



Classica - Revista Brasileira de Estudos
Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos
Clássicos
Brasil

Brandão dos Santos, Fernando

O CANTO DOS HELENOS: POESIA E PERFORMANCE

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 25, núm. 1-2, 2012, pp. 231-249

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770906006>

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

re^odalyc.org

Sistema de Informação Científica

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

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

O CANTO DOS HELENOS: POESIA E PERFORMANCE

*Fernando Brandão dos Santos**

* Faculdade de Ciências
e Letras, Campus de
Araraquara/UNESP
Araraquara, SP - Brasil.

RESUMO: O presente estudo propõe uma breve reflexão sobre a gênese dos gêneros literários na Grécia Antiga. Pretende-se aqui, em primeiro lugar, tirar-nos dessa “zona de conforto” quando falamos em “literatura grega” na antiguidade, pelo menos do período de Homero até o século V a. C., momento em que, de fato, a escrita consolida-se não só no continente, mas se espalha mais além, alcançando a península itálica e gerando o que hoje temos como alfabeto romano. Para tanto, examinamos alguns termos que nos parecem tão claros e que designavam outros fazeres, tais como *poesia*, *poema*, entre outros. Examinamos também questões relativas às poesias épica, lírica e dramática.

PALAVRAS-CHAVES: gênese, gêneros literários, literatura, literatura grega, antiguidade, poesia, canto, poesia épica, poesia lírica, poesia dramática.

THE SINGING OF THE HELLENES: POETRY AND PERFORMANCE

ABSTRACT: This study presents a brief reflection on the genesis of literary genres in Ancient Greece. It is intended here, in the first place, take us off this "comfort zone" when we talk about "Greek literature" in antiquity, at least from the period of Homer until the fifth century. B.C. , moment when, in fact, the writing has become stable not only in the continent but spreads out reaching the Italian peninsula and generating what we have today as the Roman alphabet. Therefore, we examine some terms that appear to be so clear for us which termed other doings, such as *poetry*, *poem*, among others. We also examine issues concerning the epic, lyrical and dramatic poetry.

KEYWORDS: genesis, literary genders, literature, Greek literature, antiquity, poetry, song, epic poetry, lyric poetry, dramatic poetry.

INTRODUÇÃO: POESIA, CANTO, PERFORMANCE

O termo “poesia”, que hoje usamos confortavelmente para designar um gênero literário, um modo de expressão artístico que usa como meio de expressão a linguagem, sobretudo escrita, vem do grego antigo *ποίησις*. É preciso imediatamente esclarecer, para um estudo da poesia grega antiga, algumas distinções existentes entre o nosso modo de conceber e de fazer poesia e o modo de conceber e compor “poesia” entre os gregos antigos. *Ποίησις* tem sua origem no *ποιέω* cujo sentido primeiro gravita em torno do campo semântico do que entendemos por *fazer, produzir, realizar, moldar, criar*. E, de fato, ainda em nossa concepção de poesia há a idéia do “fazer poético” (que, rigorosamente, seria uma tautologia) como um ato criador, envolvendo até mesmo as camadas da irracionalidade comandadas por operações de ordem psicológica, por oposição ao discurso organizado, lógico, apresentado pela prosa.¹

Nosso propósito aqui, além de navegar por essas águas, ou seja, pelas discussões sobre o sentido último da poesia, é o de apreciar criticamente, na medida do possível, o significado do “fazer poético” a partir do ponto de vista expresso pelos próprios poetas da Grécia antiga em suas obras, já que inexiste, até surgir a *Poética* de Aristóteles, um tratado teórico de poesia no mundo grego. Entretanto, é preciso notar que os poetas gregos, muitas vezes, deixaram-nos pistas de como eles próprios entendiam o seu fazer, ainda que não o entendessem como “poético”.

Então, deixemos claro que os autores da poesia grega antiga, isto é, os poetas gregos, viam o seu fazer de um modo um pouco diferente do nosso. Pode-se dizer que isso é óbvio, pois estão, a partir de nós, em um outro tempo e espaço, e este argumento nos parece muito justo. Mas não podemos nos esquecer de que, de alguma forma, ainda que de modo precário, somos, querendo ou não, sabendo ou não, os legítimos herdeiros dessas concepções originadas no mundo antigo. Portanto, estamos sempre diante de uma situação paradoxal

1. Há ainda uma outra discussão em torno do termo *poíesis* ao lado do termo *poíema*, que seria o resultado do ato criador, ou seja o *ato* por oposição à *coisa criada*. Para apreciar melhor essa questão, recomendamos a leitura dos livros *Conceito de Poesia* (LYRA, 1986) e *O arco e a Lira* (PAZ, 1982). Para recentes discussões sobre a poesia grega antiga, música, dança, recomendamos *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (BUDELMANN, 2009); *Ancient Greek Music* (WEST, 1992); *A flauta e a lira. Estudos sobre poesia grega e papirologia* (JESUS, 2008); *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics* (DAVID, 2006).

que nos parece não ter solução: herdeiros legítimos que somos de todo esse passado ocidental, estamos muito longe de nos parecermos, no que concerne à poesia, aos nossos predecessores. Isso faz algum sentido?

