Por instantes após permaneceram examinando visualmente o mar em sua extensão abaixo deles, primeiro lançaram os olhos sobre o oceano, mas como não avistaram nenhuma embarcação que prometia saque ou roubo, volveram o olhar à praia à beira do mar. E isso foi o que viram ali: um navio mercante ancorado sem tripulação, mas carregado de mercadorias. E isso poderia ser compreendido fácil mesmo de longe como estavam, pois o peso da carga fazia a água chegar acima da terceira linha de flutuação. A praia à beira-mar estava tomada por corpos recentes de assassinados: uns completamente mortos, outros quase, nos últimos suspiros, indicando que a guerra havia terminado há pouco tempo. Não fora uma batalha comum, pelo que mostram as evidências, já que se misturava com os lastimáveis restos de um festivo banquete que havia terminado mal: mesas ainda cheias de comida, mesas no chão como escudos nas mãos dos agora mortos no ataque, pois a luta se deu de modo repentino. E debaixo de outras mesas mortos se escondiam, último refúgio imaginado. Havia taças derrubadas pelo chão que caíram das mãos dos que nelas bebiam ou que delas se serviram como pedras de arremesso. É que o modo imprevisto da desgraça os obrigou a inovar, ensinando-os a usar as taças

⁸ Em itálico, a passagem textual com maior ênfase para a composição da audiocena.

como projéteis. Entre os que estavam no chão, um tinha sido abatido por machado; outro, atingido por pedra que própria praia proveu; outro mais teve a cabeça partida por um pedaço de pau; outro ainda morreu queimado por tochas de fogo. Enfim, cada um encontrou seu fim de um modo diverso, mas a maioria por obra do arco e da flecha. A divindade em espaço tão pequeno organizou um espetáculo de inúmeros atrativos: vinho imundo de sangue, guerra instalada entre os que banquetevam, assassinatos e bebida, libações e sacrifícios misturados — tal era o trágico teatro que os bandidos egípcios tinham diante de seus olhos. Eles se detinham no alto do monte como espectadores em um teatro, mas sem poder compreender o que se encenava: ali estavam os que foram derrotados, mas de modo algum os vencedores eram visíveis. A vitória era evidente, mas os bens intactos, o barco à deriva, sem tripulação, sem o menor sinal de investidas, ancorada tranquilamente como se uma multidão de homens os vigiassem. Entretanto, mesmo meio perdidos sobre o que sabiam ou não, ainda tinham olhos para a pilhagem e algum lucro. *Então se arvoram em vencedores e se precipitaram monte abaixo.*

Mas quando chegaram mais perto da embarcação e das vítimas, eles se viram diante de um espetáculo ainda mais inexplicável que os anteriores: uma mulher sentada sobre uma rocha, ela de uma beleza indescritível, com traços de uma deusa. Apesar do grande sofrimento que padecia, seu rosto demonstrava coragem e nobreza. Havia uma coroa dourada em sua cabeça. Em seus ombros estava a aljava, e ela apoiava seu braço esquerdo sobre o arco, a mão pendendo distensa. [...] Depois que ela falou [diálogo com o moribundo que está aos seus pés], saltou da rocha. Os bandidos apavorados com essa visão correram para se esconder na mata, como se um raio tivesse os cegado. Ela, ao ficar de pés, parecia maior e mais divina.”⁹

⁹ Em itálico, está o trecho mais focalizado para elaboração da audiocena “Epifanias”.

4) Lamento

“Ela mantinha fixo seu olhar para um jovem rapaz deitado no chão. O jovem estava todo ferido, quase inconsciente, como que entregue a sono profundo, próximo à morte. Mesmo assim irradiava beleza viril. O sangue que cobria seu rosto acabava por fazer mais brilhante a brancura de suas bochechas. O cansaço doloroso fechava seus olhos, mas a visão da mulher o atraía para ela, e isso era a única coisa que podia ver — a mulher. Recuperando o fôlego, falou suspirando: “Querida, você conseguiu se salvar mesmo ou você é outra vítima dessa luta, e não suportando se separar de mim mesmo depois da morte o teu fantasma, a tua alma é que vem ficar comigo em minha desgraça?”. A jovem mulher responde: “A minha salvação ou não depende apenas de você. Consegue ver isso?”. Ela mostra a espada que está em seus joelhos. “Até agora não usei: enquanto você respira, não vou precisar dela”.

Assim, aproximando texto e música, temos o seguinte:

- a) **o primeiro movimento, *Amanhecer***, instala o *setting* inicial da suíte orquestral, a partir de imagens da natureza, de tensões entre o fim da madrugada e o início do dia, projetando ambivalências da luz e da noite que atravessam e constroem a narrativa.¹⁰ Para um autor cujo próprio nome é um tributo à divindade solar, essa abertura em nada é insignificante. Pelo contrário: alusões ao deus Hélios, ao sol e ao ciclo nascer/morrer do Sol são recorrentes no texto de *As Etiópicas*, ocasionando desdobramentos de organização narrativa da obra e indexação cultural. Afinal de contas, a alternância de dias e noites funciona como parâmetro de identificação do tempo de ficção (FUTRE; PINHEIRO, 1987, p. 22) e as referências ao deus Hélios manifestam o contexto histórico em que as vivências de Heliodoro se dariam — o culto ao Sol Invictus, na esteira reformulações religiosas promovidas pela dinastia Severa, cuja ascendência materna ligava-a à cidade síriaca de Êmesa, terra de Heliodoro (HILTON, 2002).¹¹

¹⁰ Analisei mais detalhadamente tais referências em Mota (2014).

¹¹ V. Mota (2016a).

Musicalmente, foram elaboradas sequências sonoras que são interrompidas quando de seu movimento de clímax, adiantando a sincronia entre a intensidade sonora e a imagem do ápice do amanhecer, que é a chegada da luz.

- b) **o segundo movimento, *Caça***, apresenta o grupo de anônimos piratas que se constitui na primeira experiência recepcional da narrativa. Aquilo que veem é o que nós leitores devemos imaginar. Marca de sua caracterização é o ato de pegar, de arrastar para si, gesto musicalmente interpretado pelos *glissandos* nos violoncelos.
- c) apresentados o espaço dos eventos e o olhar-câmera dos piratas, temos o impacto daquilo que eles observam no centro da cena. Fundamental foi a interpretação detalhada do texto, dos movimentos produzidos pelos piratas que descem do morro para as margens da praia em busca de pilhagem, mas se defrontam com algo que eles consideram divino. É o material de Epifanias, o terceiro movimento da suíte orquestral. Para mostrar a confusão que se instala nos corações e mentes dos bandidos, eu me vali de dois procedimentos composicionais: *i*) eixo das durações: como os acontecimentos do trecho da narrativa analisada acontecem em rápida sucessão, com eventos simultâneos, optou-se por se utilizar de movimentos escalares acelerados para dar a imagem de agitação e ágil locomoção; *ii*) eixo de montagem: como as figuras em cena apresentam marcas de desorientação cognitiva e afetiva frente ao que está acontecendo, optou-se por estruturar a orquestração na justaposição de blocos incompletos de sons (MOTA, 2016c).
- d) fechando o bloco de movimentos dedicados às primeiras cenas de *As Etiópicas*, centro-me no heroísmo ao revés de Teágenes, o jovem que está ao chão, aos pés da divina Caricleia. Em muitos momentos, Teágenes é flagrado com traços menos viris, chorando e se lamentando, enquanto sua contrapartida feminina mostra-se ativa e corajosa. Diante disso, o quarto movimento, *Lamento*, procura explorar comicamente as expressões de lamúria e aflição espalhadas pelo texto. É uma apropriação irônica do *pathos*

exacerbado, atualizando as ironias que se abrem com o sorriso da manhã inaugural de *As Etiópicas* (WHITMARSH, 2005).¹²

Fechado este primeiro bloco de 4 movimentos associados ou em volta da cena de abertura de *As Etiópicas*, seguem-se três movimentos independentes, que exploram situações, personagens ou imagens ligadas à narrativa de Heliodoro. Nos próximos tópicos, vamos nos concentrar em três audiocenas: *Amanhecer*, *Epifanias* e *Cavernas*.

O nascer do Sol

O Sol tem uma economia profunda na construção narrativa de *As Etiópicas*. A obra é heliotrópica: de seu início ao fim, atravessam os signos solares. O amanhecer abre a narrativa e distribui a presença do Sol seja nos ciclos dos dias, seja nas referências ao culto do deus Hélios.¹³ Ao fim, o narrador se anuncia no término de seu vasto relato desse modo: “Assim termina a composição da história etiópica de Teágenes e Caricleia, composta por um fenício de Emesa, Heliodoro, um da raça do Sol, filho de Teodósio (10.41.4)”.¹⁴

Mais especificamente, eis as primeiras linhas do texto de *As Etiópicas*:

Ἡμέρας ἄρτι διαγελώσης καὶ ἡλίου τὰς ἀκρωρείας καταναγάζοντος

O dia mal acabara de brilhar sorrindo e Sol resplandecia no cume das montanhas, ἄνδρες ἐν ὄπλοις ληστρικοῖς ὄρους ὑπερκύψαντες,

quando um bando de ladrões armados passou a espiar a partir de cima do monte

ὃ δὴ κατ' ἐκβολὰς τοῦ Νείλου καὶ στόμα τὸ καλούμενον Ἡρακλεωτικὸν ὑπερτείνει, que se eleva ao longo de uma das bocas do Nilo, chamada de Heracleótica.

μικρὸν ἐπιστάντες τὴν ὑποκειμένην θάλατταν ὀφθαλμοῖς ἐπύρχοντο καὶ τῷ

Por instantes eles permaneceram examinando visualmente o mar em sua extensão abaixo deles

¹² Vários dos procedimentos cômicos em música são discutidos em Casablancas (2000) e Coignard (1994, p. 48).

¹³ V. Pinheiro (1987), Whitmarsh (2011, p. 110).

¹⁴ V. Hilton (2012).

πελάγει τὸ πρῶτον τὰς ὄψεις ἐπαφέντες,
Primeiro lançaram os olhos sobre o oceano,
ὥς οὐδὲν ἄγρας ληστρικῆς ἐπηγγέλλετο μὴ πλεόμενον,
mas como não avistaram nenhuma embarcação que prometia saque ou roubo,
ἐπὶ τὸν πλησίον αἰγιαλὸν τῇ θέᾳ κατήγοντο.
volveram o olhar à praia à beira do mar.
Καὶ ἦν τὰ ἐν αὐτῷ τοιάδε·
E isso foi o que viram ali:

O trecho apresentado e o que se segue foram alvo de detalhada recepção crítica no que se refere à sua “visualidade cinematográfica”.¹⁵ Além da intrincada trama de planos que organiza a cena — da visão panorâmica aos planos-detalhe que aproximam o leitor do foco final na divina Caricleia —, há uma correlata série de fontes sonoras ou de possibilidades de rematerialização dos referentes por meio de objetos sonoros.

Nesse sentido, a tecnologia de representação audiovisual homérica se inscreve como o primeiro passo para se ultrapassar o aparente silêncio da organização visual narrativa. A visão panorâmica, ou procedimento “bird’s eye view”, é encontrada quando há dinâmicas de grandes grupos (reuniões para batalha, dispersão, lutas) e como símile, geralmente marcando início ou fim de sequências (RICHARDSON, 1989, p. 119-123). Segundo Boris Uspensky,

Muitas vezes, a perspectiva aérea é usada no começo ou no fim de uma cena específica. Por exemplo, cenas que possuem um grande número de personagens são frequentemente trabalhadas do seguinte modo: um plano geral sumário de toda a cena é primeiro realizado em uma perspectiva aérea; depois o autor parte para descrever as personagens, fazendo com que o plano geral seja quebrado em outros menores; em fim de cena a perspectiva aérea é usada muitas vezes. Este ponto de vista de cima, então, utilizado no começo e no fim da narração, funciona como uma “moldura” da cena (USPENSKY, 1973, p. 64).¹⁶

¹⁵ V. Winkler (2000, 2001) e Telò (2011).

¹⁶ No original: “Frequently, the bird’s-eye view is used at the beginning or the end of a particular scene. For example, scenes which have a large number of characters are often treated in the following way: a general summary view of the entire scene is given first, from a bird’s-eye viewpoint; then the author turns to descriptions of the characters, so that the view is broken down into smaller visual fields; at

O processo literário descrito por Uspensky integra o conjunto de práticas definidas por ‘montagem’, segundo Eisenstein, que se valeu basicamente de exemplos literários para elevar o procedimento fílmico a teoria estética (EISENSTEIN, 2002a, 2002b). Porém, na generalização do processo de montagem como estética em seu amplo horizonte (como teoria da percepção e teoria e análise de obras), é preciso ainda observar que montagem não é exclusivamente o arranjo visual (ROBERTSON, 2009).¹⁷

Dessa maneira, para que essa dimensão aural da organização audiovisual seja enfatizada, o que se propõe aqui é o inversamente proporcional ao texto: se temos uma linha com o amanhecer, esta reduzida presença será ampliada em uma obra de três minutos, para que, no entrechoque de dimensões, se enfatize a ampla difusão da referência ao som, não apenas em sua localidade, mas em sua ressonância pelo texto.

