

“A ERA DAS MUSAS”: A MÚSICA NA POESIA ANTIGA

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Somos interpelados pelo sentido do ouvido antes de
nosso nascimento.

Ouvimos os outros antes de vê-los, senti-los ou tocá-los.

Christoph Wulf

Desde os primórdios da tradição grega, a imagem do aedo empunhando um instrumento de cordas (a *phorminx*²) remete a uma dupla investidura: por um lado, constitui o arquétipo do artista e da própria arte; por outro, consagra o lugar da palavra cantada e da oralidade num mundo que sobretudo prestigiava a audição. Nos tempos fundacionais, ouvir levava a ver, toda criação era precedida pelo dizer e pela nomeação daquilo que, por sua vez, ganhava existência quando chamado por seu próprio nome (o nome que lhe conferia existencialidade). Os poetas se tornam, nas primícias do helenismo, os detentores dos poderes dessa sonoridade melogônica e cosmopoética. As Musas são seus avatares. Não gratuitamente, as deusas que antecedem toda e qualquer manifestação intelectual trazem inscrita a música no nome.³ Elas são as primeiras a serem reverenciadas no âmbito das práticas culturais e determinam a especificidade de um saber que se sabe na ciranda com todos os saberes.

Antes mesmo que se fixassem os alfabetos⁴ e os sistemas idiomáticos, a língua poética de Homero – uma simbiose de linguagem verbal e musical, entrecruzada por diferentes dialetos e abundantes recursos expressivos – já demonstrava certa especificidade da linguagem, marcada pelo uso não-prosaico, artificial da língua, e pelo estilo musical de seus versos.

Partindo de uma reflexão sobre a precedência ontogênica do ouvido sobre o olho e das particularidades de um conhecimento originariamente pautado pelo critério da sonoridade, este artigo pretende

demonstrar o íntimo e pujante consórcio entre música e poesia na era em que as Musas eram a principal referência para o estro poético. E como, no contexto da Antiguidade mesma, se dão, primeiro, o deslocamento da imagem social do poeta e das Musas; a seguir, a respectiva transformação da *sophíam* musical (aptidão concreta e especializada) em *sōphrosýne* (bom senso, prudência, sagacidade) filosófica, atributo profissional às vezes do *philosophós*, às vezes do *sophistés* (pessoa que se destaca, hábil adivinho, sofista), sem que se tenham todavia erradicado as marcas da musicalidade ancestral, nos sistemas poéticos da posteridade grega. Esta última operação teria correspondido ao transporte dos sons da clave musal para o domínio das evidências poetológicas e normativas da *mímesis*. Nesse contexto transparece o embate entre Homero e Platão, *phíloiaphíloi*, amigos inimigos, no campo da imortal poesia.

Entre imagem e som, uma meditação filológica

No princípio, vigorava a primazia do ouvido sobre o olho. Dotado de órgãos físicos que facultam a audição, o homem desde sempre é capaz de perceber secretas inflexões, vibrações, ressonâncias, concentrar-se naquilo que sonoramente o alcança, atender a chamados do mundo. Outros seres vivos também ouvem, mas somente o homem se sabe auditivo e se escuta. O saber do ouvido se completa com o do olho, nessa ação de tornar o homem o único ser que sabe a si mesmo. Ver e ouvir se afirmam mutuamente enquanto recolhem e plasmam a realidade e as expressões da vida. O homem, que vê e escuta, nem sempre se dá conta das diferenças entre olhar e ver, escutar e ouvir. Dentre todos os seres equipados de visão e audição, só ele é propriamente “vidente” e “escutante”, espectador e ouvinte, plateia e audiência.

As palavras que dizem o ver e o ouvir são elas mesmas percepções que transmitem algo de uma energia lumínica e vibratória que procede da própria coisa denominada e permite que ela chegue, em sua integridade, aos olhos, aos ouvidos, a dobras da consciência de quem a vê e a ouve.⁵ O olho e o ouvido recebem, por conseguinte, mais do que imagens visuais e acústicas: a eles chegam percepções sensíveis, intelectuais

e até espirituais. O homem vê e ouve de outro modo, apropriando-se das coisas e atribuindo-lhes sentido, depois que as atravessa com o olhar e as captura com a agudeza da audição.

Interessa-nos aqui especialmente o verbo grego *akoúein*, que comumente se traduz por “ouvir”, mas remete a uma cognição primeira, instintual. De fato, ouvimos aquilo para cuja direção tendem nossos ouvidos, aquilo que nos chama a atenção (*ad+tendere*). Se o homem moderno primeiro ouve e depois entende, a experiência do homem antigo é exatamente o inverso: primeiro ele a-tendia, en-tendia, depois ouvia. Aí se baseia a hipótese etimológica que liga o ouvir grego a *koéō*, “perceber”. De fato, não ouve propriamente quem não se apercebe, não percebe, não ausculta a voz que o chama. Já pelo étimo que associa *akoúein* à raiz *ak-*, vem a ideia de algo pontiagudo, que exorta a aguçar os sentidos e torná-los pontes de acesso ao que ouvimos. Por ambos os caminhos, ouvir é uma ação regida por este α - (correlato ao *ad-* latino de *atender*, *atenção*), intensificador de sentido, que impele a vazar todas as barreiras que se interpõem entre o ouvinte e o apelo sonoro, para a-tender plenamente ao chamadodaquilo que chama, en-tendê-lo, nele estar e com ele ler.

Da mesma área semântica da audição participam outros verbos, tão significativos quanto *akóuein*, para definir a amplitude do território das sonoridades, tonalidades e timbres. Sem nos determos mais que o suficiente na questão, mencionamos o verbo *aiō*, que significa “perceber”, “notar” tanto pela audição quanto pela visão. Pela particularidade, porém, de remeter a uma percepção que é quase uma demanda à qual se dá ouvidos, sente-se a obrigação de obedecer, acatar, sobressai a ideia de escutar. “Analogamente funciona o verbo *aisthánomai*, “aperceber-se”, “dar-se conta” dessa quase confiança que o som revela mesmo no estrondo. Outra forma verbal referida ao ouvir se diz *klúō*, correspondente ao latino *clueo*, que acrescenta ao perceber o sentido de acolhida. A escuta “acolhe” tanto o explícito quanto o que se retrai ao ouvido. Na mesma linha da proteção que os olhos fornecem à coisa vista, os ouvidos, na perspectiva do *klúō*, escutam o falar de si, prestam-se ao “ouvir dizer”, atendem a necessidade alheia. Nessa oitiva foi concebida a instituição da “clientela” romana, na qual um indivíduo necessitado e desprovido de

proteção se punha a serviço de alguém abastado, com autoridade para protegê-lo e ampará-lo. Há ainda o próprio “chamar”, *kleiō*,⁷ pois os sons que se oferecem aos ouvidos querem ser proclamados, ser trazidos à presença. Em consonância com este matiz semântico, o que chama e é acolhido pode assumir-se perante seu *kléos* (sua “glória”). Clio (*Kleiō*), a Musa da História, celebra, no domínio público, o que a voz coletiva propala.⁸

De fato, o ouvido exerceu um papel decisivo, na constituição da subjetividade e da sociabilidade. De acordo com Christoph Wulf e Günther Gebauer,⁹ ao contrário do que se supõe, muito antes que a poética e a crítica de arte adotassem a mimesis como fenômeno e conceito, o processo civilizatório já adaptara às suas necessidades, em todos os campos, expedientes de reinvenção típicos da imitação criativa. Por esta tese de antropologia histórica, na base do processo mimético que dá origem às práticas sociais e da cultura, encontra-se a audição, fornecendo à civilização o modo propriamente humano de estar no mundo: assim como o homem necessita das coisas, as coisas necessitam de nós, acolhendo-nos e protegendo-nos mutuamente no exercício de nossa recíproca a-tenção. Repetições linguísticas, ritualísticas, jurídicas e artísticas tornam compreensível e consolidam o que se desvela na audição.