Se os poetas da antiguidade helênica “não viam” como nós o seu fazer “poético”, como é então que o concebiam? Responder a esta questão, talvez, seja o objetivo primeiro e último de nossa busca sobre a poesia no mundo antigo. Mas também, de imediato, surge a primeira dificuldade em realizá-la, pois há uma imensa lacuna de tempo entre nós e eles. Portanto os conceitos expressos nessa poesia, embora muitas vezes soando semelhantes aos nossos, estão muito distantes para que possamos compreendê-los em sua plenitude. Para agravar esse problema de distanciamento “espiritual”, há um outro problema mais palpável que é a imensa precariedade como que esses textos chegaram até nós. Muitos deles se perderam, outros se encontram em estado fragmentário e muito pouco chegou intacto até nós. Talvez, com toda a iluminação que os métodos de abordagem de poesia possam nos trazer, estejamos fadados a apenas ter um vislumbre do brilho emanado por esses fragmentos e textos que, na verdade, esboçam magníficos templos de palavras, melodias e cantos, como que roteiros para uma *performance* ainda mais grandiosa do que verdadeiramente podemos supor. E como a análise de qualquer obra de arte se justifica pela própria possibilidade de releitura, permitida por ela mesma, o estudioso pode sentir-se gratificado pela experiência exuberante que essas formas de poesia, ainda que fragmentadas, permitem.

CANTO, MITO: A FUNÇÃO DA POESIA

A atividade poética na Grécia está ligada primeiramente a uma idéia de inspiração divina, vinda ao homem através das Musas, revelando um passado glorioso. As Musas, segundo a tradição mítica, são filhas de Zeus, deus pai e rei do Olimpo e de Memória, *Mnemosyne*. Segundo a tradição emitida por Hesíodo, da união de Zeus com Memória por nove noites, nasceram nove deusas, cada uma presidindo a uma atividade artística. Mas todas as atividades artísticas se voltam para o louvor do pai Zeus. Veja-se o proêmio da *Teogonia* de Hesíodo, poeta do fim do século VII a. C.:

2. Para a geração das Musas, vejamos vv. 53-67. Vejamos também o livro de Luis S. Krausz. *As Musas. Poesia e divindade na Grécia arcaica*. (2007) e o artigo de Andrew Baker “*The Music of the Muses*” (2010, p 11-19).

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Cronos.(...)
(HESÍODO, 1991, p. 105)²

Se nos mantivemos atentos aos textos de Homero e Hesíodo, os dois poetas mais antigos da Grécia, já se pode uma diferença fundamental entre as atividades artísticas e as nossas tradições literárias. Homero, na *Iliada*, um dos poemas mais antigos do ocidente, cujo tema central é o ódio do herói Aquiles contra os próprios gregos, sobretudo contra o rei dos homens (ἄναξ ἀνδρῶν), Agamêmnon, no prólogo apresenta um pedido a deusa, isto é, à Musa: que ela cante (ela que é detentora da voz do poema) o ódio funesto de Aquiles:

μηῖνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε
πολλὰς δ’ ἰφθίμους ψυχὰς Ἀΐδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ’ ἐτελείετο βουλή,
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Canta, deusa, a ira do Peleida Aquiles,
desgraçada, que inúmeras dores impões aos aqueus,
muitas vidas vigorosas de heróis ao Invisível
arremessou; fez deles caça para cães e para
todas as aves de rapina – de Zeus cumpria-se o desígnio –
primeiramente a partir de onde discordaram os dois brigando,
o Atrida e rei dos homens e o divino Aquiles.
(HOMERI, 1930, p.1, vv. 1-7)³

3. Tradução de minha própria lavra.

Hesíodo também solenemente declara que, através dele, Hesíodo, é que vamos conhecer o hino cantado pelas musas ao caminharem pela região do monte Hélicon, onde se banham e vão até o Olimpo, sempre hineando Zeus, os outros deuses mas, sobretudo, Zeus, motivo original e razão última do canto. A atividade poética, então, aparece como um ofício sagrado, um dom especial que liga o cantor (aedo), um mortal, ao mundo dos deuses que, por sua vez, diferem dos homens sobretudo por ser imortais. E mais, de uma certa forma,

como se observou Jean-Pierre Vernant, a atividade poética se aproxima da atividade profética:

Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral tal como ela se exerce, na idade arcaica, nas confrarias dos aedos, de cantores e músicos, há afinidades e mesmo interferências, que foram assinaladas várias vezes, Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de “vidência”, privilégio que tiveram de pagar pelo preço de seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível. O deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano. Esta dupla visão age em particular sobre as partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais: o que aconteceu outrora, o que ainda não é. O saber ou a sabedoria, a sophia, que Mnemosyne dispensa aos seus eleitos é uma ‘onisciência’ de tipo divinatório. A mesma fórmula que define em Homero a arte do adivinho Calcas aplica-se, em Hesíodo, à Mnemosyne: ela sabe – e ela canta – “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Mas ao contrário do adivinho que deve quase sempre responder às preocupações referentes ao futuro, a atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado. Não o seu passado individual, e também nem o passado em geral como se tratasse de um quadro vazio, independente do acontecimentos que nele se desenrolam, mas o “tempo antigo”, com o seu conteúdo e as suas qualidades próprias: a idade heróica ou, para além disso a idade primordial, o tempo original. (1973, p. 73-74)⁴

A forma com que o ofício do poeta é apresentado ao público da Grécia antiga também tem suas peculiaridades justamente porque aparece associado ao canto e à dança. As musas não só cantam mas também dançam. O mesmo deve fazer o poeta. Sua produção, ou seja, sua composição deve comportar tanto o canto como a dança. Infelizmente, são poucos os registros disponíveis sobre a música e a dança na Grécia antiga, restando-nos apenas o ritmo estabelecido pelos versos, como veremos mais adiante.