Desse modo, o inversamente proporcional desfigura e reelabora o texto tomado como ponto de partida, fazendo valer neste elemento apropriação e transformação justamente o que nele tem alta produtividade: o movimento heliotrópico da narrativa.

Após a discussão textual e de sua recepção, ficamos com a seguinte questão: como construir um amanhecer a partir de *As Etiópicas*, o qual se conecte criativamente com o texto, mas não seja uma ilustração?

Michael Walter (2007) elencou os procedimentos comuns na música erudita para se fazer sugerir um nascer do Sol. Entre eles, temos:

- 1) andamento lento inicial;
- 2) movimento melódico em ascendente (“Given the fact that a rising sun ascends from the horizon, the ‘geometrical’ progression of the melodic contour from ‘low’ to ‘high’ ones seems to be a convenient means of mirroring the ascending motion of the sun” (WALTER, 2007, p. 324);
- 3) intensificação da orquestração — entrada de novos instrumentos;

the end of the scene, the bird’s-eye view is often used again. This elevated viewpoint, then, used at the beginning and the end of the narration, serves as a kind of ‘frame’ for the scene” (tradução nossa).

¹⁷ Apesar de Albéra (2002) ir nessa direção. Nesse sentido, temos a conexão entre a audiovisualidade da montagem proposta por Eisenstein e dramaturgia audiovisual praticada por Homero, encontro este especialmente presente no ensaio ‘Laocoön’. V. Garcia Jr. (2007).

4) dinâmica — *crescendo*, do *pianíssimo* ao *fortíssimo*.

Nos exemplos citados por Walter, podemos acompanhar bem esses processos, os quais, em diferentes combinações e aliados a outros recursos, resultam em distintas obras, em diversos tipos de arrebol e aurora.

O primeiro exemplo é o mais conhecido: trata-se do poema sinfônico, de Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra*, Op. 30.

Inicialmente, temos a informação do andamento ou pulso — 69 batidas por minuto — o que dá um tempo de adágio, lento, calmo.

O sons iniciais, quase imperceptíveis, são disparados por contrabaixos e contrafagotes, órgão, e bumbo em *pianíssimo* (pp).¹⁸ Após quatro compassos dessa “cama sonora”, temos a entrada no trompete no compasso 4 e o primeiro *tutti* no compasso 7, ainda sobre a cama dos sons graves. Entre o trompete e o *tutti*, temos um movimento ascendente melódico, um crescer de notas agudas. Sucedendo a este primeiro *tutti* ou ápice sonoro, temos os famosos tambores tocando suas quiálteras. Enfim, temos a primeira sequência do amanhecer com seus básicos procedimentos de organização sonora: prover um começo que se liga a um universo anterior ao surgimento da luz, por meio do tempo lento e da densidade baixa da peça (poucas fontes sonoras e/ou uma homogeneidade de fontes sonoras). Em seguida, dentro dessa paisagem, inicia-se a figuração do incidir dos raios do Sol, que se dá pela entrada dos outros instrumentos e movimento melódico ascendente, até um primeiro aceno da presença do Sol, mudando toda a escuridão ou contexto anterior.

O interessante é que este primeiro aceno do romper do Sol ao fim da primeira sequência da música é repetido, formando o segundo romper do Sol, até que venha o mais longo, a plenitude do Sol, seu esplendor, calor e centralidade. E tudo isso em 21 compassos ou em 1:48 s. Como impulsionado por si mesmo, a partir de si mesmo, o Sol brota do fundo da noite, do ventre da madrugada.

Em termos gráficos, temos a seguinte representação.

¹⁸ Para ouvir a música e visualizar a partitura, conferir: https://www.youtube.com/watch?v=c8r_pZoaZf0.

Quadro 22: Composição das sequências iniciais

Compassos	11	22	33	44	55	66	77	88	99
Sequência 1	XX	XX	XX	XX	XX	XXX	XXX	XXX	
Sequência 2	XX	XXX	XXX	XXX					
Sequência 3	XX	XXX							

Fonte: LADI-UnB

As três sequências são organizadas em diferentes magnitudes, aqui apresentadas pela extensão (número dos compassos) e densidade (presença maior de instrumentos). A primeira sequência, que marca o contexto que será alvo das modificações da irrupção do Sol, tem uma primeira parte menos densa que se transmuta no primeiro aceno de luz entre os compassos 6 e 8. A segunda sequência já não mais precisa do contexto da noite, pois a irreversibilidade do nascer do Sol já se impõe de início. Daí esta segunda sequência precisar apenas de um compasso para que logo em seguida se imponha a densidade maior dos instrumentos, identificada aqui com presença da luz. Ou seja, de fato este compasso inicial da segunda sequência é um mero intervalo ou nexos entre duas irrupções do Sol. E, finalmente, a terceira sequência não só retoma a forma inicial da segunda sequência, com a baixa densidade instrumental de abertura, para depois produzir uma continuidade do novo contexto solar, respondendo aos primeiros compassos de baixa densidade instrumental, na sequência primeira. Assim, temos $1(8) + 2(4) + 3(9)$.

O amanhecer, segundo Richard Strauss, é a manipulação de um conjunto de parâmetros sonoros que tomam da oposição visual sombra/escuridão o horizonte para oposições aurais que serão organizadas musicalmente. De qualquer forma, é preciso compreender que o evento-amanhecer não é pontual: é articulado na coordenação de diversas referências e materiais, e passa por um processo de *feedback* ou recontextualização: a correlação entre as sequências enfatiza o referente que se busca construir e sugerir.

Há outros aspectos a considerar, como o uso e a combinação dos timbres, com forte presença de metais (4 trompetes, 6 trompas, 3 trombones e 2 tubas, além da percussão), com os trompetes introduzindo o movimento melódico ascendente, e a continuidade das frequências graves durante os 21 compassos deste amanhecer.

Sobre o timbre, cabe destacar sua simbologia, que vincula não apenas tais materiais sonoros à caça, à primitividade, mas ao Sol, à busca da imortalidade.¹⁹

Para tornar claro que esse nascer do Sol se faz às expensas da noite, na interpretação de Richard Strauss, é preciso outra representação visual, mostrada a seguir.

Quadro 23: Distribuição por compassos

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
B	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
S					X	X			X	X			X	X								
P								X	X			X	X									
T						X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X

Fonte: LADI-UnB

Neste quadro, temos os 21 compassos do amanhecer repartidos em B (frequências graves, na maioria das vezes, os contrabaixos em trêmulo), S (o trompete em solo, iniciando e desenvolvendo o tema melódico ascendente), P (as quiálteras solo do bumbo) e T (*tutti*, todos os instrumentos ao mesmo tempo, com predominância de textura homofônica).

Como se pode observar, a construção do Sol e sua posterior prevalência nos registros agudos após o compasso 14 é realizada sob uma continuidade de frequências graves. Se o nascer do Sol para nós é a ilusão de algo que surge e sobe verticalmente na linha do horizonte, esse encontro do mais alto com o mais baixo

¹⁹ Em entrevista, o compositor Alan Hovhaness afirma que “the trombone is the last survivor of the old civilizations” (HOVHANESS, 1983). Sobre a relação entre metalismo e imortalidade, v. Sousa (1973).

traduz tal verticalidade. Dessa forma, o nascer do Sol não é a exclusão da noite profunda. Antes, é a conexão entre extremos.

Outro exemplo que mostra a construção do amanhecer se encontra na ópera *Átilla*, de Verdi.²⁰ Na segunda parte do Prólogo, temos, além da evolução instrumental rumo ao Sol, seguindo os parâmetros descritos anteriormente, um coro que celebra em oração a chegada da manhã. O diálogo entre o arpejo ascensional das quiálteras das madeiras e as respostas das cordas vai se enriquecendo com sobreposição entrada de novas vozes e registros mais agudos em um *crescendo* que incorpora o coro e uma instrumentação completa até o apogeu do texto “Lode al Creator”. A sequência completa possui 47 compassos. As figuras que compõem o tema/movimento do amanhecer são simples, sendo que o coro inicia sua participação nos últimos 15 compassos. Dessa forma, temos um grande movimento inicial de expansão de uma célula mínima de movimento, que é verticalizada na distribuição homofônica e nas marcações de dinâmica e andamento. Esse *crescendo* na massa sonora e no tempo dos eventos é interpretado no conteúdo cantado pelo coro. Assim, a unanimidade da orquestra aponta para o louvor do surgir do Sol. A estabilidade da manhã, sua posição agora hegemônica é apresentada nos 15 compassos finais com o coro em dissílabos que acomodam imperativos em acompanhamento estático e homofônico da orquestra inteira. No lugar de movimentos melódicos ascendentes, a orquestra finaliza a sequência com a repetição em estacato do mesmo acorde. A luz do Sol iguala tudo e todos.

A partir desses estudos, algumas diretrizes foram delineadas para a elaboração da audiocena baseada nas primeiras linhas de *As Etiópicas*.

A oposição entre um contexto da noite e outro do surgimento da luz parecia para mim um pouco abstrato. A rapidez com que a noite se esvai na abertura da obra de Heliodoro precisa ser compreendida mais amplamente. Pois, em um trabalho de reapropriação e transformação criativa do dado textual, não precisa ser visto

²⁰ Para ouvir a música, v. https://www.youtube.com/watch?v=f2k_nIOgIag. O efeito da madrugada começa em 25:13. Para consultar a partitura, v. [http://imslp.org/wiki/Attila_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](http://imslp.org/wiki/Attila_(Verdi%2C_Giuseppe)).

seu imediato isolamento. Se, por um lado, o curto espaço dedicado ao amanhecer parece, em um primeiro momento, marcar uma falta de ênfase nesta referência, por outro lado, a recursividade do evento durante a obra e sua função organizadora de uma narrativa solar, heliotrópica apontam em outra direção. Foi a partir do encontro com o esquema de marcação temporal da narrativa, estudado pela prof^a. Marília P. Futre Pinheiro, que tal relevância do ciclo de dias e noites ficou mais evidente.

Segundo ela, a partir das teorias da Narratologia, além de organização temporal de uma narrativa aproximar a literatura de outras artes, como a música, em *As Etiópicas* (PINHEIRO, 1987, p. 6), os modos pelos quais o tempo da narrativa são efetivados explicita uma exploração da tensão entre o tempo referido e o tempo mesmo da obra em sua materialidade. Em outras palavras, as amplas dimensões de *As Etiópicas* melhor se compreendem no trabalho detido em produzir efeitos por meio do entrechoque e da complementariedade entre os chamados dois tempos: “um, o do plano imaginário dos acontecimentos narrados, e, outro, o da própria narrativa” (PINHEIRO, 1987, p. 11). Exemplificando:

Compete ao escritor a escolha dos modos de construção de progressão da ação, baseado no ritmo de alternâncias que se estabelece entre o tempo da ficção e o da narrativa: por um lado, duas ou três páginas do texto impresso podem evocar acontecimentos que se estendem cronologicamente por muitos anos e, inversamente, um período de tempo bastante limitado pode servir de pretexto a uma narrativa muito extensa (PINHEIRO, 1987, p. 13).

Em nosso caso, a breve menção do nascer do Sol na primeira linha da obra foi refigurada em um outro contexto criativo, dialogando com os procedimentos de Heliodoro.

Vali-me de referência contínua a referências graves e a uma dispersão de referências em outros registros, como modo de não me confinar à dualidade dia/noite e agudo/grave. Ou seja, escapei de um eixo de referências que unificasse a composição. De fato, o que mais me atraiu em termos de forma foi de variações, ou suíte. Assim, para o projeto do pós-doutoramento, a composição da primeira audiocena já indicou para a organização do produto final, pois, no projeto, não estava decidido

ainda, lógico, que forma teria o resultado das elaborações artísticas. Era expressa a realização de roteiros a partir das análises textuais.

No diálogo com a obra, com a bibliografia e com as dramaturgias musicais de referência, a elaboração da primeira audiocena funcionou tanto como aplicação e revisão das proposições do projeto quanto esclarecimento em relação à organização dos produtos artísticos.

Seguindo esta forma suíte, essa descontinuidade entre partes não unificadas tematicamente, o primeiro minuto da Audiocena I ou sobre o amanhecer é organizada em torno em uma sequência percussiva que se repete a 4 compassos, até o compasso 17. Junto a isso, temos um fundo de baixas frequências também cíclico, que em sequência dá imagem de profundidade e escuridão à música. Entre esses referentes aurais cíclicos, temos escalas nas madeiras, muitos se projetando no vazio, sem formar um motivo ou frase completa. A entrada dos metais (trompas e trompetes) parece anunciar uma frase musical, mas isso é interrompido pelo início da segunda sequência da música (compasso 18) procedida por dois compassos de escalas no baixo e nos violoncelos. Até o registro mais agudo das cordas não foi explorado. Tal procedimento foi utilizado para que a música não apresentasse uma orientação muito evidente, como a que se costuma dar às cordas, uma função hegemônica.

