

MÚSICA E POESIA NA OBRA DE HOMERO: NOVAS PERSPECTIVAS NA ANÁLISE DA *ILÍADA* E DA *ODISSÉIA*

*Music and poetry in the Homer's works: new
perspectives for an Iliad and Odyssey analysis*

Ana Teresa Marques Gonçalves*
Marcelo Miguel de Souza**

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar os elementos musicais que podem ser encontrados nas obras de Homero, produzidas no VIII século a. C., pois entendemos que a obra homérica apresenta uma linguagem musical específica que deve ser estudada junto com os aspectos poéticos pelos pesquisadores de temas ligados à Antiguidade Clássica.

Palavras-chave: Ilíada; Odisséia; música.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the musical elements of the Homer's works, Iliad and Odyssey, which were produced in VIII century BC. We understand that Homer's works present specific musical language that should be studied with the poetical aspects of Classical Studies.

Key-words: Iliad; Odyssey; music.

Os textos denominados homéricos se constituem num dos testemunhos escritos mais antigos sobre a forma como os gregos se relacionavam com a música de seu tempo. Não se trata de literatura pura e simples,

* Professora Adjunta de História Antiga e Medieval na UFG. Doutora em História Econômica pela USP. anteresa@terra.com.br.

** Professor de História formado pela UFG. Orientando da Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves. marcelobrass@hotmail.com.

como às vezes é tratada, pois são obras musicais, e delas podemos inferir uma complexidade performática que é, em várias de suas faces, especificamente musical. Aliás, segundo E. A. Havelock, é bem apropriado que a palavra literatura, como a entendemos hoje, tenha se forjado com base não no grego, mas no latim¹.

Expressões como “os textos homéricos eram acompanhados pela lira...” fazem pouco sentido ou estão, a nosso ver, incompletas, pois defendemos que texto e música formavam um todo orgânico na criação da poesia grega, misto de métrica, ritmo (*Hexamétrico dáctilo*) e melodia, no que concerne à produção homérica. Por meio de uma avaliação de sua métrica característica, propomo-nos a uma abordagem sonora do que é uma obra feita para ser ouvida e não lida². Afinal, os poemas eram recitados ou cantados com acompanhamento musical, com ou sem dança, em reuniões menos formais ou em festas religiosas e cívicas e em competições literárias. Mais tarde, tornaram-se textos, estudados em sala de aula e por pesquisadores da Antiguidade, mas devemos sempre enfatizar que eles não foram originalmente compostos para esse fim³.

Tratar Homero como um compositor e *aedo* que foi pode até surpreender alguns, assim como o estudioso e o leitor comum de Homero sempre acharão difícil aceitar a tese que situa a *Ilíada* e a *Odisséia* num meio exclusivamente oral⁴. Entretanto, é preciso dizer que da melodia dos poemas homéricos nada restou para a apreciação direta. Os documentos ou notações musicais⁵ que nos chegaram são muito tardios⁶, o que não é impeditivo de uma análise mais formalista. Com um olhar musical, a lira não acompanha mais os poemas, mas retoma seu lugar como parte intrínseca de sua construção.

p. 19. 1 HAVELOCK, E. A. *A revolução da escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

2 GRANDSDEN, K. W. Homero e a epopéia. In: FINLEY, M. I. (Coord.). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 96.

3 CORRÊA, Paula da C. *Harmonia – Mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 19.

4 HAVELOCK, E. A. Op. cit., p. 21.

5 “A música grega empregava dois sistemas de notação melódica: o primeiro, composto de signos especiais, talvez derivados do alfabeto arcaico; o outro era constituído simplesmente pelas letras do alfabeto jônico [...] As letras do alfabeto jônico eram utilizadas para a notação do canto, e as outras para a notação instrumental”. In: TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002. p. 76.

6 CANDÉ, R. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 77.

É bastante plausível que devamos considerar as obras homéricas como sendo musicais e não meramente poéticas ou poesia, como costuma aparecer na bibliografia dedicada ao tema. Se a esta afirmação se antepõe o argumento de que são as obras puramente poesia, por não termos como conhecer sua melodia original, teríamos de admitir que os fragmentos de vasos helênicos foram feitos como nos chegaram, em cacos, ignorando, portanto, sua forma original, a de uma bela e bem construída cerâmica. Tratar Homero somente como poesia, como a que temos hoje, é tomar a “parte” pelo “todo”, o “caco” pelo “vaso”.