A primeira diferença entre a nossa concepção de poesia e a dos gregos antigos já fica assim estabelecida. Nossa poesia, embora comporte um ritmo próprio e até mesmo uma determinada “musicalidade” própria da poesia, distinguindo-a da prosa, nada pode ter a ver com as músicas e/ou danças que se praticam em nossa sociedade, de forma geral. Não se supõe necessariamente que um poeta seja tanto o compositor de

4. Uma obra antiga, mas que ainda desperta interesse é a visão do ofício do poeta explorado por Jacqueline Duchemin em seu, *Pindare, poète et prophète* (1955).

partituras musicais ou muito menos um desenhista de coreografias. Cada um desses ofícios tem o seu próprio especialista, exceto casos excepcionais e não comuns.

Certa vez, numa entrevista para a imprensa o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) declarou que não se permitia ouvir música porque esta o desviaria de sua poesia, distrairia seu espírito e o impossibilitaria de escrever seus poemas. Na verdade, esta afirmação, vinda de um poeta contemporâneo, parece corroborar com a ideia de que para nós existe de fato uma grande distância entre a música, ainda que cantada, e a musicalidade própria da poesia. Dançar, então, um poema é possível? Nem pensar!

Para os gregos antigos tal separação não existiu. Ao contrário, a poesia é entendida como um acontecimento “performático”, comportando todos os elementos de um espetáculo, quer para uma plateia reservada, quer para um evento aberto, cívico, enfim, público. A atividade poética está, assim, extremamente ligada a atividades públicas, a eventos, comemorações de diversas ordens. Praticamente todas as atividades importantes da sociedade são marcadas com a presença do poeta executando os seus poemas. Por outro lado, os poetas desconheciam o nome de “poetas” para si; entendiam-se mais como cantores, (aedos, de *ᾠοῖδοι*), e os termos para designar o seu fazer estão todos circunscritos na esfera do canto-dança de que fazem parte.⁵

O que o estudioso C. M. Bowra postula sobre o fazer poético de Píndaro se aplica facilmente a qualquer outro poeta grego, de Homero aos poetas dramáticos do século V a. C., pelo menos:

Os poemas de Píndaro são corretamente chamados ‘odes’, uma vez que foram compostos para ser cantados, e é como canções que ele fala delas, com palavras tais como *μολπά*, *ᾠοιδά*, *μέλος*, *ὕμνος*. Ele não usa *ποίημα*, termo que tem sua primeira aparição em Cratino (fr. 186K) e pode, com o quase contemporâneo *ποιητής* (Democr. fr. 18 D.-K.; Hdt. 2.23; 2.53.3 ; 2.156.6; 3.115.2; 5.95.1; 6.52.1.), ter tido associações conversacionais ou prosaicas que o torna impróprio para a aparição na alta poesia. (1971, p. 2)

Note-se que também o “poeta”, dentro deste contexto, sempre está acompanhado de um instrumento musical. Na *Iliada*, por exemplo, há uma cena em que podemos apreciar o mais bravo de todos os guerreiros gregos em sua tenda, junto

5. Entretanto não podemos negar a existência de atividades artísticas que inserem em sua “execução” outros signos além da linguagem. Para tanto veja-se *Performance como Linguagem* (COHEN, 1989) para uma discussão mais aprofundada do termo *performance* e seus usos ligados à multimídia. Em relação à antiguidade veja-se também o interessante estudo de Bruno Gentili, *Poetry and Its Public in Ancient Greece, from Homer to the Fifth Century*, (GENTILI, 1988).

de seu parceiro de guerra, Pátroclo, não se exercitando para as lides da guerra, mas tocando sua lira, cantando o κλέος, a glória dos guerreiros⁶. E é justamente dessa cena do canto nono da *Iliada* que se pode inferir que o propósito desse canto, para os primeiros gregos, é celebrar a memória dos guerreiros. Honrá-los, pois, é perpetuar a lembrança deles através dos cantos em que se celebram os seus feitos corajosos. Por outro viés, esse canto estabelece para as gerações um código de conduta heróica, que, propositadamente ou não, vai moldar, por assim dizer, a vida dos guerreiros-cidadãos.

6. *Iliada*, canto IX, (HOMERI, 1930, vv. 186-192).

CANTO E MEMÓRIA

É preciso ter em mente que os poemas homéricos, referidos anteriormente, na verdade, em sua origem, não eram exatamente escritos. Ao contrário, segundo um número vasto de estudos, essa primeira poesia do ocidente é anterior à adoção da escrita pelos gregos. Sabemos, com segurança que a escrita em que esses poemas foram registrados foi adotada pelos gregos por volta de 800 a.C. e que os poemas homéricos retratam uma sociedade muito mais antiga, relatando possíveis acontecimentos de até 1500 a. C. Assim, essa primeira poesia da Grécia era transmitida de geração a geração não por meio da escrita, mas por uma tradição oral, que apresentava uma coleção de poemas, cantados ou recitados em diversas ocasiões. Há estudos já consagrados que demonstram, através de levantamentos de ocorrências, repetições, fórmulas, etc., a marca da oralidade presente claramente nos poemas homéricos⁷. Hoje sabemos que essa marca de oralidade, consistindo, sobretudo, na repetição de fórmulas “prontas”, faz parte de uma técnica mnemônica em que o cantor-poeta, através de blocos narrativos (ou cenas narrativas) exercita-se na arte de cantar repetindo histórias de um passado remoto.