A partir da segunda, sequências a cordas entram, produzindo uma aceleração na música por meio de suas quiáteras, até a interrupção ao fim da segunda parte (compasso 27). Essa segunda parte é uma aceleração que parece culminar em um amanhecer-clímax, mas é novamente interrompido por uma sequência nos registros graves. Comparando com a música do amanhecer de *Also sprach Zarathustra*, vemos que, na obra de Richard Strauss, ***há uma série de pequenos surgimentos do Sol (dois) até o estágio mais definitivo da luz. Aqui as interrupções não se dão para celebrar ou ratificar um ápice atingido e sim para um retorno para a algo incompleto, inconcluso, para o tema ou motivo que não enunciado. São mais as cores, o jogo entre os timbres o que interessa.*** Os crescendos na instrumentação e na dinâmica não se encaminham para uma finalidade, para uma resolução.

A terceira parte da música retoma materiais das partes anteriores, desenvolvendo o que parece ser um tema da celebração da alegria da chegada do Sol, mas também é interrompido (compasso 41) com o retorno dos compassos iniciais, marcados pelo registro grave e da percussão.

Dessa forma, a audiocena desenvolvida nesta pesquisa estabelece um diálogo com a tradição musical, assim como *As Etiópicas* o fez com a sua tradição literária. E tal diálogo com a tradição se dá na compreensão de procedimentos por sua exploração em novos arranjos.

Uma das motivações para este amanhecer em patamares de catástrofes encontra-se na ambivalência narrativa de *As Etiópicas*: valer-se da narrativa para experimentar modos de narrar, valer-se da tradição literária para com ela estabelecer um diálogo em que a expectativa da atualização dos padrões narrativos seja o impulso para explorar possibilidades outras desses padrões.

Epifanias

Como foi notado, a abertura de *As Etiópicas* tem atraído leituras há séculos pela sua construção baseada em um contínuo suspense: há, em uma praia deserta, alguns bandidos que observam restos de um festim interrompido, com comida e cadáveres espalhados. No centro da visão, há uma mulher com traços super-humanos segurando um homem moribundo. Os bandidos descem o morro onde estão e então começa a sequência da epifania. Eles, como nós, não sabem o que houve, quem são aquelas pessoas e, principalmente, quem é essa mulher. A narrativa assume a perspectiva desse grupo de fora-da-lei:

Eles estavam em um morro como a audiência em um teatro, sem poder compreender a cena. [...] Eles desceram morro abaixo. Mas quando chegaram mais perto da embarcação e das vítimas eles se viram diante de um espetáculo ainda mais inexplicável que os anteriores: uma mulher sentada sobre uma rocha, ela de uma beleza indescritível, com traços de uma deusa. Apesar do grande sofrimento

que padecia, seu rosto demonstrava coragem e nobreza. Havia uma coroa dourada em sua cabeça. Em seus ombros estava a aljava, e ela apoiava seu braço esquerdo sobre o arco, a mão pendendo distensa. [...] Depois que ela falou [diálogo com o moribundo que está aos seus pés], saltou da rocha. Os bandidos apavorados com essa visão correram para se esconder na mata, como se um raio tivesse os cegado. Ela, ao ficar de pés, parecia maior e mais divina.²¹

Na análise do texto, pode-se observar um conjunto de movimentos associados com o jogo de aproximação e afastamento dos bandidos com a mulher, Caricleia. De fato, como será entendido no decorrer da narrativa, ela não é divina: o seu aspecto extraordinário advém do modo como os bandidos interpretam o que veem e ouvem. *Assim, o efeito de epifania é construído por meio das emoções e do campo perceptivo das personagens.* Essa fabricação da irrupção do divino no seio do mundo é traduzida por um forte impacto emocional complementar a uma série de deslocamentos: os bandidos, ainda confusos com a carnificina que viram do alto do morro, descem atrás dos despojos para pilhagem, saindo de um plano vertical para um horizontal; defrontam-se com a mulher; acompanham seu diálogo em outra língua com um moribundo; reagem apavorados quando ela se move e fica de pé na rocha; e fogem em dispersão.

Uma representação pictórica que capta em parte as referências do texto é o quadro do pintor holandês Abraham Bloemaert (1566-1651).²²

²¹ *Etiópicas 1.2.*

²² Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bloemaert_-_Charikleia_and_Theagenes_-_WGA02275.jpg. Domínio público. Acesso em: 20 ago. 2019. Sobre a pintura, v. Mason (2011).

Figura 14: Quadro *Chakileia and Theagenes*, de Abraham Bloemaert



Fonte: Wikipedia Commons

Temos, pois, uma sucessão de ações que culminam em um excesso emocional e confusão mental. A mulher é o centro de convergência dessas ações e reações. Ela é apresentada como sendo maior e mais poderosa que qualquer pessoa, portando os apetrechos de Ísis e Ártemis. Além dos limites da compreensão humana, a mulher difunde confusão e favor em sua ambivalência: humano/divino, fragilidade/destruição, bela/terrível.

Tal entrechoque entre os piratas e sua percepção da deusa constrói a epifania, que nada mais é que um efeito recepcional. Para se construir uma epifania em outro meio e com outros recursos, seria necessário traduzir este efeito recepcional.

A partir da análise, temos materiais e um roteiro para isso. Assim, eis os momentos básicos da cena:

- a) momento tenso, de limite cognitivo e afetivo, após a visão da carnificina;

- b) deslocamentos rumo ao centro audiovisual de todo esse caos sensório;
- c) momento de saturação, com acúmulo da intensidade cognitiva/afetiva e as ambivalências da figura da mulher.

A partir dos dados de análise textual e do direcionamento do roteiro, foram estabelecidas algumas orientações para o processo composicional. Antes, é preciso ter em mente que *Epifanias* foi a terceira audiocena elaborada. Com isso, ela se insere não apenas na metodologia de análise textual praticada como também no *modus operandi* que ia se explicitando durante as demais músicas que integravam esta suíte.

No caso de decisões criativas já tomadas e reiteradas durante a elaboração de *Epifanias*, destaco a busca de um momento singular de cada passagem que seria depois explorado na composição musical, ou seja, a análise textual providenciou diversas anotações, abertura para inúmeras possibilidades. Dentre tais vetores de expressão, havia a escolha de um gesto fundamental, que seria tanto o motivo impulsionador de cada obra quanto o material de referência para diversas transformações dentro da obra.

Com isso se forma, muitas vezes, uma desproporção entre a extensão do texto escolhido e sua interpretação sonora. Podemos ter casos de o material de ponto de partida ocupar uma linha, como caso de *Amanhecer*, que abre a suíte e é baseada na primeira linha do livro de Heliodoro. A desproporção entre a extensão do texto utilizado e a duração do resultado sonoro procura trazer para a composição musical uma das características da narrativa de Heliodoro, que é seu amplo escopo narrativo: tudo em *As Etiópicas* se agiganta, avulta. Assim, ao estabelecer um diálogo criativo com a obra de Heliodoro procurou-se explorar os procedimentos composicionais ali presentes. O caráter hiperbólico das ações e descrições do amplo escopo narrativo da obra foi utilizado no sentido de se dar/criar um espaço sonoro com sobreposição de informações.

No caso específico de *Epifanias*, no lugar de propor sons que acompanham toda a trajetória dos bandidos de sua observação da enigmática cena, até o encontro com Caricleia e posterior pânico, decidiu-se expandir esse caos afetivo-cognitivo como momento singular da sequência epifânica, visto que se a epifania é ela mesma

este caos, sua construção sonora pode dar conta não apenas das imagens presentes nos textos, mas também como constituir em si mesma uma construção epifânica.

Dada a presença de deslocamentos físicos e mentais das figuras em cenas, optou-se por trabalhar com escalas, escalas em entrechoque, que vão passando pelas diversas combinações de timbres em montagens de blocos justapostos. Não há uma melodia unificadora. As escalas são interrompidas, deixadas incompletas, diante de outras mais que se sucedem. Enfim, temos dois procedimentos básicos na elaboração de *Epifanias*:

- 1) tempo - na maioria das ocasiões, diversas informações sonoras são acionadas, ao mesmo tempo, com uma orientação mais acelerada de sua produção, procurando indicar sensações de pressa, agitação e movimento em excesso;
- 2) montagem - justaposição de incompletos blocos de informações sonoras, com diversos níveis de orientação.

Epifanias começa sem preparação, diretamente no centro da confusão intelectual e afetiva proposta pelo texto. O primeiro minuto da obra é justamente o entrechoque entre blocos, com mudanças bruscas entre eles, e um esboço de primeiro plano melódico que vai sendo interrompido e redistribuído entre diversas combinações timbrísticas. Essas combinações entram em diferentes e sucessivos momentos em um *crescendo*, como se tudo fosse culminar em ápice sonoro, e disto, uma estabilidade referencial, com algum centro de orientação para a audiência — o que não ocorre.

Para produzir esse caos organizado, vali-me de uma imposição formal: a cada quatro compassos, há uma alteração da definição de timbre no plano melódico. A continuidade é construída na tensão entre esta mudança de foco e outros planos sonoros que não seguem a mesma distribuição regular de 4 compassos: após os oito primeiros compassos em que o motivo dos intervalos é introduzido passando por todo o espectro da orquestra, as trompas dobradas pelos 1os violinos apresentam o motivo do pânico (compassos 9-12). Então, em sequência, este tema é imitado 1- pelas clarinetas, fagotes e trompetes (compassos 13-16), pelos 1os violinos em oitavas (compassos 17-20). Enquanto isso, o motivo dos intervalos é apresentado em *ostinato* nas cordas, atravessando a estrutura

Audiocenas

regular de 4 compassos. A seção rítmica, ao seu lado, realiza diversas intervenções, ora dialogando com as frequências mais graves da tuba, contrabaixo, trombone, contra-fagote, nos tempos fortes do compasso, ora marcando as divisões e subdivisões básicas do compasso. Essa fluência da seção rítmica, sua dimensão oblíqua, contribui para apagar as fronteiras da distribuição regular do motivo em 4 compassos.

No segundo minuto da obra, há um contramovimento no andamento, uma brusca desaceleração do materiais que se projeta sobre o que foi apresentado anteriormente, como um caos detido no momento de se ultrapassar.²³ Este segundo minuto inicia-se com uma densidade menor de informações sonoras, cedendo lugar a bruscas mudanças de recombinação de materiais já apresentados, e entradas isoladas de materiais combinados que se dissolvem e, em parte, retornam.

A partir do terceiro minuto, inicia-se um movimento em sentido de se concluir esse caos, retomando a ideia de um ápice, de um momento em que todos os sons se encontrariam, em um andamento mais acelerado. Mas todas essas são falsas pistas, que soçobram diante das formas não acabadas.

Audiocenas

As análises textuais e a escrita orquestral convergiram para o que denominei ‘audiocenas’. A partir de minha pesquisa sobre dramaturgia ateniense antiga, procurei estratégias para tornar mais compreensível a audiovisualidade registrada nas rubricas internas, na distribuição das cenas e nos metros. Para tanto, vali-me de horizontes abertos pelos *Sound Studies* e por teorias do cinema (MOTA, 2008). O conceito de ‘audiocenas’ dialoga com os estudos de Michel Chion sobre o cinema e a percepção sonora (CHION, 2003, 2005, 2010), mas segue em outra vertente, a aberta por Bregman (1990), que, no

²³ Retomo expressão de Eudoro de Sousa: “Um Kósmos é um Khaós momentaneamente disciplinado, um excesso que por instantes é detido no ímpeto de a si próprio se ultrapassar [...] como se o excessivo de si próprio solicitasse a força contrária, capaz de o mostrar e demonstrar como excessividade” (SOUSA, 1974, p. 141). A referência a contra-movimento rítmico está em Holderlin (1994).

lugar de uma dicotomia, oposição ou hierarquia entre som e visão, opta pela complementariedade entre os sentidos, o que nos leva para a multissensorialidade (MOTA, 2013a).

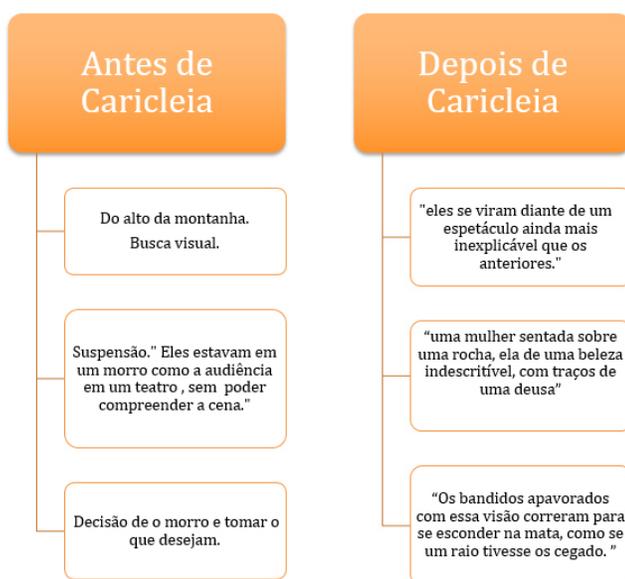
Tenho atualizado o conceito de audiocenas em diversos processos criativos desde então. A pesquisa em torno de *As Etiópicas* proporcionou-me, pela primeira vez, um universo não cênico: a música de concerto. No lugar de atores, cantores, dançarinos e todos os elementos de cena (cenários, figurino, iluminação), a obra foi composta para sua apresentação sonora por uma orquestra.