Christoph Wulf¹⁰ defende a existência de diferentes modalidades de mimesis, dentre as quais a mimesis acústica, predominante na época arcaica, das culturas pré-mágicas ou mágicas primitivas: nas primeiras, a natureza era mimetizada em recitações (“imitação”), de modo que os desejos dos suplicantes fossem ouvidos pela natureza (aqui o homem obedece à natureza); nas sociedades mágicas, o homem tenta interferir na natureza através da magia (“imitação antecipada”): aqui mimetizam-se as práticas e convenções sociais, de modo que a natureza obedeça aos desejos humanos. As sociedades históricas, regidas pela autodeterminação e pelo desejo de autopreservação, produzem “representações” autorreferencializadas (em grande parte) e autonômicas. As três modalidades de mimesis acústica, que marcam a progressiva passagem da idade da gestualidade à da vocalidade, acompanham o trânsito da oralidade à literalidade e a progressiva valorização da visão, compatível com novas formas de pensamento (logocêntricas) e de argumentação (escrita e leitura em voz alta).

Nesse percurso, a audição vai sendo depreciada, porque confina com a obediência. O mundo administrado pela racionalidade instrumental tende para a ocularidade, que, por um lado, pensa bidimensionalmente através de imagens; por outro, subjuga a tridimensionalidade e a pluridirecionalidade do saber auditivo. A cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade à época platônica. A razão ocupa o lugar dos mitos da época mágica e impõe obediência à natureza e de uma maioria de homens a alguns outros poderosos (situação bem diferente da obediência às potências acolhidas pela escuta).

Quando “o homem que fala e decide por si mesmo toma o lugar do sujeito obediente”,¹¹ o mundo histórico já recalcará a circulação de sonoridades e tonalidades entre o exterior do mundo e o interior do ser ouvinte, que os conectava harmônica e ecologicamente. Dinâmicas físicas e corporais – tais como percepções decorrentes do movimento,¹² de semelhanças e correspondências,¹³ de experiências sensoriais e não sensoriais,¹⁴ entre outras – permanecem na audição mimética, que repercute a voz do outro; admite a magia dos sons; expressa conteúdos retraídos na própria voz; acolhe o silêncio e presta atenção ao que soa.

É inegável que, “sem uma *mimese acústica* desenvolvida, a difusão das epopeias homéricas e o advento das concepções pitagóricas da música das esferas mal são possíveis”.¹⁵ A própria atividade filosófica, que alcançou com os Diálogos de Platão seu mais pleno desenvolvimento, no quadro do helenismo, deve muito à importância da fala e da escuta nas dinâmicas sociais e políticas dos séculos V-IV atenienses.

A proeminência da visão sobre a audição e os demais sentidos, entretanto, não chega a banir da obra platônica o prestígio ancestral das sonoridades, da música e da poesia. Se o filósofo da alegoria da caverna desqualificou a mimesis poética, banuiu os poetas dramáticos de Calípolis (a *pólis* justa), recomendou a manutenção da épica sob rigoroso controle do Estado e admitiu apenas a lírica (para fins religiosos ou militares), na mesma *República*, Platão reverencia Homero e designa a música como a maior educadora do mundo. Em outras palavras, a obra de Platão é o lugar em que a transformação da mimesis, na passagem de uma cultura oral para outra, orientada pela visualidade, se manifesta

com plena força. A frequência com que os Diálogos retomam mitos tradicionais e inventados, comentários críticos sobre poetas e poemas, questões de medicina e de religião (mormente a escatologia) é a maior prova da vigência da mimesis acústica, tradicional, em tensão com a referência visual.

Os mitos de Eco e Narciso, Mársias e Apolo, Orfeu e Museu, e mesmo das Sereias e da Esfinge, reeditam impasses entre a preeminência do som ou da luz, certa disputa que coloca em confronto duas eras – a dos aedos e a dos filósofos – e, projetivamente, pode ser escrutinada através dos criadores que lhes servem de epítome: Homero e Platão. Na base da divergência (que aclama a música como copertendente à poesia ou separa as duas artes), encontram-se a necessária compreensão de uma peculiar fenomenologia musical e a mudança do papel social do poeta. Vale dizer que a poesia sofre mudança de *status*, na hierarquia das artes, na medida em que é dissociada da música, a expressão musical por excelência.

A doce aragem das Musas

De fato, as Musas presidem a *mousiké*, termo com o qual se designa não apenas a arte dos sons, mas também a poesia originada do conúbio de ambas, ou da perfeita adaptação de uma à outra, pelo menos até fins do século V a. C.

Muito embora o gesto reverente de Homero em relação às Musas se evidencie desde a abertura de seus dois poemas magistrais, é Hesíodo quem vai celebrá-las e, principalmente, apresentar sua ligação com a origem divina do canto e da palavra. Entre um e outro, entretanto, não restam dúvidas sobre aquele que mais as honrou, através do estro poético. Homero é inquestionavelmente o protótipo do poeta, a imagem legendária do aedo, ente social que goza de um prestígio dividido apenas com o rei (*basiléus*). A diferi-los, o fato de que este, investido de um poder legitimado pela hereditariedade, produz *ápsykha grámmata*¹⁶ (letrassem vida, leis), que não se podem retirar, signos funestos (*sémata lygrá*¹⁷) portadores de morte; aquele, pela *sophía* (sabedoria) que emana

de suas composições e da mestria poética e musical, *criapoiémata* (poemas musicais para serem executados ao vivo), peças imutáveis. Ambos são legatários de um saber concedido pelos deuses, mas aos poetas arcaicos era atribuída a responsabilidade de fixar a tradição, conservá-la e difundi-la. Esses artesãos da memória dominavam a recordação. Como mestres da palavra e da memória, sustentavam certo parentesco com o adivinho. Na civilização homérica, o aedo, *theîos aoidós* (divino cantor, *Od.* VIII, 539), domina a construção e a difusão do passado; é fonte de consulta para a manutenção da estabilidade do presente, inclusive a sua (ele oscila entre o que recorda e o que lhe dá prestígio¹⁸); administra os materiais da tradição com uma técnica muito diferente daquela com que o adivinho se aplica à construção do futuro.¹⁹ As três dimensões do tempo se achavam sob o seu controle,²⁰ o que indica certa paridade entre poesia e mântica. Homero é o último aedo, com o qual se conclui o ciclo da poesia oral, e o primeiro poeta,²¹ representante de uma *tékhnē* superior.

Devido ao caráter essencialmente auditivo da sociedade grega arcaica, é imperioso reciclar o entendimento consolidado sobre os poemas homéricos e ver na grandiosa poesia heróica atribuída a Homero o primeiro testemunho de poemas que provêm de uma tradição oral-musical. Sem um “olhar musical”²² não se restitui à *Iliada* e à *Odisseias* sua condição de poemas orais e musicados, de peças que foram compostas para serem apresentadas em recitais, não lidas. A tão longeva quanto prodigiosa preservação de ambos os poemas se deve a técnicas de memorização e procedimentos poético-musicais que assombrom, mas, inegavelmente, só poderiam provir de uma cultura do ouvir.²³

Os materiais que o poeta utiliza para recordar são versáteis, móveis, feitos de fórmulas, de episódios e de um repertório de informações variado que pode ser empregado com certa liberdade e adequado às conveniências poemáticas e melódicas.