O CANTAR DA LÍNGUA GREGA

Todo o idioma tem uma modulação própria, que no ouvir de um falante de um outro idioma soa como um “cantar”, ou um “cantar diferente” do seu. Essa modulação, esse cantar

7. Citemos o primeiro autor a estudar metodicamente essa questão: Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère* (1928). Depois dele uma série de estudos tem considerado a formação oral da obra de Homero. Destacamos aqui a discussão estabelecida por G. S. Kirk em “Homer. The poet and the oral tradition”, publicada em *The Cambridge History of Classical Literature. Vol 1. Greek Literature* (2008, p. 42-51).

de uma língua é um dos componentes mais importantes na linguagem, sobretudo na linguagem poética.

O grego tem como uma das características em relação ao seu modo de produção de sons, oriundas de sua origem indo-europeia, o traço distintivo entre o som das vogais longas e das vogais breves, que tradicionalmente são marcadas pelos seguintes diacríticos: (˘) para vogais longas, e (ˊ) para as vogais breves. Assim, o ritmo de uma palavra é determinado, sobretudo, pela quantidade das vogais na formação das sílabas. A combinação de vogais longas e breves em diferentes construções estabelece o ritmo da palavra pronunciada. A sequência rítmica das frases, em determinada disposição, criam os versos. Além disso, há ainda a modulação a ser considerada por esse tipo de poema produzida pelo acento. Os acentos na língua grega não eram como os nossos, realizados a partir da intensidade. Os acentos nas palavras gregas marcavam a tonalidade. Ritmo e tonalidade são, então, os componentes básicos dessa poesia antiga.

Os poemas homéricos, por exemplo, usavam uma medida (*métro*) cuja unidade mínima era o dátilo (δάκτυλος, dedo), correspondente a uma sílaba contendo uma vogal longa e duas sílabas contendo vogais breves (˘ ˘ ˊ). Um conjunto de seis dádilos compõe o hexâmetro datílico (˘ ˘ ˊ | ˘ ˘ ˊ | ˘ ˘ ˊ | ˘ ˘ ˊ | ˘ ˘ ˊ | ˘ ˘ ˊ). Cada dátilo poderia ser substituído por um verso espondeu (*spondeios*) que apresentava duas sílabas contendo vogais longas, (˘ ˘) provavelmente originários dos cantos que acompanhavam os rituais de libação (*spondai*, de σπένδω)⁸. Todos os versos da *Iliada* e da *Odisseia*, de Homero e a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo foram compostos sob esta medida, isto é, em hexâmetro datílico. Obviamente há particularidades neste metro que não podemos explorar aqui.⁹

Todos os poetas antigos utilizaram as possibilidades e recursos da língua para compor os seus poemas. Como assinalamos, não é privilégio da língua grega esse sistema de sílabas contendo vogais longas e breves. Na verdade, com as devidas diferenças, todas as línguas vindas do Indo-europeu - das quais destacam-se o Sânscrito, língua ritual da Índia, e também o Latim - conheciam distinção entre vogal longa e breve e o sistema tonal de acentuação. Assim, o ritmo da poesia nessas línguas leva também em conta a quantidade das sílabas.¹⁰ Sabemos que esse sistema de compor só vai terminar após o avanço da religião cristã, portanto, num período tar-

8. Note-se aqui a raridade da substituição do dátilo pelo espondeu no quinto pé, nas obras de Homero. Veja-se "The Form of the Hexameter: The Origins of Caesura and Diaeresis" (DAVID, 2006, pp. 94-37), para uma discussão recente dos hexâmetros em Homero. Veja-se também o estudo de Marcus Mota, "Nos Passos de Homero: Performance como Argumento na Antiguidade", (2010, pp. 21-56)

9. Lembramos que também os oráculos eram proferidos em hexâmetro. Veja-se o livro de Marie Delcourt *L'Oracle de Delphes* (1981) para estudo e comentário dos textos dos oráculos.

10. Para discussões específicas sobre questões de ritmo e modulação de acentos, veja: "The Voice of the Dancer: A New Theory of the Greek Accent" (DAVID, 2006, pp. 52-93).

dio. A religião cristã prega contra a sensualidade criada pelos ritmos “pagãos”, e partir daí, cria-se a rima, desconhecida dos poetas da antiguidade greco-romana. Ao que tudo indica, o primeiro poema rimado do Ocidente de que temos notícia é o famoso *Stabat Mater*, um canto religioso ligado à procissão de Nossa Senhora das Dores, feita após o sepultamento simbólico do Cristo, na madrugada da Sexta-feira Santa para o Sábado do Aleluia.

AS MODULAÇÕES DO CANTO DOS HELENOS: A POESIA ÉPICA

Dentro do que chamamos poesia da Grécia antiga, há diversas subdivisões que precisam ser examinadas e entendidas uma a uma. Como mais recentemente tem-se postulado, há diferentes manifestações poéticas todas ajuntadas sob o nome de poesia, poesia lírica, poesia épica, quando na verdade, todas as formas poéticas da antiguidade comportavam uma grande diversidade de expressão e performance. Cada gênero poético, então, poderia ser agrupado pelo ritmo produzido pelos versos.