Nesse sentido, aquilo que está escrito na partitura, embora seja uma exploração de parâmetros sonoros, encontra em homologia com o texto tomado como ponto de partida. A ideia foi a homologia entre alguns gestos presentes no texto e a ênfase em alguns padrões de organização dos sons.

Voltando ao trecho supracitado da obra *As Etiópicas*, tais gestos foram identificados e assim foram tabulados:

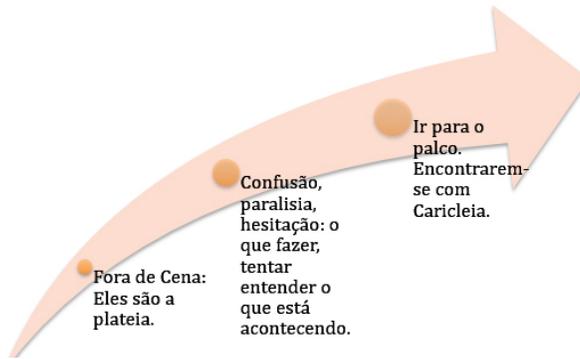
- 1) o centro da cena é a figura de Caricleia. Na sequência narrativa, tudo gira em torno do momento anterior e posterior do encontro dos bandidos com a divina mulher.

Figura 15: Ações dos bandidos



- 2) tal decomposição das ações projeta duas sequências de movimentos em torno da epifania ou aparição de Caricleia. A primeira sequência dos piratas em movimentos pode assim ser representada:

Figura 16: Primeira sequência de eventos



Fonte: LADI-UnB

A segunda sequência de movimentos é em outra direção quanto ao centro, rota de fuga frente à epifania da mulher:

Figura 17: Segunda sequência de eventos

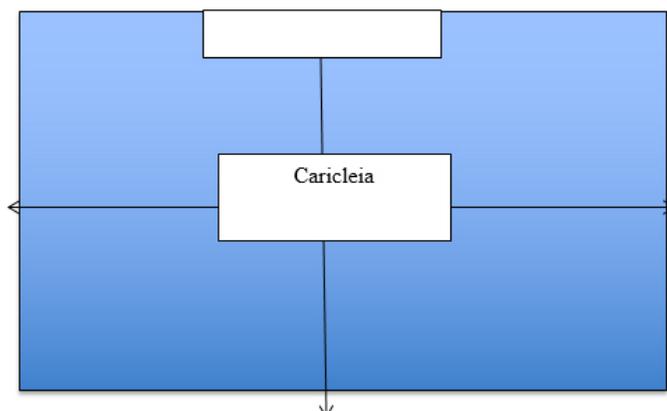
Encontro com Caricleia



Fonte: LADI-UnB

- 3) a partir destes dados, podemos construir o seguinte mapa, com seus eixos principais:

Figura 18: Mapa da cena



Fonte: LADI-UnB

O trecho da epifania articula-se a partir do deslocamento do bando de piratas que desce a montanha (eixo vertical) e depois anda em direção à ‘deusa’ (eixo horizontal) para depois se extraviarem obliquamente em pânico.

- 4) comparando as ações e reações do bando de piratas, que é o grupo personativo que inclui a recepção nos eventos narrados, temos o seguinte quadro:

Quadro 24: Comparação das sequências de eventos

Primeira sequência	Segunda sequência
Ver os cadáveres	Ver Caricleia
Confusão	Pânico
Ir para o palco	Fuga

Fonte: LADI-UnB

- 5) a partir do quadro 24, podemos perceber que, nas duas seqüências de eventos, as ações fundamentais do bando de piratas são:

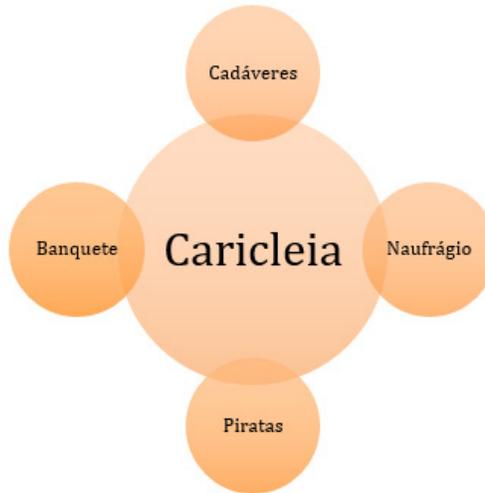
Figura 19: Ações básicas



Fonte: LADI-UnB

- 6) tais ações básicas, ações como respostas a eventos *performativamente* orientados, acontecem dentro do arranjo de referentes que assim se organiza:

Figura 20: Referentes da cena

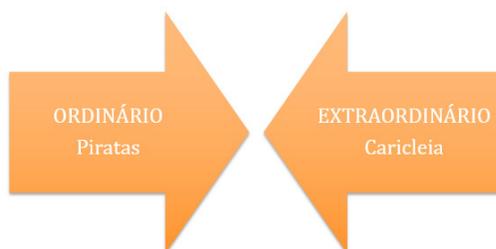


Fonte: LADI-UnB

- 7) conclui-se, assim, que a epifania é produzida pelo entrelaço entre o ambiente recoberto por indicações não conclusivas, abertas (naufrágio, banquete interrompido) e pela figura imponente da mulher. Ela afeta os piratas,

que não são as figuras mais inteligentes do planeta. Há toda uma perspectiva de excesso, hiperbólica, além do horizonte comum da compreensão média. Caricleia é apresentada como mais alta que a média das pessoas, poderosa, bela e destrutiva. Sua figura ambivalente (terrível e bela, mulher e não humana) cifram essa tensão de referentes. Os piratas não compreendem o que veem e entram em pânico. Logo, a epifania aqui é produzida por meio do relacionamento da audiência (piratas) com a figura da mulher:

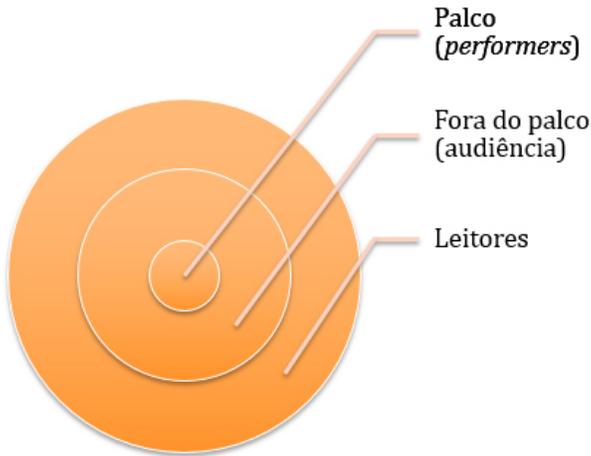
Figura 21: Construção da epifania



Fonte: LADI-UnB

- 8) assim, a cena da epifania é a exploração de níveis de referências diversos e simultâneos a partir do entrechoque entre aquilo que se mostra e aquilo que é interpretado por uma recepção. Tal esquema de níveis pode ser representado desta maneira:

Figura 22: Níveis de referência



Fonte: LADI-UnB

Retomando as pontas: a partir da detalhada análise dos textos, foram proporcionados os elementos para a orquestração. O estudo da dramaturgia narrativa apontou algumas referências ou gestos básicos que foram reinterpretados sonoramente. A aproximação entre a complexidade de níveis e informações da narrativa dramática e as combinações timbrísticas e estruturação formal da obra sinfônica determinou um intercampo entre análise textual, pesquisa e criação. O trabalho na orquestração, a partir da interpretação textual prévia, não apenas proporcionou outra obra, como iluminou alguns procedimentos expressivos de Heliodoro. Frente a obras textuais complexas, multireferenciais, a composição orquestral funciona como uma reanálise, uma ferramenta tanto de produção de novas organizações estéticas quanto de exercícios hermenêuticos.

Assim, decisões criativas na composição e orquestração, como uso de movimentos escalares acelerados e justaposição de blocos de materiais incompletos, não se justificam em si mesmos, mas articulam ideias, imagens, contextos de fruição de sensações audiovisuais — audiocenas: movimento-respostas emocionais intensas-mistura de ordem e caos-imaginação.

Como construir uma caverna musical?

Depois de analisar e trabalhar detalhadamente nos acontecimentos iniciais de *As Etiópicas*, propus-me a mudar o método de trabalho. No lugar de diversas composições para uma mesma sequência narrativa, optei por uma composição única que transpusesse para a orquestra diversos acontecimentos.

A cena escolhida foi o magnífico jogo de perigos e mortes por meio do qual Teágenes e Caricleia se aproximam e se distanciam. Para elaboração da audiocena, após a análise textual e bibliográfica, desenvolvi um roteiro diagramático a partir das referências que seriam úteis para a composição musical. O roteiro diagramático é uma ferramenta pré-composicional que organiza dados em uma distribuição visual por meio de parâmetros selecionados (MOTA, 2016b). O roteiro é flexível, podendo ser construído de diversas maneiras. No caso, assim foi efetivado:

Quadro 25: Roteiro diagramático da cena da caverna

Sequência/ situação	Ações	Imagens	Sons	Registro verbal
1-Visão da ilha tomada por chamas	Evento natural	Escuridão, chamas. Claro/escuro		
2-Lamento de Teágenes	Golpes na cabeça, arrancar dos cabelos. Busca espada para se matar. Cnemon Interrompe.	Foco no homem se lamentando	Fala lamentosa	“Caricleia foi-se, Teágenes morreu.” Οἶχεται Χαρίκλεια, - U - U U - -Θεαγένης ἀπόλωλε. U-U- UU - U Tochas nupciais
3-Recapitulação de Cnemon	Fala. Relato.	Descrição da Caverna	Voz	Fazer a mulher descer, fundura, inúmeras galerias

Audiocenas

Sequência/ situação	Ações	Imagens	Sons	Registro verbal
4- Reação de Teágenes ao relato de Cnemon	Respiração. Imaginação.	Transformação da cova em tálamo nupcial		Caverna como o tálamo nupcial, “θάλαμον ἐαυτῶ τὸ σπήλαιον ἀνέπλαττε τοὺς ἐσομένου αὐτῶ”
5-Viagem para a ilha	Sobem com presa para um bote.			
remadas irregulares	Movimento ondulado nas águas	Sons dos remos nas águas. Vento soprando contra o bote		
6- Chegada na ilha. Descrição do cenário devastado. Ida para a caverna	Correria para a entrada da caverna. Acender Um as tochas. Afastar a pedra da entrada da caverna.	Tendas queimadas. Fogo, cinzas, destruição.	Silvar do vento, crepitar das chamas remanescente.	
7- Entrada na Caverna. Primeiro susto	Descida em correria. Encontro de um cadáver. Queda da tocha	Da luz para a escuridão mediada por tochas.	Estrutura acústica da caverna. Passos. Exclamação frente ao achado do cadáver. Queda da tocha	
8- Lamento de Teágenes	Teágenes se abraça ao cadáver. Cnemon retira a espada do colega e vai acender as tochas. Teágenes se lamenta. Tenta se matar mas não encontrar a espada	Escuridão	Passos. Voz lamentosa. Gritos.	“Como vou te chamar? Noiva? Mas não vai mais ficar noiva Esposa?” Não vais mais se casar. Ἄλλ’ ὃ τί ἂν σέ τις ὀνομάσειε; νύμφην; ἄλλ’ ἀνόμφευτος; γαμετὴν; ἄλλ’ ἀπείρατος.”