Os chamados poemas homéricos não são exclusivamente “os primeiros poemas da tradição literária ocidental”. São obras musicais, ainda que nenhum vestígio de sua melodia tenha sobrevivido. Fato é, pois, que esses textos orais, pela complementaridade entre argumento, métrica, ritmo (hexâmetro datílico) e melodia, formam um todo orgânico-

no qual poesia e música se interpenetram e intercambiam significados. Por este motivo, é imperioso quebrar outro clichê: a lira homérica não é um mero acessório; reduzi-la a uma função apenas ornamental, no contexto da audição dos poemas, é descartar a base acústica e rítmica que determina a escansão épica. Muito ao contrário, mais que fornecer mero acompanhamento musical aos versos, ela faz parte da construção poética. Ela prova que os poemas arcaicos, principais formas artísticas de uma sociedade exclusivamente oral, eram recitados ou cantados, em locais de audição suficientemente espaçosos, para que o aedo tivesse liberdade de movimento e pudesse acompanhar o *épos* (recitativo) com passos de dança. A apresentação de um aedo se dá nos termos de um espetáculo que pode ser público ou privado, mas será sempre solene.

Os dispositivos poético-musicais dos versos homéricos são inequívocos, iniciando-se pela complexa performance do aedo, que se apresenta com indumentária adequada e munido de seu *phórmix* para se submeter à apreciação do tratamento melopoético por ele concebido para os mais caros temas da memória ancestral de sua plateia. Pode-se compreender, assim, que a economia da poesia homérica seja gerenciada por uma rítmica que se alicerça num estilo e em técnicas formulares²⁴ e se materialize na cênica do aedo.

A base do sistema formular da poesia arcaica é a repetição. Os recursos mais frequentes são a repetição ou troca das palavras, de acordo com a métrica e em função de assonâncias que embelezam o verso e auxiliam o poeta a manter a fluência da recitação; a adaptação das formas gramaticais às necessidades expressivas e à dimensão do verso (daí surgem sugestivas elisões, sínopes, diéreses, contrações e apêndices formulares, com intuito de organizar os metros); a modificação de palavras e incorporação de variações jônicas e eólicas, mudanças de tonicidade e de pronúncia, entre outros, que seria exaustivo listar.²⁵

Destaca-se, neste conjunto, o epíteto, recurso por excelência da tradição oral-musical e principal gesto verbal do estilo formular. Presente em toda grande épica, ele serve a múltiplas funções,²⁶ tanto como ágil inseminador de semas na economia ficcional, quanto como subsídio para a performance musical da obra. Com evidente finalidade mnemônica, epítetos e fórmulas são um dispositivo automático que dá ao

aedo a possibilidade da pausa e o controle de uma r cita que podia durar horas ou dias, capaz de manter a plateia sempre familiarizada com a sequência em que   mencionado. Desta forma, o reaparecimento de fórmulas estereotipadas não significa, em absoluto, monotonia ou enfraquecimento do estilo.²⁷ Ao contrário, integrado ao sistema performático da audi o, o enorme repertório de expressões formulares d  sustentac o   nova estrutura do temário tradicional proposta pelo poeta. O mais interessante, inclusive,   observar como os epítetos sofrem pequenas varia es, às vezes f nicas, às vezes lexicais, que causam excelente efeito, no contexto em que reaparecem. O emprego do epíteto, especialmente, revela a arte homérica de reinventar a tradi o.

M. Finley comenta a presença de trinta e seis epítetos diferentes para Aquiles, ao longo da *Iliada*. A escolha de cada um deles   determinada pela posi o, no verso, e pela conveniência sint tica. Apolo, na abertura do episódio tradicionalmente conhecido como “A Peste” (*Il*, I, v. 33-56),   invocado por nada menos que cinco epítetos seguidos: “dono do arco de prata”, “protetor de Crises”, “dono da sagrada Cila”, “Senhor de Tenedos”, “simitiano”.²⁸ A enumera o, antecedida pelo epíteto empregado pelo narrador – “louro Apolo” – abre o trabalho de progressivo obscurecimento do contexto para os aqueus: converte-se a luminosidade apolínea aventada pela men o aos cabelos dourados do filho de Leto em turvamento da visão, morte disseminada pela peste durante nove dias e fumaça da pira dos mortos em que culmina a dizima o.

O mais importante a destacar aqui   que o poeta não seleciona o epíteto ou outra fórmula qualquer apenas em fun o do sentido ou do contexto, mas também das exigências da métrica.²⁹  , todavia, evidente que a necessidade métrica e formular (pensada inicialmente para que a memória do aedo não falhasse e a performance transcorresse sem acidentes) acaba por influir no conteúdo apresentado. O suporte mnemônico pode perfeitamente funcionar como material criativo na *performance*. Detienne assinala, a este respeito, a diferença entre uma memória social, não especializada, que solicita a repeti o de episódios ligados a comportamentos universais, e uma memória instrumental, especializada, através da qual o aedo, graças   sua *performance* poético-

musical, recupera fatos, instituições, valores adormecidos. É o que se observa no célebre episódio da "Teicoscopia" (*Il*, III, v. 139-244), no qual Helena se dirige à muralha troiana, onde se reúnem oito anciões. Príamo é um deles. À aproximação da beldade, os velhos ciciam como cigarras (*téttigessin*, v. 151), baratinados, extasiados pela aparição, que se aproxima ladeada por duas servas (quase o tríptico de um altar), pronta para adoração: *ainôs ôpa*, "terrivelmente bela" (v. 158). A guerra parece perder sentido.

Magnificada pela altura da muralha e pelo porte de mulher esplêndida, Helena é um *kolossós*, ídolo que não pertence a este mundo. Quando Príamo a chama de "querida filha" (*philontékos*, v. 162), toda a cena se recicla: ela desce de seu esplendor e identifica um a um, para a *guerousía* ali reunida, os guerreiros que por ela combatem. Trata-se de um episódio situado num canto cuja composição é admiravelmente ordenada. Helena, grandiosa, age com humildade junto ao sogro. No último episódio do canto se apresentará picante, sedutora, juntando-se a Páris, no leito conjugal. Continua admirável. Nuances semânticas se introduzem pelas vias mais variadas, ao ritmo das constâncias e variações (inclusive métricas), para garantir o êxito da aqui glamorosa apresentação.

Além dos epítetos (fórmulas fixas), há as fórmulas variáveis, grupos de palavras empregadas para expressar uma ideia imediatamente identificável, sempre em mesmas condições métricas. Esse é o caso das inúmeras referências à "aurora de dedos róseos", em um leque de hemístiquios com pequenas variações.³⁰ O mesmo pode se verificar em fórmulas mais amplas, quase expedientes narrativos, como a recorrente menção aos três fatores indicativos de um destino feliz: retorno à terra dos antepassados, reencontro com os familiares e reintegração ao lar.³¹

A mais determinante repetição, entretanto, na formulação do poema heróico, é a métrica. A constânciadecorrenteda oposição binária entre uma sílaba longa e duas breves, no interior dos seis pés poéticos de cada verso, assegura a manutenção do ritmo, condição fundamental para que os amplos símiles, as expressões formulares, os jogos fônicos e de palavras, entre muitos outros traços da discursividade heroica, ocupem confortavelmente o verso. As improvisadas variações, na estrutura

rígida do hexâmetro datílico, assim como as anteriormente apontadas, acontecem sempre em circunstâncias plenamente justificadas, o que reforça a organicidade do poema, que retorna, após o bem-sucedido desvio, ao padrão métrico, epitético ou formular.