A primeira divisão que devemos ter em mente é aquilo a que a tradição chamou de poesia épica. Nesse grupo, basicamente, acomodam-se os poemas atribuídos a Homero, uma base sobre a qual por afinidades formais e ideológicas, ou por contraposição e antagonismo, repousam os outros gêneros poético-literários da cultura grega. Muito já se tem discutido sobre essa forma de poesia, mas aqui, como já ressaltamos, cabe reforçar sua origem na sua execução oral em público. Os aedos executavam trechos (os cantos ou episódios) durante ocasiões festivas: banquetes, cerimônias públicas, concursos específicos. Por sua vez, essa poesia trata de temas míticos de maneira peculiar, em cujo cerne estava toda a “bagagem cultural” daquilo que chamamos civilização helênica.

Outro dado importante para nossa conceptualização desse tipo de poesia e que mais tem chamado atenção dos teóricos é que, embora a voz do poeta, tendo domínio de toda a “ação”, permanece, de certa forma, oculta, pois nunca recebe um nome. O poeta, assim, é um porta-voz das Musas, que falam através de sua entoação para a comunidade ouvinte sobre o seu passado glorioso, contrapondo-se e complementando à atividade do poeta, que projeta (no mesmo tom) a fala da divindade para o futuro. Essa experiência poética, então, apresenta-se de

forma coerente já que não pertence a um indivíduo, mas sim à toda coletividade que nela tem seu modelo ideal de vida.

A forma impessoal de compor os versos épicos estaria ligada também à própria forma de pensar do homem homérico, se seguirmos as lições de Bruno Snell em seu discutido e discutível *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. (SNELL, 1986). O que julgamos interessante reter da reflexão de Bruno Snell é que não existiria em Homero a unidade psicológica tal como hoje a concebemos: o poeta não poderia expressar as categorias da pessoa, que revelam a experiência interiorizada do “eu”, a vontade, a culpa, etc. (SNELL, 1986, p. 3, p. 12) como fazemos em nossos estudos de Literatural.¹¹ Nos poemas homéricos, a imortalidade pertence aos deuses, constituindo-se quase na única marca que os distingue dos homens. Ser humano significa ser/estar fadado à morte.

11. Cf. as discussões de Paula da Cunha Corrêa contra as ideais de Snell (CORRÊA, 1998).

Entretanto, a eternidade não está interdita ao homem. O homem, tendo tido uma bela morte, isto é, tendo morrido em combate, na flor da idade, pode conquistá-la se seu feito tornar-se um canto. Um antigo texto de uma conferência pronunciada por Jean-Pierre Vernant na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP é bastante proveitosa para a apreciação do aspecto heroico de que se reveste a morte do guerreiro homérico. Embora a morte seja sempre lamentável, o ato de coragem será para todo o sempre celebrado em cantos (1977. pp. 31-62) E essa seria a primeira função da poesia no mundo grego.

A POESIA LÍRICA

Aquilo a que chamamos de poesia lírica representa uma continuação de alguns aspectos da poesia homérica, no que se refere à performance de música e/ou dança, mas também um avanço, sobretudo porque correspondia às novas necessidades de uma sociedade que se transformava com o advento da pólis (do final do século VIII até o IV a. C.). Surgindo no seio da pólis, com a invenção da moeda, a adoção da escrita, e outras modificações consideráveis, tais como a assinatura das obras de arquitetura e escultura, essa poesia agora passa, por assim dizer também por uma assinatura. Os poetas passam também a assinar suas obras, num claro sinal do surgimento da noção de “indivíduo” que vai marcar para sempre o pensamento ocidental.

Em Calino, Tirteu entre outros, pode-se perceber a herança do ideário homérico, porém, já bastante modificado, pois transfere para o cidadão comum da pólis o heroísmo da nobreza guerreira homérica.

No chamado “lirismo” arcaico, pode-se ouvir a voz do poeta, que agora passa a exteriorizar o que se passa também em seu interior. Quando Safo, em seu famoso poema *Parece-me ser esse igual aos deuses*, ao expressar seu *pathos* amoroso diante do ser amado, cria uma experiência poética totalmente baseada em sensações físicas, uma vez que ainda não dispunha de um vocabulário da psicologia para expressar os seus sentimentos.

Acrescente-se que, dentre os desdobramentos que essa poesia apresenta para a “responsabilização” do indivíduo por seus atos, na poesia lírica coral, celebrando a vitória dos atletas dos jogos (olímpicos, píticos, ístmicos e nemeus), alguns outros elementos a aproximam da poesia trágica, como ressaltou Kevin Crotty em seu livro *Song and Action, The Victory Odes of Pindar*. (1982) Segundo ele, a estrutura dos jogos já contém os elementos da aproximação com o trágico porque, de um lado, o atleta experimenta a vitória devido a um aspecto favorável das divindades mas, por outro, busca-a com seu esforço pessoal, sua dedicação e exercício, alheio à coletividade que o cerca. Para ele, o *muthos* (intriga) da tragédia, que é ordem coerente de uma ação com um devido começo, desenvolvimento e conclusão, é comparável à história do atleta numa disputa, à competição e ao resultado. “A *práxis* do atleta não é trágica, obviamente: ela não suscita o temor e a piedade.” (CROTTY, 1982, p. 5)

A POESIA DRAMÁTICA

Não há dúvidas de que a poesia dramática na Grécia antiga tenha suas origens nas festas dedicadas ao deus Dioniso. Entretanto, por sua forma extremamente elaborada já no século V a. C. em Atenas, está associada às atividades “poéticas” tanto pelos metros usados pelas personagens individuais e pelas personagens coletivas encarnadas pelo coro, quanto por apresentar em sua grande maioria temas já abordados pela poesia épica de Homero. No entanto, o tratamento dado a esses temas é a grande novidade da performance que o teatro grego traz para o ocidente. Ao combinar diferentes signos – música, dança, indumentária, cenário, etc. – cria uma atmosfera com-

plexa que gera um gênero híbrido que pode ser colocado entre o épico e lírico.