Sequência/ situação	Ações	Imagens	Sons	Registro verbal
9-Diálogo na caverna	Voz ao fundo da caverna e a reação de Teágenes e Cnemon	Escuridão	Eco de voz feminina ao fundo da caverna. Vozes dos dois homens.	a- voz/eco da mulher (Θεάγενης U - U - "Teágenes") b- Teágenes responde/interpreta voz como um fantasma, alma. c- voz/eco da mulher (Θεάγενης Teágenes") d-Cnemon interpreta como a voz de Caricleia, falando com Teágenes e-Teágenes recusa a interpretação de Cnemon. f-Cnemon replica, ratificando sua interpretação
10-Revelação do cadáver de Tisbe.	Cnemon suspende o cadáver e se espanta com o que vê: o corpo de Tisbe.	Luz da tocha	Voz dos dois homens.	
11-Reencontro de Teágenes e Caricleia	Respiração Teágenes. Cnemon examina o cadáver de Tisbe. Ambos os amantes correm e se abraçam, e caem no chão. Cnemon faz jorrar água e limpa o rosto dos amantes.	Visão dos objetos que Tisbe carregava- adaga e tábuas escritas.	Vozes humanas, passos, brotar de água da pedra.	Falam várias vezes: Ela: ἔχω σε, Θεάγενης U - U U - U - Ele: ζῆς μοι, Χαρίκλεια» - - U U - - Caem abraçados, como mortos. "a alegria em excesso se transforma em dor"
12- Diálogos finais da cena	Diálogo cômico entre Teágenes e Cnemon. Diálogo entre Caricleia e Cnemon		Falas. Risadas. Passos	

O ponto de partida é o material disposto no segundo livro de *As Etiópicas* (2 a 2.29). Esta caverna para qual haviam levado Caricleia ferida fora descrita antes como um abismo subterrâneo com várias galerias. Em sua entrada, uma pedra:

Então Cnemon fez o que lhe haviam mandado: levou Caricleia toda em lágrimas e que virava a cabeça para ver Teágenes, e a fez entrar na caverna. Esta não era obra da natureza, como as muitas que se abrem sobre ou sob a terra, mas elaboração dos bandidos, que imitavam a natureza, caverna escavada pelas mãos egípcias para guardar em segurança seus roubos. Eis como ela era feita: a boca de entrada era estreita e escura, escondida debaixo de uma porta de um quarto secreto, de modo que a pedra que tapa a descida seria uma outra porta de acesso para o subterrâneo para quem quisesse. A pedra era fácil de ser erguida, abria e fechava sem problemas. A partir daí a caverna se divide em inúmeros canais desordenados. Os caminhos e os sulcos para as profundezas cada um a seu modo e em elaborados meios se perdiam, lançando-se uns sobre os outros, entrelaçando-se como as raízes de uma árvore para acabar reunidos ao fundo de uma câmara na qual uma obscura luz penetrava de uma fenda a partir de aguaceiro na superfície. Foi neste lugar que Cnemon fez descer Caricleia e a conduziu segurando sua mão em seguida até o fundo da caverna, que ele conhecia muito bem.²⁴

O herói chorão precisa agora enfrentar os perigos até a ilha onde fica essa caverna para resgatar sua amada. Trata-se de uma catábase, delineada a partir do modelo homérico.²⁵

Esta catábase foi decomposta em 12 blocos de ações com sua audiovisualidade expressa, como mostra o roteiro diagramático, ou seja, a sucessão dos acontecimentos é exposta a partir das fontes sonoras e referências visuais indicadas no texto. Na última coluna do roteiro diagramático, “registro verbal”, são selecionados pequenos itens textuais significativos que serão incorporados na música. Alguns deles são traduzidos metricamente para sua transformação em ritmos e sons, principalmente quando as cenas que acontecem dentro da caverna

²⁴ *Etiópicas* 1.28,2 - 1.29,3.

²⁵ Sobre as catábases, v. Sousa (2013).

e os sons (ecos) se tornam mais importantes que aquilo que se vê, principalmente nos blocos de 7 a 9: as tochas se apagam, a escuridão envolve a dupla de desbravadores da caverna e sons dilatam temores e incertezas.

A composição musical segue a ordem dos acontecimentos dispostos no roteiro diagramático. Nesse sentido, o movimento 5 da *Suíte Heliodoriana* afasta-se do padrão dos movimentos anteriores: no lugar de atmosferas e gestos, há aqui uma música mais narrativa, mais marcada em acompanhar a sucessão dos acontecimentos. Em virtude do excesso emocional de Teágenes e da série de equívocos durante a catábase, a composição guarda muito do caráter jogoso do movimento anterior, entremeado com o suspense e terror da falsa morte de Caricleia.

Músicas finais²⁶

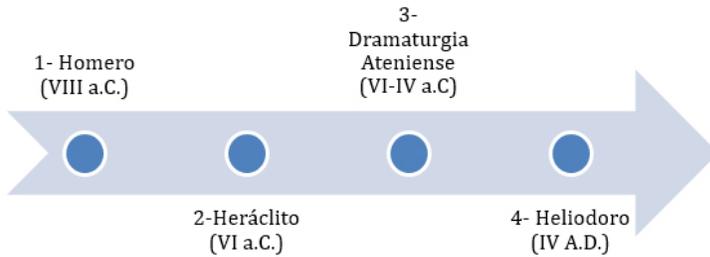
Fechando a suíte orquestral, temos as duas músicas finais: *Calasiris* e *Homéricas*.

Compor um movimento em torno de Calasiris foi a maneira encontrada de se homenagear a figura que manipula tanto o leitor como as personagens em *As Etiópicas*. Em prol de seus interesses, Calasiris é um contador de histórias que acaba por colocar, no mesmo plano, a mentira, a improvisação e o discurso longo e sofisticado. Assim, parece haver uma correlação entre essa figura e o próprio Heliodoro (WINKLER, 1982). A partir disso, procurei captar essa figura elusiva, capciosa, metaficcional por meio de um tema que é retomado e modificado em diversas configurações timbrísticas, como uma fala sem fim, que vai de um lado para o outro continuamente, privilegiando registros mais graves, de forma a traduzir traços vocais que caracterizariam o sedutor e experiente Calasiris.

²⁶ Foram compostas após o fechamento da pesquisa em Lisboa. O último movimento, *Homéricas*, foi todo elaborado a partir da escrita da primeira parte deste livro, que se articula na detalhada análise da atividade rapsódica e do Canto I, da *Iliáda*. Daí a forte presença de percussão, de choques de materiais, para traduzir o aspecto beligerante da épica homérica.

Já no sétimo e último movimento, *Homéricas*, o intuito foi de fazer jus ao forte diálogo entre Heliodoro e a épica homérica, muito estudada na primeira parte deste livro. Situada nos fins do helenismo, *As Etiópicas* parece fechar um ciclo iniciado por Homero, como se vê na imagem a seguir.

Figura 23: Linha do tempo da *Mousiké*



Fonte: LADI-UnB

As dimensões da obra só rivalizam com as de Homero, como vimos.

Heliodoro busca, em seu projeto literário, inserir-se nessa tradição de obras fundadoras, de marcada magnitude, que efetivam um laboratório intertextual e cultural ampliado. A partir dessa negociação e desse debate competitivo com a tradição, Heliodoro estabelece uma relação diferencial tanto com a obra de Homero quanto da figura mesma do rapsodo: além de técnicas narrativas (*In medias res*, o retorno como horizonte narrativo, clímax e reconhecimento, unidades narrativas baseadas na alternância de dias e noites, referências topográficas, *topoi* literários, fraseologia e construção de personagens), o próprio Homero é textualizado em uma discussão sobre suas origens, sobre seu nascimento.²⁷ Nesse trecho, Calasaris maquina que Homero seria egípcio, de Tebas, e que seus versos apresentariam marcas dessa educação não grega, mais afeita aos mistérios e enigmas transcendentais, daí a causa do encanto extraordinário de seus versos — originais por participarem de uma origem divina, celestial. A invenção de Homero como um egípcio coroa esse

²⁷ *As Etiópicas* 3.12.3. V. Whitmarsh (1998), Equihua (2012) e Mota (2016a).

diálogo com a tradição clássica: não basta apenas recriar os produtos da tradição, e sim reinventar a tradição inteira.

Coda

A experiência de ter produzido suíte orquestral para um texto como *As Etiópicas* proporcionou a experiência de outro modo de ler os textos narrativos. Durante o processo criativo, percebi a correlação entre a complexidade narrativa de *As Etiópicas* e o fazer orquestral.

Em primeiro lugar, a narrativa assim como a obra orquestral são compostas de partes, de sucessões, de sequências que temporalmente organizam a distribuição de seus elementos ou materiais. Mesmo que não haja uma sincronia ou correspondência absoluta entre os cortes ou entre a extensão dessas divisões e subdivisões, o fato se transformar tempo em espaço e vice-versa habilita a se pensar em um horizonte integral, em uma dramaturgia como zona comum entre a escrita literária e a escrita musical. Assim, nesses momentos, as divisões e subdivisões poderiam apontar para a percepção de um ritmo global, de uma composição de pedaços de diferentes tamanhos e pesos. Ao ler o romance e orquestrar os sons, situava-me diante da atividade de enfrentar conjuntos heterogêneos e modos de sua organização. Ao tomar decisões criativas na partitura, eu seguia as determinações prévias das demandas específicas musicais (instrumentação, combinação de timbres, harmonização etc.) e também respondia a indicações advindas da forma mesma pela qual o romance se estruturava. Assim, a partitura registrava tanto música de sons quanto a música das formas narrativas. Eu estava lendo e ouvindo Heliodoro, descentrado da palavra, da verbalidade, para outra mídia. E não apenas isso: estava integrando as referências escritas no texto de *As Etiópicas* em uma audiovisualidade. Nesse sentido, havia uma resposta cruzada: eu lia um artefato verbal e o respondia com um artefato aural.

Um segundo aspecto dessa tradução multissensorial: a decisão por uma escrita sinfônica foi tomada em função da diversidade de níveis (*layers*) da narrativa.

Nesse sentido, posso falar de uma homologia entre a pluralidade de níveis de *As Etiópicas* e a estratificação plural da *Suíte Orquestral Heliodoriana*. O termo ‘suíte’ em música desenvolveu-se a partir do século XIV como uma forma de se produzir coerência na reunião de materiais heterogêneos, como, por exemplo, uma obra musical que é um conjunto de danças diversas, cada uma com seu perfil melódico, rítmico e harmônico.²⁸ Como vimos, mesmo sendo uma obra elaborada a partir de um mesmo texto, a *Suíte Heliodoriana* se articula em partes autossuficientes. Cada movimento ou audiocena centra-se em um texto específico, em um conjunto de referências. Mas outro aspecto do termo ‘suíte’ chama atenção aqui: a partir do século XVIII, há o declínio da forma suíte em prol de outros exercícios de organização temático-tonais, como a sonata, a sinfonia e o concerto. Assim, o esforço de obter uma coesão mais marcada das partes tornou-se hegemônica frente ao caráter mais aditivo anterior.

Mais que uma antologia de momentos especiais de *As Etiópicas*, a escolha de ‘suíte’ determinou-se como uma tentativa de se aproximar da ‘orquestração’ mesma, da retórica paratática de Heliodoro. Determinante para isso é a amplitude dos meios, a larga escala que é o horizonte da narrativa. Em *As Etiópicas*, tudo é grande, hiperbólico, tudo não parecendo haver limites. Estamos sempre em movimento. Este escopo é apropriado pela paleta sinfônica, com seus timbres e combinações de sons, pelo uso de diversas técnicas de composição.

Finalmente, em um mundo instável, em um mundo em movimento, como o é o de Heliodoro e de *As Etiópicas*, fundamental foi pensar a mudança, a transformação, a passagem, a multiplicação de narradores, espaços, a rapidez das viradas (*plot twist*). Nisso, escrever para orquestra como um improviso, com rápidas mudanças de formas e inserção de materiais, fugindo de uma unificação temática e/ou harmônica, trazendo novos papéis para os naipes, fugindo dos estereótipos de orquestração, entre tantos outros procedimentos, acarretou uma aproximação com o universo narrativo heliodoriano.

²⁸ V. Perone (1998).

Resumindo, temos o seguinte quadro comparativo.

Quadro 26: Comparação entre narrativa e orquestração

Romance	Orquestração
Sequências, partes	Partes, blocos
Magnitude: páginas, espaço, referências	Extensão, instrumentação, técnicas composicionais

Fonte: LADI-UnB

Enfim, voltando para o texto de Heliodoro a todo momento, eu pude compreender como precisamos ampliar nosso conceito de texto para fruir realidades além da palavra, para experimentar o trânsito transformador entre o mundo e a obra.

De Homero a Homero, de som a som — assim finda-se a transviagem deste livro.²⁹

²⁹ E abre-se outra: inspirado nas audiocenas realizadas para a obra de Heliodoro, desenvolvo agora audiocenas para o conjunto de 10 pinturas denominadas *Composições*, de Kandinsky, pesquisa financiada pela Capes (Edital Universal 2016).



Referências

AGAPITOS, Panagiotis. Narrative, Rhetoric, and ‘Drama’ Rediscovered: Scholars and Poets in Byzantium Interpret Heliodorus. In: HUNTER, R. (org.) *Studies in Heliodorus*. Cambridge Philological Society, 1998, p. 125-156.

AGUILAR, David. *El Panorama Literario Tecnico-Científico en Roma (Siglos I-II D.C.) Et Docere et Delectare*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

AHERN, Rachel. *The Artificer of Discourse: Homeric Speech and the Origins of Rhetoric*. Tese (Doutorado) – Stanford University, 2009.

ALBÉRA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em ‘Stuttgart 1929’*. Cosac & Naify, 2002.