O mais importante a assinalar é que todas as características formais da natureza oral dos poemas homéricos apenas reforçam o alto nível de elaboração técnica e a sofisticação dessas composições. Ana Tereza Gonçalves e Marcelo Souza³² chamam a atenção para “agregados de significação” muito comuns na poesia arcaica, veiculados sob a forma de nomes próprios alusivos a características das personagens, jogos fonéticos e até trocadilhos. Em relação ao primeiro caso, os articulistas citam o catálogo das Nereidas, no canto XVIII da *Iliada* (v. 39-49), onde figuram 33 teônimos “falantes”, tais como Gláucia (azul como o mar), Cimodócia (a ondulante), Niseia (a insular), Méliata (mel), Proto (primícias), Galateia (gloriosa), apenas para mencionar alguns. A torrente nominal, como a reproduzir a própria natureza transbordante das Nereidas, traz para o episódio uma dicção mágico-encantatória que se prolonga nas relações entre nomes próprios e significados em geral. Os jogos fonéticos são muito produtivos, no âmbito da poesia oral, e não menos nos versos homéricos, a começar pelo nome de Ulisses, uma das inúmeras variantes de Odisseu, cuja etimologia também é imprecisa. A etimologia popular, apresentada por Autólico, avô de Ulisses, na própria *Odisseia* (X, 403-412), liga o antropônimo a *odýssesthai*, “zangar-se, estar irritado com alguém”, gerando, a partir daí, o significado de “filho do ódio”.

Outros jogos, fora do âmbito etimológico, são ainda mais fascinantes, como é o caso do trocadilho com que Ulisses ludibria a Polifemo, apresentando-se como “Ninguém”, em grego *Oútis* (*Od.*, IX, 368). O episódio constituiu desde sempre um sucesso, graças não apenas ao contraste ficcionalmente configurado entre a personagem bárbara e a altamente civilizada, mas, fundamentalmente, à exploração que o episódio faz da sonoridade das palavras. No *oútis* com que Ulisses falsamente se apresenta, encontra-se a partícula negativa *ou*, que em grego também se expressa como *mé*. Esta, associada à mesma raiz *tis* (“alguém”), remete não a um alguém qualquer, indefinido, mas a Ulisses, o representan-

te máximo da *métis* humana, a inteligência artilosa. Apresentando-se como inexistente, socialmente invisível, pode Ulisses trapacear com toda a liberdade. O ciclope, por sua vez, que não compreende a artimanha da negação, é quem vive no negativo: é *athemistés* (sem *thémis*, sem lei, sem tradição familiar), sem cultura política ou religiosa; desconhece as sagradas leis da hospitalidade, razão pela qual não sabe se relacionar com o *xénos* (estrangeiro/hóspede); não sabe trocar, agir em coletividade, dom supremo das Musas. Um inculto...³³ O episódio centrado no trocadilho entre *oútis* e *métis*, sintonizando a axiologia do *zôon politikón* (“ente político”), a problemática da negação/maximização da identidade – tema que as plateias aristocráticas dos aedos ouviam com o maior agrado – e o alto rendimento da expressão verbo-musical, é um *exemplum* de cosmicidade poética.

Outrasituação muito bem achada, ainda na *Odisseia*, é a pergunta proposta por Atená a Zeus, nas seguintes palavras: *tí ný hoi tóson odýsao, Zeú;* (“Por que lhe és tão hostil, Zeus?”, *Od.*, I, 62). Nesta formulação, *odýsao Zeú*soa como *Odýseos* (“Por que tanto ódio, Zeus, por Odisseu?”).

Efeitos acústicos extraídos da combinação de procedimentos poéticos e música integram a organização formal da poesia arcaica grega. Essa simbiose determina o tratamento do conteúdo dos poemas. Mas principalmente pode explicar por que a literatura dos primórdios, tão próxima às sonoridades que a fundamentam, faz ecoar, em versos, a consciência crítica dos aedos. Este é um traço característico da “cultura do canto” na Grécia antiga, que abre espaço, dentro dos poemas, para a reflexão explícita sobre obras, sobre especificidades da linguagem poética ou ainda sobre o próprio canto.

Na *Odisseia*, o banquete na corte dos feácios, em que Ulisses escuta canções de Demódoco, é um momento apoteótico: enquanto o herói se torna ambíguo como objeto e plateia do mesmo canto, o valor da poesia cantada é encenado. Demódoco canta três episódios para o especial hóspede. O segundo canto (sobre os amores de Ares e Afrodite e a vingança do marido traído, Hefesto) não tem tanta importância quanto o primeiro (a grave desavença entre Aquiles e Ulisses, durante a guerra de Troia, *Od.* VIII, 73-82) e o terceiro (o desempenho de Ulisses, como

principal articulador do estratagema do cavalo de madeira, *Od.*, VIII, 499-520), nos quais o próprio Ulisses é personagem. Este último leva o *xénos* às lágrimas e à irrupção de um comentário teórico sobre o *kósmos* (ordem, beleza, exatidão) do canto:

Deves ter aprendido com a Musa, filha de Zeus, ou com Apolo, seu filho, pois tu cantas tão adequadamente (*katà kósmos*) o destino dos aqueus, seus vários feitos, sofrimentos e labutas, como se de algum modo estivesses tu mesmo presente ou ouvido de outrem (*Od.*, VIII, 488-91).

O paradoxo entre o canto de beleza sideral (*kosmētós*) sobre o mais triste dos eventos humanos permite que *katà kósmo* traduza mais que um canto passivamente reproduzido: trata-se de algo ativamente configurado e aprimorado pelo domínio da palavra poética e pela beleza da apresentação musical. No elogio ao *oidòs periklytós* (“célebre cantor”, *idem*, 521), Ulisses ouve a força de *katà kósmos* conduzindo a *katà moíran* (“Se relatares bem – *katà moíran* – a história, declararei sem demora a todo mundo que Zeus foi generoso contigo e inspirou teu canto”, v. 496-98). A segunda fórmula, empregada para indicar que se esgotou a necessidade de uma discussão, indiretamente também relata (*katalégein*) que a experiência pessoal do próprio Ulisses se totaliza no canto poético de Demódoco (*kosmētor*).

A partir desse momento, Ulisses assume a narrativa e apresenta, em seu próprio nome, do IX ao XII canto, as aventuras inéditas que só ele conhecia. Agora ele desempenha o papel ao qual se destinara e que o levava a desejar ouvir o canto mortífero das Sereias. Ulisses, que as superou, é o seu herdeiro. Ao se colocar no lugar de Demódoco, Ulisses se consagra como o melhor narrador de suas aventuras, pois canta, com autorização da Musa, o canto das Sereias. Afinal, só ele ouviu o canto esplêndido das Sereias e pode recordar de que forma elas contavam a sua própria errância no mar. Ulisses, que soube se controlar e não se entregou à sedução do canto, é o único capaz de perpetuar a memória do cantar sirênico. Morreram as Sereias para que sobrevivesse o grande *épos*.

Torna-se irrefutável a aceitação dos poemas homéricos como obras musicais.

O impasse platônico

Ironicamente, as Musas não possuem vida mitográfica.³⁴ A identidade toda relacional das Musas, a vagueza do perfil, a fluidez do passo gera manifestações múltiplas e contraditórias. Elas se consagram como figuras móveis, plasticamente vivas, com espírito coletivista e inigualável capacidade de intercambiar atributos.