Essa mistura dos elementos da epopeia com os elementos da lírica não é apenas o resultado de uma combinação pura e simples de múltiplos ritmos ou múltiplas musicalidades, o que, sem dúvida, acontece; mas na verdade, revela também a situação espiritual em que se encontrava o próprio homem grego, cidadão vivendo no seio de uma *pólis* recém instaurada.

Também remarque-se que o coro trágico, utilizando uma linguagem arcaica expressa no dialeto dórico para os cantos, manifesta o pensamento do homem comum, naquele momento espectador. O ator, por sua vez, encarnando um herói da tradição lendária, de uma época afastada, fala no dialeto ático numa língua muito próxima à do uso corrente. Essa é uma das ambiguidades assinaladas por J. P. Vernant à poesia trágicas. (1977, p. 12)

Outra questão que não podemos deixar de abordar em relação à poesia dramática é o fato de que ela, talvez, ao contrário da poesia épica e da lírica, tem como base primeiramente um texto escrito

Charles Segal, por outro viés, tendo em vista o texto teatral, discute as aproximações e afastamentos entre a tradição oral e a tradição escrita. Dentre as interessantes formulações sobre as características da poesia oral, vejamos a seguinte:

A poesia oral - e penso em particular nos poemas homéricos - dá-nos a sensação de estarmos plenamente presentes aos acontecimentos: sentimos ter todos os detalhes necessários, possuir esta imediação de primeiro plano, eloquentemente descrita por Auerbach no célebre primeiro capítulo de seu *Mimesis*. A tragédia, fundamentada como é sobre um texto escrito, é cheia de detalhes evasivos, de pedaços faltantes, de motivos não esclarecidos, de enigmáticas mudanças de humor, decisões ou postura. No lugar do poeta oral que fala pessoalmente da 'vontade de Zeus', temos, ausente, o poeta que definiu anteriormente cada detalhe. E temos, às vezes, a sensação de que havia tramado contra nós, que somos vítimas de um contraponto calculado, entre superfície e profundidade, aparência e realidade, parecer e ser. (1994, p. 113)

Esse jogo de ambiguidades, superposição de camadas de significação, só é possível na poesia dramática, que é, por sua vez, o gênero típico da *pólis* democrática por excelência, ou

seja, de Atenas. Essa característica peculiar do texto dramático, de apresentar as ambiguidades e tensões resultantes de conflitos de uma sociedade que vive sob a tensão das novidades vindas das inúmeras transformações e com toda tradição de um tempo remoto e mítico, foi postulada primeiramente por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga* (1977).

No drama em geral e especificamente na tragédia, há uma radicalização total das possibilidades poéticas oriundas da tradição oral. Um único poeta confere vozes autônomas a várias personagens. Vários “*Eus*”, que entram em conflito interno e externo, chocam-se entre si mesmos, com a comunidade e com as deliberações dos deuses.

Através do diálogo, o valor cambiante das palavras toma corpo, expondo as cisões nas diversas camadas dos valores sociais, religiosos e filosóficos, expondo o conflito, a tensão entre um passado mítico, afastado, e um presente imediato que exige resoluções imediatas. Assim, não se tem mais a expressão de um único intérprete, mas de vários, criando o que confortavelmente chamamos de personagens. Porém, o conceito de personagem tal qual conhecemos parece inexistir, pelo menos até na *Poética* de Aristóteles. John Jones chama a atenção enfaticamente para o fato de Aristóteles centrar sua teoria sobre imitação não nos seres humanos, mas em suas ações:

E ainda ele diz que a tragédia não é a imitação de seres humanos. Com isso ele não quer dizer que a tragédia carece do que podemos chamar vagamente de interesse humano; de alguma forma a imitação da ação e a vida devem incluir o interesse humano sem ser uma imitação de seres humanos. (1962, pp. 29-30)

O termo personagem, ao que tudo indica, vem-nos do latim *persona*, uma tradução do grego *πρόσωπον* (rosto, semblante, face, e tardiamente, máscara) através do francês *personnage*, provavelmente com a ideia de que a máscara do ator destacaria a voz. Mas como alerta John Jones,

é preciso ter muito cuidado, porque quase toda a informação literária sobre esse objeto perecível de linho é tardia e o indício da arqueologia é sempre ambíguo: as figuras mascaradas de um vaso ou de uma pintura mural podem ou não ser de atores numa peça. (1962, p. 43)

12. Para outras questões sobre o uso da máscara na cultura grega, veja-se *Greek Theatre Production* (WEBSTER, 1970, pp. 101 e seq.); Para uma discussão mais sociológica, veja-se “Figura da máscara na Grécia antiga”, (VERNANT, 1991, pp. 27-46).

13. *Poética*: 1448a 1; 1448a 23; 1448a 27; 1449b 31; 1449b 37; 1450b 4; 1460a 14, (ARISTOTE, 1980).