ALDEN, Maureen. *Homer Beside Himself: para-narratives in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel; ALBERTO, Paulo; PENA, Abel do Nascimento. *Aristóteles Retórica. Tradução e notas*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

ALLEN, Thomas. *Homeri Ilias*. Oxford: Clarendon Press, 1931.

ALLEN, Thomas. *The Homeric Catalogue of Ships*. Nova York: George Olms, 1921.

AMMONE, Stefano. *Omero e i suoi oratori: tecniche di persuasione nell’Iliade*. Berlín: De Gruyter, 2012.

ANSI (American National Standards Institute) American National Standard on Acoustical Terminology (ANS/ASA S1.1-2013). 2013. Disponível em: www.acoustical-society.org. Acesso em: 20 ago. 2019.

ARTHOS, John. *Gadamer’s Poetics: a critique of Modern Aesthetics*. Londres/ Nova York: Bloomsbury, 2013.

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. Epistemologia das Ciências Humanas. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 398-414.
- BAKOLA, Emmanuela; PRAUSCELLO, Lucia; TELÒ, Mario. *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BARKER, Andrew. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BARSH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- BARTSCH, Shadi. *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- BASSINO, Paola. *Certamen Homeri et Hesiodi*: introduction, critical edition and commentary. Tese (Doutorado) – Durham University, 2013. Disponível em: http://etheses.dur.ac.uk/8448/1/PB_thesis_with_corrections.pdf?DDD3+. Acesso em: 20 ago. 2019.
- BÉLIS, Annie. Mouvements des musiciens. In: DELAVAUD-ROUX, M. H. (ed.) *Musiques et danses dans l'Antiquité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 23-44.
- BÉLIS, Annie. La Phorbéia. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 110.1, p. 205-218, 1986.
- BÉLIS, Annie. *Les Musiciens dans L'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999.
- BERNHEIM, Frederick.; ZENER, Ann Adams. The Sminthian Apollo and the Epidemic among the Achaeans at Troy. *Transactions of the American Philological Association* 108, p. 11-14, 1978.
- BIRCHALL, John William. *Heliodorus Aithiopika I: A Commentary with Prolegomena*. Tese Ph.D – University College London, 1996.

- BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. *Spaces Speak, are you Listening?* Cambridge: MIT Press, 2007.
- BLINCKMAN, Daniel. The Role of the Plague in the Iliad. *Classical Antiquity* 6.1, p. 1-10, 1987.
- BOND, John; WALPOLE, Arthur. *Homer's Iliad. Book 1*. Londres: Macmillan and Co, 1884.
- BORK, Hans. *Wind, Wave, and Generative Metaphor in Greek*. Thesis Master in Arts, Washington University, 2011.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Traduzir Homero do grego para o grego (as mediações da teoria). *Scripta Classica On Line*, 2.1, p. 5-29, 2006. Disponível em: www.scriptaclassicaonlinebr.gr.eu.org. Acesso em: 20 ago. 2019.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Teoria dos Gêneros Literários e o estatuto da narrativa simples em Platão*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao,> s/d. Acesso em: 20 ago. 2019.
- BREGMAN, Albert. *Auditory Scene Analysis: the Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- BROCKLISS, William *et al.* (org.). *Reception and the Classics: a Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BROPHY, Philip (org.). *Cinesonic. The World of Sound in Film*. North Ryde: Australian Film, Television & Radio School, 1999.
- BUDELMANN, Felix; LeVEN, Pauline. Timotheus' Poetics of Blending: a Cognitive Approach to the Language of the New Music. *Classical Philology* 109.3, p. 191-210, 2014.

BUNDRICK, Sheramy. Recovering Rhapsodes: a New Vase by the Pantoxena Painter. *Classical Antiquity* 34.1, p. 1-31, 2015.

BUNDRICK, Sheramy. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

BURANELLI, Francesco (org.). *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*. Roma: Musei Vaticani, 2006.

BURKERT, Walter. The Making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes Versus Stesichorus. In: *Papers on the Amasis painter and his world*. Malibu: Getty Museum, p. 43-62, 1987.

CAIRNS, Douglas. *Aidos: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

CALPE, Montserrat. Les Etiòpiques: la Novella com a paròdia dels gèneres dramàtics. *Studia Philologica Valentina* 12.9, p. 105-117, 2010.

CASABLANCAS, Benet. *El Humor en la música. broma, paròdia e ironía: un ensayo*. Berlin: Edition Reichenberger, 2000.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CHION, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris: Armand Colin, 2010.

CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et le image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Chiers du Cinéma, 2003.

CHION, Michel. *Audio-vision. Sound on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994. Tradução portuguesa: Texto e Grafia, 2011.

CLARK, Matthew. Crises' Supplication: Speech Act and Mythological Allusion *Classical Antiquity* 17.1, p. 5-24, 1998.

- COBB, Christopher. *The Staging of Romance in Late Shakespeare: text and theatrical technique*. Londres: Associated University Presses, 2010.
- COIGNARD, MAURICE. *La musique et l'Image*. Paris: Éditions Max Esching, 1994.
- COLLINS, Derek. Homer and Rhapsodic Competition in Performance. *Oral Tradition* 16.1, p. 129-167, 2001a.
- COLLINS, Derek. Improvisation in Rhapsodic Performance. *Helios* 28, p. 11-28, 2001b.
- COOK, Theodore. *The Curves of Life*. Londres: Constable and Company, 1914.
- COURAUD-LALANNE, Sophie. *Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.
- COURAUD-LALANNE, Sophie. Théâtralité et dramatisation rituelle dans le roman grec, *Gronigen Colloquia on the Novel IX*, p. 1-16, 1998.
- CSAPO, Eric. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.
- CUEVA, Edmund. *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- CULLHEAD, Eric. Movement and Sound on the Shield in Ancient Exegesis. *Greek, Roman, and Bizantine Studies* 54, p. 192-219, 2014.
- D'ANGOUR, Armand. How the Dithyramb Got its Shape. *The Classical Quarterly* 47.2, p. 331-351, 1997.
- DAVID, Amirthanayagam. Prashakaran. *The Dance of Muses*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DE JONG, Irene. Double Deixis in Homeric Speech. In: MEIER-BRÜGGER, M. (org.). *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*. De Gruyter, 2000, p. 63-83.

DÉCULTOT, Élisabeth; LE LIDER, Jacques; QUEYREL, François (org.). *Germanique Internataionale* 19, 2003. Disponível em: <https://rgi.revues.org/926>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DESOGUS, Paolo. The Encyclopedia in Umberto Eco's Semiotics. *Semiotica* 192, p. 501-521, 2012.

DETIENNE, Marcel. *Les Grecs e Nous*. Paris: Perrin, 2005.

DICKINSON, Oliver. Catalogue of Ships. In: FINKLEBERG, M. (ed.). *The Homer Encyclopedia*. Londres: Blackwell, 2011.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. DORANDI, T. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013. (VITA).

DOWDEN, Ken. Heliodoros: Serious Intentions, *Classical Quarterly*, v. 46, p. 267-285, 1996.

DRAPER, Pamela Ann. *Homer Iliad Book 1*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

DWORACKI, Sylwester. Theatre and Drama in Heliodorus. *Aethiopica. Eos* 54, p. 355-361, 1996.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. Metaphor, Dictionary and Encyclopedia. *New Literary History* 15, p. 255-271, 1984.

EDWARDS, Mark. Homer and Oral Tradition: the type-scene. *Oral Tradition* 7.2, p. 284-330, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

EISENSTEIN, Sergei. *Towards a Theory of Montage*. Londres/Nova York, I. B Taurus, 2010.

- ELMER, David. Heliodoros's 'Sources': intertextuality, paternity, and the Nile River in the *Aithiopika*. *TAPA* 138.2, p. 411-450, 2008.
- ELMER, David. *The Poetics of Consent: collective decision making and the Iliad*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2013.
- ELSE, Gerald. ὑποκριτής . *Wierner Studien* 72, p. 75-107, 1959.
- EQUIHUA, Rodolfo. *La influencia escolar en Las Etiopicas de Heliodoro*. Tese (Doutorado) – Universidade de Salamanca, 2012.
- ERBSE, Hartmut (ed.). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*. Vol I. *Praefationem et Schola ad Libros A-D continens*. Berlin: De Gruyter, 1968.
- ERCOLES, Marco. Dressing the Citharode: a Chapter in Greek Musical and Cultic Imagery. In: HARLOW, M.; NOSCH, M-L. (org.). *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*. Oxbow Books, p. 95-110, 2014.
- ESTRABÃO. *Geography. Books I & II*. Ed. Hugh Lloyd-Jones (ed. e trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1912.
- EVEREST, Frederick Alton; POHLMANN, Ken. *Master Handbook of Acoustics*. McGraw Hill, 2015.
- FARIA, Maria Lúcia. Gaston Bachelard, o espaço poético e a isomorfia imagética. *Vértices* 14, p. 135-160, 2012.
- FEUILLTRE, Eugène. *Études sur lês Éthiopiques D'Héliodore*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- FINKELBERG, Margalit. *The Homer Encyclopedia*. Londres: Wiley-Blackwell, 2011.
- FORSTALL, Christopher. *Visualizing Sound Patterns in Homer*, 2012. Disponível em: <http://tesserae.caset.buffalo.edu/blog/visualizing-sound-patterns-in-homer>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- FUTRE PINHEIRO, Marília. *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, 1987.

FUTRE PINHEIRO, Marília. Aspectos Formais do Romance Grego. In: Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica. *Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. I, Lisboa, p. 223-229, 1990.

FUTRE PINHEIRO, Marília. Origens grega do género. In: OLIVEIRA, F.; FEDELI, P.; LEÃO, D. (ed.). *O Romance Antigo. Origens de um Género Literário*. Coimbra/Bari: Universidade de Coimbra/Università degli Studi di Bari, 2005, p. 9-32.

FUTRE PINHEIRO Marília. Pour une Lecture Critique des *Éthiopiennes* d'Héliodore. *Euphrosyne*, n. 20, Lisboa, p. 283- 294, 1992.

FUTRE PINHEIRO Marília. Representações do Outro. Masculino/Feminino nos Romances Gregos de Amor. In: *Actas do IV Congresso da APEC (Otium et Negotium. As Antíteses na Antiguidade)*, Lisboa: Vega, p. 25-37, 2007.

FUTRE PINHEIRO Marília. Utopia and Utopias: a Study on a Literary Genre in Antiquity. In: BYRNE, S. N.; CUEVA, E. P.; ALVARES, J. (org.). *Ancient Narrative. Authors, Authority, and Interpreters* (Supplementum 5). Groningen: Baskhuis Publishing and Groningen University Library, p. 147-171, 2006.

FUTRE PINHEIRO, Marília. As Etiópicas de Heliodoro no contexto literário da Segunda Sofística. In: WEINHARDT, M. *et al.* (org.). *Ética e Estética nos Estudos Literários*. Curitiba: Editora UFPR, p. 523-549, 2013.

FUTRE PINHEIRO, Marília. Time and Narrative Technique in Heliodorus' *Aethiopica*. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Band II 34.4, p. 3148-3173, 1998.

FUTRE PINHEIRO, Marília. Aspects de la problématique sociale et économique dans le roman d'Héliodore. *Piccolo Mondo Antico*, ESI, Napoli, p. 17- 42, 1989.

FUTRE PINHEIRO, Marília. Calasiris' story and its Narrative Significance in Heliodorus' *Aethiopica*. In: *Groningen Colloquium on the Novel*, vol. 4, Egbert Forsten, Groningen, p. 69-83, 1991.

GADAMER, Hans- Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

- GALL, Dorothee; WOLKENHAUER, Anja (org.). *Laokoon in Literatur und Kunst*. Schriften des Symposions 'Laokoon in Literatur und Kunst' vom 30.11.2006, Universität Bonn. Berlin: Gruyter, 2008.
- GARCIA Jr., Lorenzo. *Homeric Durability: telling Time in the Iliad*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2013.
- GARCIA Jr., Lorenzo. *Homeric Temporalities. Simultaneity, Sequence, and Durability in the Iliad*. Los Angeles. Tese (Doutorado) – University of California, 2007.
- GARDNER, John. Blameless Ethiopians and Other. *Greece&Rome* 24.2, p. 185-193, 1977.
- GENTILLI, Bruno. *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*. Baltimore: Johns Hopikns University Press, 1990.
- GESNER, Carol. *Shakespeare and the Greek Romance*. Lexington: University Press of Kentucky, 1982.
- GIULIANI, Luca. *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- GOLDHILL, Simon. *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GOLDHILL, Simon; OSBORNE, R. (org.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GONZÁLEZ, José. *Rhapsôidos, Prophêtês, and Hypokritês: a diachronic study of the performance of homeric poetry in Ancient Greece*. Tese. (Doutorado) - Harvard University, 2005. Disponível em: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6108>. Acesso em: 20 ago. 2019.