No campo filosófico, todavia, as Musas adquiriram duas atribuições negativas: no *Fedro* de Platão, as criações artísticas derivam de uma "forma de delírio e *mania* (não exatamente loucura, mas possessão divina, inspiração) que vem das musas" (259 c-d). As Musas não ensinam a técnica, mas insuflam a criatividade, que brota por tresloucamento maníaco. Aristóteles (*Poét.*, 47a 17) contribui, com sua taxonomia, para o progressivo *downgrade* musal. Respectivamente à classificação dos gêneros poéticos em sério (*spoudaïon*), burlesco (*phaulón*) ou misto (contendo os dois tipos), as Musas se subdividem também: a tétrade das Musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polimnia) integra a parte superior da hierarquia, que corresponde ao grau de seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia; as Musas pouco sérias (Talia e Érato, do riso e dogozo), como os gêneros que elas representam, são excluídas do curso sobre Poética, no Liceu aristotélico, e do cânon; as Musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore, nas interfaces da poesia com a história, a música e a dança) prestam serviço, subsidiando as elucidações sobre a tipologia descrita. Estas, de corregedoras, passam a subalternas das primeiras.

Platão é um dos principais responsáveis pelo solstício musal, não porque subestimasse o pensamento musical que elas sempre representaram (bem ao contrário, a música é louvada pelo filósofo, que a considera a educadora da Grécia). Na verdade, Platão, amante da tradição, reconhece na música a referência ontogênica da própria helenidade. Não há setor do helenismo que não seja tangido pela referência musical, da religião à política. Na extensa obra platônica, encontram-se inúmeras passagens, entre alusões e considerações específicas, sobre a expressão musical, ligada ou não à poesia.

O mito das cigarras (*Fedro*, 258e-259d), considerado uma autêntica criação do filósofo,³⁵ sintetiza algumas das ideias platônicas que,

adiante, serão retomadas. Segundo a lenda, nos primórdios, as cigarras eram seres humanos que, dominadas pelo amor à música, esqueciam-se de se alimentar e morriam, sem se dar conta, entregues ao seu gozo. Assim nasce a espécie das cigarras, seres consagrados ao canto, cuja única obrigação é manter as Musas informadas sobre as honras que lhes são tributadas na Terra, em cada área a que elas se ligam.

A princípio, o mito parece ser apenas um alerta do mestre aos discípulos, para que não incorressem eles em preguiça, tendo em vista o calor e o cansaço da deambulação matinal. Mas a menção específica a Calíope e Urânia sinaliza algo mais. A primeira, a mais velha das Musas, é *patronnesse* da mais nobre retórica (épica e filosófica); a segunda, a mais nova, preside a harmonia das esferas. Miticamente, reafirmam a estreita correspondência que Platão estabelece entre a harmonia das almas, das cidades e dos astros (*Timeu*, 47d). A articulação dos três fatores depende da propriedade musical por excelência. Filosofia e astronomia, por sua vez, fazem a mediação entre as ordens divina e humana. A imagem das cigarras não se esgota na ociosidade prazerosa a que o fabulário pós-platônico as ligou. Ao contrário, evoca certas afinidades com o filósofo, que necessita de um múnico para viver e, desapegado das coisas materiais, é também *philomousos*: sua atividade, também obsessiva, é “a mais elevada das músicas”.

A expressão acima entre parêntesis se encontra em outro diálogo, no *Fédon* (61a). Sócrates havia narrado um sonho recorrente, no qual a voz de um deus lhe dizia: “é em compor música que deves trabalhar”, para que o filósofo (ele próprio e qualquer filósofo) realizasse plenamente sua vocação. Diz mais: “O sonho incita-me a perseverar em minha ação que é compor música: com efeito, *há música mais elevada do que a filosofia?*” A pequena torção empreendida pela utilização metafórica da música, coloca-a a serviço da filosofia (como, de resto, sói acontecer na perspectiva platônica), mas também coloca a música como o único recurso externo ao pensamento capaz de orientar a retórica filosófica para o seu sentido mais nobre. É a analogia entre filosofia e música, introduzida pelo mito das cigarras, que empreende esta elevação, à conclusão do *Fédon*.

No *Crátilo* (405a-c), há outras inferências sobre as propriedades desta arte. Quando Sócrates considera a etimologia de Apolo, salienta

que as aptidões excepcionais do deus – música, medicina, adivinhação e arte de manipular o arco – se encontram harmoniosamente reunidas em seu nome. O deus, que numa das versões teogônicas aparece como pai das Musas, pelo conjunto de suas aptidões, é *mousaguêtes* (seguidor das Musas). Isso porque a sabedoria antiga identifica na música o seu elemento ontogênico. A própria palavra *sophíase* firma, conceitualmente, à medida que a música se vai especializando.³⁶ Em seu percurso, *sophía* primeiro designa uma habilidade prática ou artística (*Prot.*, 321d); depois, indicou progressivamente, um *métier* (idem, 324e), o uso inteligente de um conhecimento (*Górgias*, 449d-450a), a aplicação de uma técnica (*Cármide*, 170a), aspectos que Platão ilustra com referências à música. A invenção e o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais (a exemplo da lira, no hino homérico a Hermes, v. 47ss.), a sabedoria dos aedos e a destreza dos musicistas, nas competições musicais que dominavam a cena cultural dos séc. VII e VI a. C., sedimentaram a associação entre música e saber.

Não por outra razão os gregos se consideravam os melhores músicos e os mais sábios. Hermes (inventor da cítara), Quíron (que ensinou Aquiles a tocar a *phórrinx*, manusear armas e curar os males da alma; a Asclépio, o corpo) e Alcman de Esparta (músico admirado pelos jovens por seu virtuosismo racional) são três paradigmas da sabedoria musical.

Além desses há o insuperável Orfeu, conhecido como poeta cujas excepcionais virtudes musicais fizeram os pitagóricos considerar a música a expressão de uma ordem cósmica e, talvez, uma força cosmogônica, antes de ser humana. No *De Musica*, Plutarco apresenta Orfeu como músico absolutamente original, e a música como a expressão que transcende todas as limitações que a natureza impôs às demais artes humanas. A peculiaríssima musicalidade de seu verso seria capaz de reverter a própria *phýsis* e a inexorabilidade de *thánatos*. Eurídice, como a representação da própria musicalidade do verso órfico, ao morrer, leva consigo o sentido de sua poesia. O mundo sem Eurídice é pura *amou-sía*. Como Apolo, Orfeu também é musageta e fundador de ritos catárticos. A catábase órfica confirma a relação desde sempre existente entre música e mistério. Segundo K. Ziegler,³⁷ esses aspectos da mítica órfica

são tão ricos, que não devem ser entendidos como eventos da biografia de Orfeu, nem como pura teologia, mas como expressão de uma entusiástica superação das virtualidades emotivas da arte musical. Acrescentamos: é na poesia órfica que a música se manifesta com pleno vigor.