14. Em *The Stagecraft of Aeschylus* afirma Oliver Taplin “The text is, after all, only a ‘libretto’, not a complete casebook of the production.”, “Text and Stage Action” (1977, p. 29).

Contudo, o uso da máscara é dado como certo desde os primórdios do teatro (PICKARD-CAMBRIDGE, 1969, pp. 137; 140, 170, 179).¹² Para o que nos interessa aqui, o uso da máscara exige a identificação da personagem através do texto, da verbalização, indicando todas as alterações de seu estado emocional. Ao impossibilitar a visão das expressões faciais, mesmo que não tenha originalmente sido planejada para ampliar a voz, a máscara confere um destaque maior, por conseguinte, ao texto pronunciado. A personagem, então, ao falar, expõe suas motivações, seus pensamentos, seu caráter. (PICKARD-CAMBRIDGE, 1969, p. 167-171) O termo de Aristóteles mais próximo da nossa noção de personagem, no entanto, é *οἱ πράττοντες*, isto é, os que atuam, os que agem.¹³ Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot traduzem o termo sistematicamente em todas as ocorrências apontadas por *personnages qui agissent*, justificando com o seguinte comentário:

A princípio assimilados aos seres que agem dentro da realidade e são dotados de qualidades de ordem ética, são em seguida definidos pela distância mesma que os separa desses modelos (“melhores, piores, semelhantes a nós”), e aparecem como os que agem no relato ou em cena. Trata-se, então, rigorosamente de seres em ação na ficção, criados da imitação de seres em ação no real. O grego antigo, não possuindo um termo para designar o que chamamos *personagem*, contenta-se com o participípio do verbo *agir*, deixando ao contexto o cuidado de tornar clara a natureza do objeto da atividade mimética em suas diversas modalidades. (ARISTOTE, 1980, p. 156, nota 1)

Mas ainda há diferenças entre a nossa forma de compor e ver teatro, que precisam ser assinaladas antes de prosseguirmos. Acredito que já no texto se revela a diferença entre a forma de compor e, daí, de representar o teatro contemporâneo, e a forma de compor e representar o teatro grego antigo. O texto de teatro contemporâneo, na maioria das vezes, traz as indicações de música, cenário, roupas, sentimentos que o ator deve expressar, indicações gestuais, incluindo-se aí as expressões faciais, estados emocionais, etc. Tudo isso inexistente num texto teatral produzido e representado em Atenas no século V a. C. ¹⁴ Além de uma total ausência de indicações cênicas, esse texto foi originalmente escrito, é provável, sem a intenção que

caracteriza os nossos textos de teatro, de que sua encenação venha a ter inúmeras reapresentações.¹⁵

A tragédia conserva da tradição lírica dos séculos anteriores a parte coral. Porém, a parte dialogada, ainda que metrificada, está mais próxima da prosa, da fala comum do cidadão. A combinação desses dois elementos, que, de alguma forma, são opostos por natureza, *per si* já estabelece um jogo inédito: não é mais só canto nem só discurso, a poesia dramática dá-se através de uma sintaxe própria do espetáculo. Diferentemente da poesia lírica, a tragédia tem sua alma na estruturação dos acontecimentos, isto é, numa sequência de eventos previamente estabelecidos, pontuado pelas canções corais. Ao apresentar personagens agindo diante de um público, o teatro, como meio de expressão, possibilitará pôr em evidência outras formas de ver e compreender o mundo, que se revela já através do espetáculo proposto pelo texto escrito¹⁶. Charles Segal marca bem a qualidade do texto dramático, que só se torna possível com o concurso efetivo da escrita:

A densidade de sua estrutura, a novidade e a extrema originalidade de suas metáforas, o número de adjetivos rebuscados, surpreendentes ou raros, a sintaxe complexa e a hipotaxe finalmente elaborada tornam a tragédia inconcebível sem a escrita. (1987, p. 268)

Mas, notemos que esse texto, tão necessário à composição do teatro, é ainda uma via de mão única, já que, necessariamente, sua apreciação não passa primeiro pela leitura. Ainda que tenhamos, já no século V a. C., a possibilidade de alguns textos de tragédias circularem por escrito em certos meios, isto não significa que o grande público, que assistia às representações do teatro ateniense, tivesse facilidade em obter cópias para uma simples leitura. Embora se possa pensar na cópia dos textos, pelo menos para os atores, como o faz Gary Chancellor em “Le didaschalie nel testo” (1994, 132), neste particular, preferimos a posição de Oliver Taplin, ao entender que o texto teatral é uma transcrição, um roteiro, cuja escrita é incidental, destinada muito mais à produção e à montagem do que à leitura (1985, pp. 1-2).

Assim a poesia dramática, ao mesmo tempo que se utiliza de todas as prerrogativas da natureza poética típica da cultura grega, dela se afasta pela necessidade da escritura de seu

15. Sir Arthur Pickard-Cambridge, sobre as apresentações, revisão das peças, e reapresentações em outros locais que não as Dionisíacas Urbanas, no seu livro *The Dramatic Festivals of Athens*, capítulo “The City Dionysia”, esclarece: “To the memory of Aeschylus was accorded the singular honour of a decree that anyone who desires to do so should be allowed to produce his plays at the Dionysia. This was apparently something different from the practice introduced in the fourth century, when it is evident that plays of Sophocles and Euripides might be and were re-produced, and that the text of them was liable to be tampered with by the actors who produced them, so that Lycurgus passed a law to check this practice.” (1969, p. 100).