GONZÁLEZ, José. *The Epic Rhapsode and Its Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*. Center for Hellenic Studies, 2011. [O livro é reescritura de sua tese de doutorado *Rhapsôidos, Prophêtês, and Hypokritês: A Diachronic Study of the Performance of Homeric Poetry In Ancient Greece*, defendida na Harvard University, 2005].

GRANERO, Ignacio. El elemento auditivo en la poesia de Homero. *Revista de Estudios Classicos*, v. 12, p. 55-90, 1968 e v. 13, p. 5-71, 1969.

GRAZIOSI, Barbara. Competition in Wisdom. In: BUDELMANN, F.; MICHELAKIS, P. (ed.). *Homer, Tragedy and Beyond: Essays in Honour of P. E. Easterling*. London: Society for Promotion of Hellenic Studies, p. 57-74, 2001.

GROHMANN, Josef Virgil. *Apollo Smintheus und Die Bedeutung der Mäuse in Der Mythologie der Indogermanen*. Praga: J. G. Calve, 1862.

GROVES, Robert. *Cross-Language Communication in Heliodorus' Aethiopica*. Tese (Doutorado) – University of California, 2012.

GUAL, Carlos. *Los Orígenes de al novella*. Madri: Ediciones Istmo, 1972.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GUMBRECHT, Hans. *Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana: The University of Illinois Press, 2003.

HÄGG, Thomas. *The Novel in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1983.

HALL, Edith (org.). *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Londres: Gerald Duckworth, 2010.

HALL, Jonathan. *Hellenicity: Between Ethnicity and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

- HALLIVEL, Stephen. The Theory and Practice of Narrative in Plato. In: GRETHLEIN, Jonas; RENGAKOS, Antonios (org.). *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Narrative*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 15-42.
- HARDWICK, Lorna (org.). *A Companion to Classical Receptions*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.
- HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.
- HAYWARD, Philip (org.). *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Londres: Equinox, 2009.
- HEIDEN, Bruce. Cyclic Design and Thematic Resonance in Iliad Books 3 and 6. *Gaia: Revue Interdisciplinaire su la Grèce Archaique* 7, p. 159-181, 2003.
- HEIDEN, Bruce. Major Systems of Thematic Resonance in the Iliada. *Symbolae Osloenses* 75.1, p. 34-55, 2000.
- HEIDEN, Bruce. *Homer's Cosmic Fabrication. Choice and Design in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HENRIKSEN, Line. *Ambition and Anxiety. Ezra Pound's Cantos and Derek Walcott's Omeros as Twentieth-Century Epics*. Amesterdã: Rodopi, 2006.
- HERINGTON, John. *Poetry Into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HIGBIE, Carolyn. *Measure and Music. Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- HILTON, John. The Sphragis of Heliodoros, Genealogy in the Aithiopika, and Julian's Hymn to King Helios. *Revista Ágora*, v. 14, p. 195-219, 2012.
- HOLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Trad. e org. A. Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HOLZBERG, Niklas. *Ancient Novel. An Introduction*. Londres: Routledge, 2005.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

HOMERO. *Iliade*. Trad. Phillipe Brunet. Paris: Seuil, 2010.

HOMERO. *Iliad*. Trad. Robert Fagles. Penguin Classics, 1998.

HOMERO. *The Iliad*. Trad. Barry. Powell. Oxford: Oxford University Press, 2014.

HOPMAN, Marianne. *Scylla. Myth, Metaphor, Paradox*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HORDEM, James. *The Fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford: Oxford University, 2002.

HOVHANESS, A. *Interview*. Seattle, 1983. Disponível em: http://www.hovhaness.com/Interview_Howard.html. Acesso em: 20 ago. 2019.

HUNTER, Richard (org.). Studies in Heliodorus. *Cambridge Philological Society Supplementary*, Cambridge Philological Society, v. 21, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Editora Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

HUXLEY, George. Numbers in the Homeric Catalogue of Ships. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7.4, p. 313-318, 1966.

JACKSON, John James. *The Iliad of Homer. A Parsed Interlinear Text*. Edição do autor, 2008.

JACKSON, Shannon. *Professing Performance. Theatre in Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JUNKER, Klaus. *Interpreting the Images of Greek Myths: an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

KAHN, Douglas. *Noise. Water. Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

- KAIMIO, Maarit. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1977.
- KANE, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- KIM, Lawrence. *Homer Between History and Fiction in Imperial Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- KINSMAN, Blair. *Wind Waves. Their Generation and Propagation on the Ocean Surface*. Nova York: Dover Publications, 1984.
- KIRK, Georges. *The Iliad. A Commentary. Vol I. Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KÖNIG, Jason; WOOLF, Greg. *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KOWALZIG, Barbara; WILSON, Peter. *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- KRAPP, Hermann. *Die akustischen Phänomene in der Ilias*. Munique: Universidade de Mainz, 1964.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LAPLACE, Marcelle. Theatre et Romanesque dans *Les Ethiopiques* d' Heliodore, *Rheinisches Museum für Philologie* 144, p. 373-396, 2001.
- LASSUS, Marie-Pierre *Gaston Bachelard musicien*. Lille: Les Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- LATACZ, Joachim., NÜNLIST, René; STOEVE SANDT, Magdalene. *Homers Ilias. Gesamtkommentar. (Basler Kommentar) Band I.2*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- LEDERACH, John Paul; LEDERACH, Angel. *When Blood and Bones Cry Out. Journeys through the Soundscape of Healing & Reconciliation*. OXFORD: Oxford University Press, 2010.

LEE, Mireille. *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LERNER, Neil (org.). *Music to the Horror Film: Listening to Fear*. Londres: Taylor&Francis, 2010.

LESHER, John (ed.). *Xenophanes of Colophon. Fragments: A Text and Translation with a Commentary*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocönte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. e notas de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LeVEN, Pauline. *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

LEVIN, Susan. *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited. Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LINDLEY, David. Blackfriars, Music, and Masque: theatrical contexts of the last plays. In: ALEXANDER, Catherine (org.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 29-46.

LINDLEY, David. *Shakespeare and Music*. Londres: Arden Shakespeare, 2005.

LOH, Maria. Outscreaming the Laocoön: sensation, special affects, and the moving image. *Oxford Art Journal* 34.3, p. 393-414, 2011.

LORD, Alban. *The Singer of Tales*. 2ª. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

LUCAS, Donald (ed.). *Aristotle Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

MARINO, Elena. Il Teatro nel Romanzo: Eliodoro e il Codice Spettacolare, *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 25, p. 203-218, 1990.

MARRELLA, Andrea; VASSOS, Stavros. Story Generation in PDDL Using Character Moods: A Case Study on Iliad's First Book. In: LIKAS, Aristides; BLEKAS, Konstantinos; KALLES, Dimitris. *Artificial Intelligence: Methods And Applications*. Nova York: Springer, 2014, p. 585-588.

- MARTIN, Richard. The Pipes Are Brawling: Conceptualizing Musical Performance in Athens. In: DOUGHERTY, Carol; KURKE, Leslie (org.). *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 153-180.
- MARTIN, Richard. The Rethoric of Rhapsody in Plato's Laws. In: PEPONI, A. E. (org.). *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 313-338.
- MARTINDALE, Charles; BOOTH, Albert (org.). *Shakespepre and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MASON, Hugh. Charikleia at the Mauritshuis. In: PINHEIRO, Marilia Futre; HARRISON, Stephen (org.). *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel*. Vol 2. Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2011, p. 3-18.
- MEDDA, Enrico. *A forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, 1983.
- MEDWIN, Herman. *Sounds in the Sea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- MOMIGLIANO, Nicoletta. Modern Dance and the Seduction of Minoan Crete. In: KNIPPSHILD, Silke; MORCILLO, Marta Garcia (org.). *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 35-56.
- MONTIGLIO, Silvia. *Silence in the Land of Logos*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MORGAN, John; HARRISON, Stephen. Intertextuality. In: WHITMARSH, Tim (ed.). *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 218-236.
- MORGAN, John. 'The Aithiopika of Heliodoros: Narrative as Riddle' in Morgan and Stoneman, p. 97-116, 1994.

MORGAN, John. A Sense of the Ending: the conclusion of Heliodoros' Aithiopika, *Transactions of the American Philological Association* 119, p. 299-320, 1989.

MORGAN, John; STONEMAN, Richard (org.). *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*. Londres: Routledge, 1994.

MORGAN, John. Heliodorus. In: JONG, Irene de; NÜNLIST, René (org.). *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill, 2007, p. 483-504.

MORGAN, John. Reader and Audiences in the Aithiopika of Heliodorus. *Groningen Colloquia on the Novel*, v. 4, p. 85-103, 1991.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. Performance e inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão. *Revista Archai* 2, p. 183-204, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/326>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Performances instruídas: metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras da Antiguidade. In: *11. ART. Homo Aestheticus. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, 2012, Brasília. 10. art. Brasília: PPG-Arte UnB, 2012. v. 1. p. 1-8. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusM.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Estudos Clássicos e Recepção. Interfaces entre Estudos teatrais e antiguidade greco-latina.. In: VII Congresso da ABRACE, 2012, PORTO ALEGRE. *Memória Abrace Digital*. PORTO ALEGRE: ABRACE/UFRGS, 2012. v. 1. p. 10-14. 2012a.

MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero: ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

- MOTA, Marcus. Audiocenas: estratégias para elaboração de performances sonoramente orientadas por meio de mediação digital. *Anais online 12º. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, 2013a. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2013. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusMota2.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- MOTA, Marcus. Interação entre narrativa e drama em *As Etiópicas*, de Heliodoro e *Conto de Inverno*, de W. Shakespeare, p. 167-187, 2013b.
- MOTA, Marcus. *Imaginação e Morte. Ensaios sobre a representação da finitude*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.
- MOTA, Marcus. Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de *As Etiópicas*, de Heliodoro. In: *Anais online do 13o. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2014. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.
- MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos: experiências do Laboratório de Dramaturgia. *Revista Participação* 25, p. 80-96, 2014a.
- MOTA, Marcus. Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rap-sódica homérica. In: *Anais XXV Congresso da Anppom*. Vitória: Anppom, 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>. Acesso 20 ago. 2019.
- MOTA, Marcus. Uma nova revista? *Revista Dramaturgias* 1, p. 2-9, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20109/14277>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- MOTA, Marcus. *As Etiópicas de Heliodoro como Cosmologia literária*. In: CORNELLI, Gabriele; LEÃO, Delfim (org.). *Cosmópolis: mobilidades culturais*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, v. 1, p. 197-208, 2016a.
- MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares. *Revista Cena* 19, 2016b. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Epifania e música: audiocenas a partir de as etiópicas, de Heliodoro. In: *Anais Online do II Simpósio de Estética e Filosofia da Música*. Porto alegre: Marca Visual, p. 282-283, 2016c. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/350>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. *Heraclitus homericus*: audiocenas a partir da Antiguidade I. *Prometeus. Filosofia em Revista* 9, p. 89-111, 2016d. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/5734>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOTA, Marcus. Texto, escritura e Música: os fragmentos de Heráclito. *Contexto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras* 31, p. 271-306, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14945>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MOWAT, Barbara. *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances. The Romances as Open Form Drama*. Athens: The University of Georgia Press, 1976.

MUGLER, Charles. *Les origines de la science grecque chez Homère. L'homme et l'univers Physique*. Paris: Librairie C.Klincksieck, 1963.

MULLER-DUFEU, Marion (org.). *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*. Paris: École Nacional Supérieure des Beaux-Arts, 2012.

MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (org.). *Music and the Muses: the culture of Mousiké in the Classical Athenian City*. Oxforde University Press, 2004.

NAEREBOUT, Frederick. *Attractive Performances: Ancient Greek Dance*. Amsterdã: J. C. Gieben, 1997.

NAGY, Gregory. *Plato's Rhapsody and Homer's Music*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2002.

NAGY, Gregory. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

NAGY, Gregory. The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording. *Dialogues* 5, p. 29-45, 2010.

- NDIONE, Joseph. *Les Ethiopiques d’Heliodore: document historique sur Méroé ou fiction romanesque*. Tese de Doutorado, Université Nancy 2, 2007/2008. Disponível em: <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc524/2009NAN21001.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- NORDQUIST, Gullög. Instrumental Music in Representations of Greek Cult. In: HÄGH, Robin (org.). *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Paris: Centre d’Étude de la Religion Grecque Antique, 1992, p. 143-168. Disponível em: <http://books.openedition.org/pulg/175>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- NÜNLIST, René. *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- O’CALLAGHAN, Casey. *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- OGDEN, Daniel. *Drakon. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- OTTO, Rudolph. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- PACKARD, D. Sound-patterns in Homer. *Transactions of the American Philological Association* 104, p. 239-260, 1974.
- PAULSEN, Thomas. *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie in Roman des Heliodor*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992.
- PEIRANO, Irene. “Sealing” the book. the sphragis as paratext. In: JANSEN, Laura (org.). *The Roman Paratext. Frame, Text, Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- PERONE, James. *Form and Analysis Theory. A Bibliography*. Wesport: Greenwood, 1998.
- PETITOT, J. A análise do Laoconte por Goethe ou o primeiro texto estruturalista. *Caleidoscópio* 11/12, p. 153-208, 2012. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/issue/view/591>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PETRAIN, David. *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

PETRIDOU, Georgia. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

PLACK, Christopher. *The Sense of Hearing*. Londres: Taylor&Francis, 2013.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 19a. ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2010.