Platão teve conhecimento de um corpo de doutrinas em livros atribuídos a Orfeu, interpretados à luz de uma concepção inédita da natureza humana, sobretudo quanto à relação corpo/alma. A filosofia órfico-pitagórica certamente influenciou seu posicionamento mais tolerante em relação à crise pela qual a música passava à sua época do que em relação à poesia. A música instrumental chegara a extremos, sendo considerada uma “degeneração” da música tradicional.³⁸ Dominavam duas tendências: a policórdia e a politonia. A cítara chega a ter doze cordas, o que lhe garantia alcance sonoro mais amplo e exigia a formação profissional do citaredo. A variedade de instrumentos era expressiva; os experimentos com modulações, audaciosos. Platão dispõe de sólidos conhecimentos matemáticos e musicais,³⁹ o que o faz pender para a corrente da *sophía* musical pitagórica (*Rep.*, 531a-b), do método que busca a medida dos intervalos musicais (ainda que o considere limitado às relações numéricas), e se afastar (mas não completamente) dos empiristas, que praticavam a ciência harmônica (atrás de efeitos acústicos prazerosos), calcada na *aísthesis*, a percepção sensível.

Reatualiza-se o impasse entre o ouvido (empiricista) e o olho (pitagórico). É o que assinala Sócrates:

É provável que, assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmônico; e as próprias ciências são irmãs uma da outra, tal como afirmam os Pitagóricos, e nós, ó Glaucon, concordamos (*Rep.*, 530d).

Sem aderir a uma corrente,⁴⁰ discorre sobre a nova *paideia* musical, aliada à dialética (*Rep.*, 504c) e profilática quanto às formas falaciosas, em geral, e à sofística, em particular. A música, nesse quadro, ocupa um lugar instável, porque à mercê de algumas contradições. Como *mousiké*, engloba som, ritmo e também *lógos* vivo:⁴¹ é a expressão musical, no plano da realidade humana, mais ligada ao dom do artista que à inspiração

divina, sem dela prescindir, todavia; esta remete mais aos poetas que aos músicos, já que a música advém da antiga *sophía* musical (e não diretamente da Musa). Por outro lado, se a música é mais que uma linguagem, uma *epistéme* (um saber) que adquire materialidade através de uma *tékhne*, a poesia não passa de um repertório artificial que se legitima *quando e se* organizada através da *tékhne* justa. Na perspectiva platônica, *atékhne* ratifica a inspiração pura. Só o poeta-cantor atende a ambas as prerrogativas. A possessão divina que domina tanto o poeta quanto o músico faz do poeta um porta-voz do deus que, quando compõe, sofre uma ruptura do equilíbrio mental (*Ião*, 533e-534d; *Apologia*, 22b-c; *Leis*, 682a). Esse tipo de desordem não afeta tanto a palavra cantada, porque o canto predis põe a organização hínica, pitagórica, educativa da poesia musical. Sob essas condições, o poeta-músico é admitido em Calípolis, ainda que venha a ser mantido sob vigilância.

A resistência platônica às artes reside, pois, menos no demérito das mesmas que na difícil adaptação destas ao seu sistema filosófico. Neste, não se ajustam atividades da ordem da *eidolopoiké* (fabricação de imagem), “quer se trate de artes plásticas, de poesia, de tragédia, de música de dança”,⁴² pertencentes ao domínio da *mimetiké*. Em nome da coerência, Platão afirma, nas *Leis* (668a 6), que “toda música é representativa e imitativa (*eikastikén, mimetikén*)”; e logo adiante (668b 10): “Todas as criações que se referem à música são imitação e representação (*mímesis, apeikasía*)”.

A este respeito, Vernant é elucidativo:

Quando se consuma a ruptura com o sistema da *paideia* grega tradicional, em que o conjunto de conhecimentos (a enciclopédia do saber coletivo, como diria Eric Havelock) transmitia-se oralmente de geração em geração – mediante a recitação e a escuta de cantos poéticos de estilo formular, musicalmente pontuados, acompanhados às vezes de danças –, é todo um modo de aquisição do conhecimento que será rejeitado por Platão, já que repousava sobre um efeito “mimético” de comunicação afetiva (o autor, o executante – recitante ou ator – e o público de ouvintes identificando-se de alguma maneira com as ações, com os modos de ser, com os caracteres representados nas narrativas ou na cena).⁴³

Platão é herdeiro de uma tradição que considera que a impressão produzida por uma imagem depende do que ela figura, e não da maneira como figura. A imitação poética é, assim, temerária, porque o fruidor não tem controle sobre si, mas a imagem sim. Nesse sentido, toda educação se vê perante o problema das artes miméticas e de seus efeitos sobre os espectadores.

Poesia e música acabam engolfadas, na sentença platônica de condenação da mimesis, porque os modos de expressão oral, em sua organização rítmica e aspecto formular e musical, sua linguagem figurada e emotiva têm igualmente a capacidade de fascinar o auditório, “de enfeitiçá-lo [...] pela magia do verbo, a ponto de, por sua participação quase física nos modelos rítmicos, verbais, vocais, instrumentais que emprestam à comunicação, o próprio público ter a ilusão de viver o que é dito.”⁴⁴ A poesia musical é, assim, produtora de imagens ilusórias,⁴⁵ pura *goeteía* (magia). Música e poesia se divorciam. A confusão produzida pela mistura de palavras e ritmos ou de cores confirma a homologia entre os modos de expressão do poeta e do pintor, a mimesis figurativa de um e a representativa do outro.

A mimética oral, de forma ainda mais crítica que a visual, ao reproduzir os barulhos e o furor do mundo, e mesmo sons complacentes e amenidades acústicas, em sua variedade (*poikilía*) e representação (*eikasia*, último nível da hierarquia das formas de conhecimento, segundo a analogia com a linha segmentada, *Rep.* VI, 511e), gera almas múltiplas (*pollaploús*, *Rep.*, 397a 3-b 2), distantes da sabedoria e da verdade, vis (*Rep.*, 603b 5), porque faz do receptor um *mimetés*, embusteiro, mágico, ilusionista.

A crise do poeta como operador cultural alcança, em Platão, a culminância que resulta no descrédito da poesia, na popularização da prosa e na troca de operadores culturais: o poeta sai da cena pública, entra o filósofo.

O eterno advir das Musas

Na esteira do sistema platônico, o desprestígio do Parnaso perdurará por séculos. O caráter de cada Musa, desde o início precariamente

ligado aos gêneros poéticos, também se descola desses, quando as nove divindades se associam às esferas celestes. Cada uma assume seu lugar, nas nove esferas cósmicas. Nesta sistematização, depois que Urânia se assenta sobre a esfera das estrelas fixas, cada Musa reconhece o som de sua própria modulação e escolhe, conforme seu próprio *pulsus*, a esfera que lhe cabe.

Urânia e todas as outras musas estão conectadas com o mundo sideral. O primeiro Museion, em Crotona, é um local de culto às Musas e de ensino pitagórico. O pitagoricismo as exalta como exemplo de concórdia, de justiça e de acordo entre as partes, o que dota o culto das deusas de um precioso valor político que ainda transparece nos raros textos exotéricos da escola.

Desde a época helenística, de mudanças profundas, afirmação de novas dinâmicas sociais e profissões, o próprio *lógos* se simplifica, se aburguesa. Os discursos em prosa são todos *lógoi*. Constituem-se como logografia (jurídica, histórica, filosófica, científica). Os profissionais da palavra são mestres da retórica. A sabedoria se desloca mais uma vez para a aptidão. O *sophistés* e o *réthor* afastam ainda mais os poetas da vida pública, e as Musas, para seu Parnaso distante. A última menção a elas, na poesia grega antiga, se encontra no livro V das *Dionisiacas* (470-450 a. C.), de Nono de Panópolis. O tema são as bodas de Cadmo e Harmonia, às quais não podiam faltar as dançarinas celestes. Por estranho que pareça, a única musa referida pelo nome é Polimnia, que não dança propriamente, mas movimenta os dedos e, silenciosamente, desenhando figuras miméticas, “exprime em hábeis formas uma silenciosa sabedoria”. A dança de Polimnia não tem nada a ver com a de Terpsícore. Polimnia dá corpo a uma dança do silêncio; com o gesto, fala.