16. Oliver Taplin destacando a dimensão visual da tragédia postula sobre o texto escrito e sua leitura: “It is during the hundred years after the flowering of Greek tragedy that reading replaces performances as the primary mode of literary communication. Aristophanes and Plato take for granted the audience-directed nature of drama; it is not until Aristotle’s *Poetics*, nearly a century later, that we first encounter the notion that plays might be best read.” (1978, p. 2).

texto. Por isso talvez, quando se estuda o teatro grego, sempre se tem, a despeito de todas as informações que se possam obter a respeito das condições da representação efetiva, a idéia de ser um teatro em que a palavra é soberana entre os outros elementos. Mas, por outro lado, pelas próprias condições materiais desse teatro, com atores mascarados, vestidos conforme as exigências das personagens representadas, com os devidos objetos de cena, tendo como cenários originalmente simples, veremos que a predominância da palavra sobre todos os outros signos teatrais era mais do que necessária, para moldar o espetáculo de acordo com a expressão poética.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Tendo lançando, ainda que brevemente, essas questões relativas à discussão de algumas ideias sobre a gênese do que hoje chamamos confortavelmente chamamos de “Literatura”, é preciso esclarecer que muitos outros problemas relativos ao advento da Literatura no Ocidente não foram discutidos aqui e ainda merecem ser apreciados em outros estudos. Mas esperamos ter salientado o que pensamos ser importante considerar a priori quando se trata de uma abordagem sobre gênese do gênero poético na antiguidade grega. Obviamente, essa reflexão leva a outras discussões por outros vieses.

De qualquer forma, a aproximação ao universo dos gêneros poéticos na Grécia, ao mesmo tempo em que nos desvela o nascimento dos gêneros literários em geral, revela-nos também que o próprio fazer da Literatura no Ocidente é algo que comporta muito mais do que aquilo que concebemos por poesia, remetendo-nos sempre a um passado glorioso, *in illo tempore*, fonte inesgotável de reflexão e perplexidade, através.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTE (1980). *La poétique*. le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc, Jean Lalot ; préface de Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil.

BAKER, Andrew (2010). “The Music of th Muses”, *Dramaturgia em Cena: Tradições e Ruptura, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB*, vol. 9 nº2, Brasília, pp. 11-19.

- BOWRA, C. M. (1971). *Pindar*. Oxford: Clarendon Press.
- BUDELMANN, Felix (Ed.) (2009). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHANCELOT, Gary (1994) “Le didascalie nel testo”, in MOLINARI, Cesare (org.) *Il teatro greco nell’età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino, pp. 127-146.
- COHEN, Renato (1989). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP.
- CORRÊA, Paula da Cunha (1998). *Armas e Barões. A guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: EDUNESP.
- CROTTY, Kevin (1982). *Song and Action. The Victory Odes of Pindar*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- DAVID, A. P. (2006). *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- DELCOURT, Marie (1981). *L’oracle de Delphes*. Paris: Payot.
- DUCHEMIN, Jacqueline (1955). *Pindare: poète et prophète*. Paris: Belles Lettres.
- EASTERLING, P.E. et KNOX, B.M.W. (Editors) (2008). *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENTILI, Bruno.(1988). *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*. Trad. Inglesa de A. Thomas Cole. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- HESÍODO. (1991). *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. de JAA TORRANO. São Paulo: Iluminuras.
- HOMERI (1930). *Opera*. Vol. I. Ed. David B. MONRO et Thomas W. ALLEN. Oxford: Clarendon Press.
- JONES, John (1962). *On Aristotle and Greek Tragedy*. London: Chatto & Windus.
- KIRK, G. S. (2008). “Homer. The poet and the oral tradition”, in: *The Cambridge History of Classical Literature. Vol 1. Greek Literature*, pp. 42-51.
- KRAUSZ, Luis S. (2007). *AS MUSAS. Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: EDUSP.

- LYRA, Pedro. (1986). *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática.
- MOLINARI, Cesare (org.) (1994) *Il teatro nell' età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino.
- MOTA, Marcus (2010) “Nos Passos de Homero: Performance como Argumento na Antiguidade”, *Dramaturgia em Cena: Tradições e Ruptura, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB*, vol. 9 nº2, Brasília, pp. 21-56.
- JESUS, Carlos A. Martins de. (2008). *A flauta e a lira: estudos sobre poesia grega e papirologia*. Portugal: Edições Fluir Perene (<http://www.fluirperene.com/biblioteca.html>)
- PAZ, Octavio. (1982) *O arco e a lira*. 2a. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PARRY, Milman (1928). *L'épithète traditionnelle dans Homère; : essai sur un problème de style homérique*. Paris: Belles Lettres.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Athur (1969). 2nd. Ed. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- SEGAL, Charles (1987), *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. Paris: Ed. La Découverte.
- _____. (1994) “Verità, tragedia e scrittura”, in MOLINARI, Cesare (org.) *Il teatro nell' età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino.
- SNELL, Bruno (1986). *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. New York: Dover Publications, Inc.
- TAPLIN, Oliver (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of the Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen & Co. Reedição de 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre (1973). *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. De Haiganuch Sarian, São Paulo: DIFEL/EDUSP.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. (1977). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (1991). *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II* São Paulo: Perspectiva.

WEBSTER, T. B. L. (1970) *Greek Theatre Production*. 2nd Ed. London: Methuen.

WEST, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

Recebido em junho de 2012
Aprovado em março de 2013