PLATT, Verity. Epiphanies. In: EIDINOW, Esther; KINDT, Julia (org.). *The Oxford Handbook of Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 491-504.

PLATT, Verity. *Facing the Gods: epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature and religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

POUND, Erza. *Literary Essays of Ezra Pound*. Londres: Penguin, 1968.

PUCHNER, Martin. *The Drama of Ideias: platonic provocations in theater and philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

PULLEYN, Simon. *Homer Iliad I. Edited, with an Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

RABEL, Robert. *Plot and Point of View in the Iliad*. Ann Arbor: The Michigan University Press, 1997.

RABEL, Robert. Chryses and the Opening of the Iliad. *American Journal of Philology* 109.4, p. 473-481, 1988.

RABEL, Robert. Apollo as a Model for Achilles in the Iliad. *American Journal of Philology* 111.4, p. 429-440, 1990.

- RATTENBURY, Robert Mantle; LUMB, Thomas Wallace (ed.) *Héliodore. Les Ethiopiques. (Théagène et Chariclée)*, 3 vols. Paris: Societé d'édition Les Belles Lettres, 1960.
- READY, Jonathan; TSAGALIS, Christos (org.). *Homer in Performance Rhapsodes, Narrators, and Characters*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- REARDON, Bryan; MORGAN, John. *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- REDFIELD, J. The Proem of the Iliad: Homer's Art. *Classical Philology* 74.2, p. 95-110, 1979.
- REIG, Calpe. Les Etiòpiques: la novella com a paròdia dels gèneres dramatics. *Studia philologica Valentina*, p. 105-118, 2010.
- REYNOLDS, Simon. Pregnancy and Imagination in the Winter's Tale and Heliodorus' Aithiopika. *English Studies*, 5, p. 433-447, 2003.
- REYNOLDS, Simon. Cymbeline and Heliodorus's Aithiopika. The Loss and Recovery of Form. *Translation and Literature*, 13, p. 24-48, 2004.
- RICHARDSON, Scott. *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1989.
- RICHTER, D. *Cosmopolis: imagining community in late classical athens and early roman empire*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- ROBERTSON, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Londres/Nova York: Tauris Publishers, 2009.
- ROCCOS, Linda. *Ancient Greek Costume. An Annotated Bibliography 1784-2005*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.
- ROLLER, Duane. *Eratosthenes' Geography. Fragments Collected and Translated, with Commentary and Additional Material*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

- ROSEN, Ralph. Aristophanes' Frogs and the Contest of Homer and Hesiod. *The Transactions of the American Philological Association* 134.2(2004):295-322.
- ROSSING, Thomas; FLETCHER, Neville. *Principles of Vibration and Sound*. Nova York: Springer, 2004.
- SAMMONS, Benjamin. *The Art and Rethoric of the Homeric Catalogue*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Paul. *O futuro do drama*. Lisboa: Campo das Letras, 2006.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicuax*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- SCHMELING, Gareth (org.). *The Novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 1996.
- SCHMELING, Gareth. International Conference on the Ancient Novel (ICAN): The Intellectual Growth of an Idean, the Exposition of a Movement. *Ancient Narrative* 10, p. 89-94, 2012.
- SCODEL, Ruth. *Listening to Homer: tradition, narrative, and audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- SCOTT, Mary. Aidos and Nemesis in the works of Homer *and their relevance to social and co-operative values*. *Acta Classica* 23, p. 13-35, 1980.
- SHALEV, Donna. Heliodorus' Speakers: Multiculturalism and Literary Innovation in Conventions for Framing Speech. *BICS* 49, p. 165-191, 2006.
- SHAPIRO, Harvey. Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaic Festival. In: NEILS, Jenifer (org.). *Goddess and Polis: the panathenaic festival in ancient athens*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 53-75.
- SHAPIRO, Harvey. Hipparchos and the Rhapsodes. In: DOUGHERTY, Carol; KURKE, Leslie. *Cultural Poetics in Archaic Greece: cult, performance, politics*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 92-107.

- SHEINGOLD, Dan (org.). *Transducer Interfacing Handbook*. Norwood. Analogu Devices, 1980.
- SINCLAIR, M. *From the Aethiopica to the Renaissance: recovering a stage tradition of positive representation of Africans in Early Modern England*. Tese de doutorado, University of Maryland/College Park, 2012. Disponível em: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/13036>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- SMITH, Mark (org.). *Hearing History*. Athens: University of Georgia Press, 2004.
- SMITH, Richard. *A Glossary of Terms in Grammar, Rhetoric, and Prosody for Readers of Greek*. Illinois: Bolshazy-Carducci Publishers, 2011.
- SNOWDEN, Franck. *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- SOUSA, Eudoro. *As Bacantes de Eurípidés. Tradução, Comentários e Notas*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- SOUSA, Eudoro. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.
- SOUSA, Eudoro. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1973.
- SOUSA, Eudoro. *História e Mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- SPADONI, Robert. *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- SPEAKS, Charles. *Introduction to Sound. Acoustics for the Hearing and Speech Sciences*. Nova York: Springer/Business Media, 1992.
- SPILLER, Elisabeth. The Form and Matter of Race: Heliodorus' *Aethiopika*, Hylo-morphism, and Neo-Aristotelian Readers, in Elisabeth Spiller, *Reading and the History of Race in the Renaissance*. Cambridge, Londres e New York: Cambridge University Press, 2011, p. 79-111.

SQUIRE, Michael. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SQUIRE, Michael. *The Iliad in a Nutschell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

STAGMAN, Myron. *Shakespeare's Greek Drama Secret*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

STANFORD, William. That Circe's Rhabdos (Od. 10,238ff) was not a Magic Wand. *Hermathena* 66, p. 69-71, 1945.

STANFORD, William. Homer's Use of Personal 'πολυ-compounds' *Classical Philology* 45, 1950.

STANFORD, William. *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*. Berkeley: University of California Press, 1967.

STANLEY, Keith. *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Illiad*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STEVENS, A. D. *Telling Presences: narrating divine epiphany in Homer and Beyond*. Tese de Doutorado, Universidade de Cambridge, 2003. Disponível em: <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/251855>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SWIFT, Laura. *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

TAPLIN, Oliver. The Experience of An Academic in the Rehearsal Room. *Didaskalia* 6.1, 2004. Disponível em: www.didaskalia.net. Acesso em: 20 ago. 2019.

TAPLIN, Oliver. Opening Performance: Closing Texts? *Essays in Criticism*, 45, p. 93-120, 1995.

- TELÒ, Mario. The Eagle's Gaze in the Opening of Heliodorus' *Aethiopica*. *American Journal of Philology* 132.2, p. 581-613, 2011.
- TREFIL, James. *A Scientist at the Seashore*. Nova York: Scribner, 1984.
- TSAGALIS, Christos. *From Listeners to Viewers: space in the Iliad*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- TSAGALIS, Christos. Style and Construction, Sound and Rhythm: Thetis' Supplication to Zeus (*Iliad* 1.493-516) *Arethusa* 34.1, p. 1-29, 2001.
- TSOUCALAS, Gregory *et al.* Demystifying the Epidemic among Achaeans during the Trojan War. *Le Invezioni in Medicina* 22.4, p. 342-348, 2014.
- UDEN, James. The Contest of Homer and Hesiod and the Ambitions of Hadrian. *The Journal of Hellenic Studies* 130, p. 121-135, 2010.
- USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Van THIEL, Helmut. *Scholia D in Iliadem. Proecdosis autae et correctior*. Colônia: Universitäts-und Stadt Bibliothek Köhl, 2014. Disponível em: <http://kups.ub.uni-koeln.de/5586>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- VANUSIA, Phiroze. *The Gift of the Nile: Hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- VELARDI, Roberto. Lo spettacolo del rapsodo nello Ione di Platone: κοσμεῖν/ἐπαινεῖν τὸν Ὅμηρον. *Aion. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, p. 4-5, p. 37-55, 1982, 1983.
- VISSER, Edzard. *Homers Katalog der Schiffe*. Stuttgart: Teubner, 1997.
- VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- WALDEN, John Wilson. Stage-terms in Classical Philology. *HSCPh*, 5, p. 1-43, 1894.

WALLACE, Robert. An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music. *Harvard Studies in Classical Philology* 101, p. 73-92, 2003.

WALTER, Michael. Musical Sunrises. A Case Study of the Descriptive Potential of Instrumental Music. In: Werner Wolf and Walter Bernhart (org.). *Literature and Other Media Studies in Intermediality*. Amsterdã: Rodopi, 2007, p. 319-335.

WARTELLE, André. *Lexique de la 'Poétique' d'Aristote*. Paris: Société d'Édition 'Les Belles Lettes', 1985.

WARTELLE, André. *Lexique de la 'Rhétorique' d'Aristote*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettes, 1982.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. *From Mycenae to Homer: a study in early greek literature and art*. Routledge, 1958.

WERSINGER, Anne Gabriele. *Platon et la Dysarmonie*. Recherches sur la forme musicale. Paris: Vrin, 2001.

WEST, Martin. *The Making of the Iliad: disquisition and analytical commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

WEST, Martin. *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

WEST, Martin. The Contest of Homer and Hesiod. *The Classical Quarterly* 17.2, p. 433-450, 1967.

WHITMARSH, Tim. The Birth of a Prodigy: Heliodorus and the Genealogy of Hellenism. In: HUNTER, R. (org.). *Studies in Heliodorus*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1998, p. 93-124.

WHITMARSH, Tim. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- WHITMARSH, Tim. The Writes of Passage: Cultural Initiation in Heliodorus' Aithiopika. In: MILES, R. (org.). *Constructing Identities in Late Antiquity*. Londres: Routledge, 1999, p. 16-40.
- WHITMARSH, Tim. *Greek literature and the Roman empire: the politics of imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- WHITMARSH, Tim. Heliodorus Smiles. In: HARRISON, S.; PASCHALIS, M.; FRANGOULIDIS, S. (org.). *Metaphor and the Ancient Novel*. Groningen: Groningen University Library/Barkhuis, 2005, p. 87-105.
- WHITMARSH, Tim (org.). *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Nova York/Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WHITMARSH, Tim. Hellenism, nationalism, hybridity: the invention of the novel. In: ORRELLS, Daniel; BHAMBRA, Gurminde; ROYNON, Tessa (org.). *African Athena*. Oxford: Oxford University Press, p. 210-224, 2011b.
- WIERSMA, Sietse. *Review of KAIMIO 1977*. *Mnemosyne* 32, p. 382-389, 1979.
- WILSON, Donna. *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WILSON, Malcolm. On Problemata 23: Little Problems on the Vast Sea. In: MAYHEW, Robert (ed.). *The Aristotelian Problemata Physica*. Brill, 2014, p. 272-293.
- WILSON, Peter. The Aulos in Athens. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (ed.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press, 2004, p. 58-95.
- WINKLER, John. The Mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodoros' Aithiopika'. *YCS* 27, p. 93-158, 1982.
- WINKLER, Martin. The Cinematic Nature of the Opening Scene in Heliodorus' Aithiopika. *Ancient Narrative* 1, 2000-2001, p. 161-184.
- YOST, William. *Classification of Complex Nonspeech Sounds*. Washington: National Academy Press, 1989.

Audiocenas

YOST, William; POPPER, Arthur; FAY, Richard (org.). *Auditory Perception of Sound Sources*. Nova York: Springer, 2008.

ZETTL, Herb. *Sight. Sound. Motion. Applied Media Aesthetics*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

Audiocenas

Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades

A épica homérica continua desafiando artistas, pesquisadores e público em geral. Especialmente na *Iliada*, temos grandes cenas de guerra atravessadas por momentos de conflitos individuais e confrontos face a face. Entre o macro e o micro, entre o mundo dos deuses e dos homens, ouve-se uma voz, um som que nos projeta para além de nós mesmos: é a voz do rapsodo, em seu trabalho multissensorial.

Neste livro o fascínio por essa dramaturgia ampla é discutido a partir do encontro entre Estudos Clássicos, Estudos do Som e Performance. Tal intercruzamento de fronteiras procura clarificar a dimensão plural da atividade do rapsodo na produção de suas audiocenas, ou eventos interativos imaginativos sonoramente orientados.

Após uma detida análise dessa atividade registrada na épica homérica, apresenta-se o experimento narrativo de Heliodoro que, em *As Etiópicas*, procura competir com todas as obras da tradição clássica, produzindo uma fusão experimental de gêneros. Esta releitura de Homero e da tradição clássica impulsionou diversos artistas, tais como Cervantes, Shakespeare e Verdi.

Enfim, nos passos de Homero caminhamos.



EDITORA



UnB