Roma é pura ação, agitação, movimento. A atividade intelectual se pragmatiza, torna-se útil à defesa de interesses diversos.

As Musas começam a se reabilitar, no quadro da eclética época tardo-antiga e romana, como símbolo da atividade intelectual. Na era imperial romana, além de cancelarem a sabedoria em geral, são valorizadas pelo conjunto de virtudes éticas que praticam – a convivência harmônica, a produtividade, respeito mútuo, cooperativismo etc. As Musas-planetas, plenamente sincretizadas às Camenas romanas, já no

séc. III a. C., circulam nas esferas do Império, com a função indispensável de preservar a memória das empresas gloriosas dos romanos. A assimilação cultural promoveu as ninfas latinas de divindades oraculares e dos partos a tutoras das artes, operação helenizante e “pitagórica”. As leis romanas, redigidas por Numa (716-612 a. C) no *De Fastis* sob evidente influência pitagórica, estão encharcadas de superstições e do misticismo astral das Camenas, que as inspiraram. Os astros regem a partir de então, declaradamente, a vida na Terra.

Eos poetas continuarão, por séculos, a ouvir estrelas.

Notas

¹ Wulf, O ouvido, p. 2.

² *Phórmnix* é a designação homérica para o mais tradicional tipo de lira, também denominado *kithara*.

³ Cf. Krausz, *As Musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica*, pp. 143ss.

⁴ Os poemas homéricos foram registrados numa forma de escrita fonética (Grandensen, Homero e a epopeia, p. 96).

⁵ Grammatico, *El ver y el oír*, p. 43.

⁶ Não é fortuito que o tempo, na acepção de duração, mas também de medida do som, se designe *aiōn*. O que efetivamente constitui a matéria auditiva são as modificações acústicas e diferenças entre barulho, tonalidades e timbres que aparecem no “fluxo temporal”.

⁷ Outro sentido de *kleiō* é “abrir”, que é preservada, na esfera semântica aqui mencionada, referindo-se à abertura do ouvido, tanto quanto ao elemento sonoro que se lança à recepção eficaz (ser ouvido).

⁸ Assim como a voz individual, expressão plena de subjetividade, está ligada aos processos vegetativos do corpo e denuncia os movimentos da emoção, coletivamente a opinião pública tem o poder de consagrar ou excluir indivíduos. A primeira se assemelha à grafia (traço de identificação indissimulável); a segunda à cartografia (garantia de localização no espaço, equilíbrio e percepção de múltiplos fatores em interação).

⁹ Gebauer; Wulf, *Mimese na cultura*, 2004.

¹⁰ Wulf, O ouvido, 2007.

¹¹ *Ibidem*, p. 5.

¹² Ainda que o ouvido não se movimente exatamente, na ação de escutar (já que passivamente recebe os sons do mundo), é o sutilíssimo balanço das células ciliadas do ouvido interno que produz a audição. Por outro lado, a vibração das ondas sonoras que chega aos ouvidos repercute em todo o corpo. Do ponto de vista ontogenético, a orelha está pronta e o nervo auditivo co-

meça a funcionar antes de qualquer outro órgão dos sentidos. A partir do quarto mês e meio, o feto é capaz de reagir a estímulos sonoros.

¹³ A passividade está para o ouvir, assim como a atividade para o ver, o que, independentemente de qualquer sexismo, levou o filósofo e musicólogo Joachim-Ernst Berendt a falar do primeiro como um sentido feminino e do segundo como sentido masculino; o ouvir feminino-passivo, ligado à *passione*, paixão; o ver masculino-ativo, ao fazer, agir, poder (*apud* Baitello Jr., *A Cultura do ouvir*, 1999).

¹⁴ Segundo o antropólogo e anatomista norte-americano Ashley Montagu, a audição resulta de uma operação corporal que não depende exclusivamente do tímpano; toda a pele, como um radar tão sensível quanto o ouvido, ajuda a ouvir (*apud* Baitello Jr, *idem*).

¹⁵ Wulf, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ A expressão aparece em Plutarco (*Vida de Numa*, 2,22), referindo-se à desconfiança de alguns legisladores antigos (Licurgo, Sólon e Numa) em relação à escritura.

¹⁷ A expressão se encontra no rápido relato sobre a paixão de Antea, mulher de Preto, por Bele-rofonte (*Il.*, VI, 168-170). O herói se recusou ao assédio de Antea, mas esta narrou ao marido ter sido seduzida pelo hóspede. Preto enviou-o ao sogro com uma tabuinha, na qual grafara em “signos funestos” a sentença de morte do emissário.

¹⁸ Todo grande palácio dispunha de um aedo. Na *Iliada*, consta apenas uma referência a um cantor, Tamíris, a quem as Musas castigaram, tirando-lhe o canto e a memória sobre o uso da *phórminx*, por lhes ter subestimado o talento musical (*Il*, II, 594-6). A passagem sugere que o poeta gozava de certa autonomia, mas tinha de estar atento para não se chocar com limites traçados pela Musa. Na *Odisseia*, encontramos Fêmio, no palácio de Ulisses, e Demódoco, no de Alcínoo. Fêmio ilustra a subordinação do poeta aos Pretendentes, a Penélope e a Telêmaco: ele tem liberdade de propor o tema, mas deve se submeter também a cantar o que mais agrada aos ouvintes (Penélope pede-lhe que não evoque a ausência de Ulisses) e o poema mais recente – opinião de Telêmaco. (*Od.*, I, 346-52). A obra cita ainda (*Od.* III, 253-275) o cantor anônimo que Agamemnon, ao partir para Troia, deixou em Micenas, como guardião de sua mulher. Clitemnestra sucumbe à sedução de Egisto somente quando o aedo é deportado para uma ilha deserta. A citação confirma o prestígio do poeta na Grécia arcaica, mas também a fragilidade de sua posição, à mercê de reviravoltas políticas.

¹⁹ A dimensão do presente fica por conta de outro profissional da palavra, o arauto, ao lado do poeta, que canta o passado, e do adivinho, que prevê o futuro. Os três são considerados *demio-ergoi* (profissionais), porém, dentre eles, o poeta é o operador cultural por excelência, porque tem a capacidade de usurpar a palavra dos outros dois.

²⁰ Homero, *Il.*, I, 70; Hesíodo, *Teog.*, 32.

²¹ Cabe aqui mencionar que “Hesíodo escreveu no mesmo metro e no mesmo tipo de grego que Homero, e utiliza material tradicional, porém seus poemas representam provavelmente as primeiras composições europeias puramente literárias” (Grandsden, K. W. Homero e a epopeia. In: Finley, M. I. *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. p. 106).

²² Gonçalves e Souza, *Música e poesia na obra de Homero*, p. 15.

²³ Marcel Detienne (*A Invenção da mitologia*, pp. 69-70) explica que, pela importância do ouvir nos tempos arcaicos, mesmo o surgimento da escrita na Grécia não fez declinar o gosto pela escuta até o séc. IV a. C., ao menos. O teatro, os tribunais, as orações e recitais em celebrações

públicas, as palestras nos ginásios, incorporados ao calendário cívico e ao planejamento urbano, na Grécia antiga, dão prova disso.

²⁴ Detienne, *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, p. 57.

²⁵ Cf. Freire, S. J. A. *Gramática grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 250.

²⁶ M^a. de Fátima Díez Platas se apoia no indologista Jan Gonda para apresentar o epíteto como um artefato do *épos* antigo capaz de “tipificar e expressar uma opinião, embelezar e contribuir para a inteligibilidade de uma passagem, sem interromper o curso da narrativa ou o movimento do poema com um longo parêntese, ou sobrecarregá-lo com uma pesada descrição” (*Naturaliza y feminidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica*, p. 19).

²⁷ Há diversos tipos de epítetos. Mesmo os que parecem irrelevantes podem justificar “a análise de seu uso, na relação com o sujeito a que acompanha e ao contexto” e levar a interessantes conclusões (Díez Platas, op. cit., p. 31). Foi o que realizou a pesquisadora, ao levantar todos os epítetos homéricos referentes aos cabelos das ninfas: “seu uso não é meramente aleatório”, pois “leva em seu interior uma conotação especial sobre a feminilidade e acerca da relação da mulher com a maternidade, com o desejo e com o homem” (p. 33).

²⁸ Cada um desses epítetos chama para a prece acepções que correspondem ao ímpeto vingativo do sacerdote troiano e ao que sucederá no episódio. Chama atenção o último, “simitiano”, que significa “matador de ratos”, epíteto muito antigo, provável vestígio da fase zoomórfica da religião aqueia, na qual Apolo pode ter sido cultuado sob a forma de um gato.

²⁹ Grandensen, Homero e a epopeia, p. 83.

³⁰ *Od.* II, 1; III, 404 e 491; IV, 306; V, 121, apenas nos cinco primeiros cantos da obra.

³¹ Na *Odisseia* o vaticínio é repetido por Zeus (V, 41-42), Hermes (V, 114-115), Nausícaa (VI, 314-315) e Atená (VII, 76-77) para Ulisses.

³² Op. cit., p. 32.

³³ *Phémios* (*Od.* I, 154, 337 etc), derivado de *phés* (“tornar algo ou a si próprio visível, famoso, através da voz/palavra”), o cantor do palácio de Ulisses, também se relaciona com *Polyphēmos*, “de quem muito se fala”, ou “o que fala demais”. Na versão homérica, o ciclope se perde por dar trela a Ulisses, que o enreda numa armadilha verbal, símile muito ao gosto dos gregos (cf. cena do tapete em Êsquilo, *Ag.*, 905-974). O caso de Fêmio é mais complexo, como observado acima, na nota 26. Para que Ulisses o poupe, na chacina dos Pretendentes, ele se define como *autodidaktos* (*Od.*, XXII, 347-8), no sentido de ser tomado pela espontaneidade e improvisação, na performance melopoética.

³⁴ O relato de Hesíodo (*Teog.*, 27-79) se tornou canônico quanto ao número, aos teônimos e à correspondência em relação aos gêneros literários, especificamente, e aos tipos do saber mais valorizados, na Antiguidade. Mas as ligações de cada musa em particular com os talentos que elas representam são precários, dados a notáveis variações.

³⁵ Frutiger, *Les Mythes de Platon*, p. 233.

³⁶ Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, pp. 208-215.

³⁷ *apud* Souza, *Dioniso em Creta*, p. 294.

³⁸ Uma boa instrução sobre o tema se encontra no amplo estudo de Roosevelt Rocha que antecede sua tradução de *Sobre a música* de Plutarco (2010). Cf. também *Rep.* III, 410a; *Leis*, VII.

³⁹ Roosevelt, *Sobre a música*, p. 74.

⁴⁰ Zypa Barros do Nascimento (As Musas: fonte de inspiração para Platão, pp. 162-163) explica a querela: de um lado, os pitagóricos, defendendo o parentesco entre astronomia e música; de outro, os empiricistas, "colocando os ouvidos à frente do espírito" (*Rep.* 531b).

⁴¹ Nascimento, *op. cit.*, p. 164.

⁴² Vernant, Nascimento de imagens, p. 53.

⁴³ Vernant, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴ Vernant, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁵ O mesmo vale para a retórica (cf. *Górgias*, Elogio de Helena, 10).

Referências bibliográficas

BAITELLO Jr., N. A Cultura do ouvir. In: BENTES, I. ; ZAREMBA, L. (Orgs.). *Rádio Nova. Constelações da Radiofonia Contemporânea 3*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO: Publique, 1999. <http://www.radioeducativo.org.br/artigos/norval.pdf>

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DIES, A. *Autour de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

DIEZ PLATAS, M. F. Naturaleza y feminidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica. In: *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* (10). Madrid: Universidad Complutense, 2000. p. 19-38.

DROZ, G. *Os mitos platônicos*. Brasília: Editora da UnB, 1997.

FINLEY, M. I. (org.). *O legado da Grécia*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

_____. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965.

FREIRE, S. J. A. *Gramática grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRUTIGER, P. *Les Mythes de Platon. Étude pholosophique et littéraire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

GEBAUER, G. ; WULF, C. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GONÇALVES, A. T. M. e SOUZA, M. M. Música e poesia na obra de Homero: Novas perspectivas na análise da *Iliada* e da *Odisseia*. In: *História: Questões & Debates*. n. 48/49. Curitiba: Editora UFPR, 2008. p. 15-35.

GRAMMATICCO, G. *et alii. El ver y el oír en el mundo clasico.*, Santiago/Chile: Editorial Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995.

GRANDENSEN, K. W. Homero e a epopeia. In: FINLEY, M. I. (org.). *O legado da Grécia – Uma nova avaliação*. Brasília: Ed. da UnB, 1996.

- HAVELOCK, E. *A tradição da escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- KRAUSZ, L. *As Musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.
- MAZON, P. *Introduction à l'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- NASCIMENTO, Z. B. C. As Musas: fonte de inspiração para Platão. In: *Cadernos de Atas da ANPOF*, nº 1, 2001. p. 158-166.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Grega*. vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ma. Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. *Oeuvres complètes*. XIII vols. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- PLUTARCO. Sobre a música. In: *Obras morais: Sobre o afecto aos filhos; Sobre a música*. Trad., introd. e notas de Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. p. 64-219.
- SOUZA, E. *Dioniso em Creta*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- VERNANT, J. -P. Nascimento de imagens. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 51-86.
- VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WULF, C. "O ouvido". In: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. Nº. 9. São Paulo, março de 2007. <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&cid=WulfPort>

Resumo

Partindo de uma reflexão sobre a precedência ontogênica do ouvido sobre o olho e das particularidades de um conhecimento pautado pelo critério da sonoridade, este artigo pretende demonstrar o íntimo consórcio entre música e poesia, na era em que as Musas eram a principal referência para o estro poético. Como, no contexto da Antiguidade, alterações da imagem social do poeta acompanham a passagem da tradicional poesia musical ao divórcio entre as duas interfaces do poético.

Palavras-chave

Musas; música e poesia; cultura do ouvir; *sophia* musical; mímesis acústica.

Recebido para publicação em
março de 2011

Abstract

Starting from a discussion on the ontogenetic precedence of the ear over the eye and the particularities of an "acoustic wisdom", this article intends to demonstrate the intimate consortium between music and poetry, in the era in which the Muses were the main reference for poetic estus. How, in the context of Antiquity, changes in the social image of the poet follow the transition from traditional musical poetry to the divorce between the two interfaces of the poetic.

Keywords

Muses; music and poetry; culture of listening; musical *sophia*; acoustic mimesis.

Aceito em

julho de 2011