Observemos que muitos dos poemas gregos dos períodos Arcaico e Clássico que agora lemos foram escritos para serem cantados e, às vezes, também para serem dançados, numa exibição diante de outros, para acompanhamento musical de lira e flauta, ou ambos (embora dessa música e dessa dança quase nada seja atualmente conhecido). Um poeta compunha palavras e música. A arte da poesia lírica implicava uma técnica de ritmo mais complicada do que a métrica do verso entoado ou recitado, como o épico e o iâmblico, e a total percepção desse ritmo poético muito cedo se perdeu, por volta do século III a.C. De modo que, quando lemos essas poesias líricas gregas silenciosamente, para nós mesmos, perdemos, em algumas delas, o sentido de participar de um momento visível e audível e, em todas elas, alguma coisa de sua força rítmica ou de sua sutileza⁷. Com as traduções, muito pouco da métrica e do ritmo puderam ser mantidos, e levando-se em consideração que os poemas não possuíam rima, a crueza do texto se acentuou.

As obras de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*, com quatorze mil e doze mil versos, respectivamente) são as primeiras obras que nos chegaram escritas do período arcaico, mas foram compostas para serem ouvidas, e não lidas⁸. E se assim nos chegaram, na forma de escrita fonética, é porque este era um saber bastante difundido na época, e não porque fosse um aspecto intrínseco à composição poético-musical inicialmente.

7 DAVIES, A. M. A poesia lírica e de outros gêneros. In: FINLEY, M. I. (Coord). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 114.

8 GRANDSDEN, K. W. Op. cit., p. 96.

Com um olhar musical sobre as obras homéricas, personagens que antes pareciam coadjuvantes passam ao primeiro plano, e o autor nos aparece em situações novas. Com efeito, na *Odisséia*, de acordo com Jacqueline de Romilly, Homero apresenta-nos dois *aedos* prestes a exercer sua atividade: Fêmio, em Ítaca, e Demódoco, entre os Feáces. Cantam no fim dos banquetes, para prazer dos grandes. Eles próprios são tratados com muitas atenções. Mas o que é que eles cantam? Os seus temas são os de toda poesia épica: a gesta dos heróis. Na *Odisséia*, trata-se precisamente dos heróis da guerra de Tróia, mas de dois episódios que Homero não conta. Demódoco começa, assim, por cantar uma cena que tivera grande fama: a disputa entre Odisseu e Aquiles. Em seguida, Odisseu pede que conte a história do cavalo de Tróia. Demódoco o faz de imediato. Conseqüentemente, os episódios já eram dados, já conhecidos, já celebres. Mas isso de modo algum impedia o artista de lhe dar a sua marca pessoal. Homero não hesita em dizer que a musa inspira Demódoco e até Odisseu confirma a ação da musa, talvez de Apolo⁹.

Como já foi dito anteriormente, os documentos musicais escritos que nos chegaram são bastante tardios. E não sabemos se, com a volta do alfabeto a Hélade no século VIII a.C., também se desenvolveu uma escrita musical. Os poemas de Homero possuem, devido à sua transmissão oral, diversas temporalidades, guardando características de períodos anteriores à sua transcrição escrita. Para exemplificar, existem datações que chegam a localizar a Guerra de Tróia, narrada na *Iliada*, por volta de 1200 a.C., o que daria a Homero quatrocentos anos de atraso dos acontecimentos contados e cantados em seus versos.

Na maior parte da historiografia produzida, as obras de Homero têm sido tratadas, no máximo, como fragmentos de composições musicais. Propomos, ao contrário, colocar no primeiro plano da análise um elemento muitas vezes relegado a um segundo patamar na análise desses poemas, isto é, a *performance* do *aedo* ao levar a cabo a apresentação desses poemas cantados. *Performance*, no sentido que empregamos neste artigo, quer dizer o conjunto de fatores necessários e variáveis à atuação do *performer*. A

9 ROMILLY, J. de. *Homero – introdução aos poemas homéricos*. Lisboa: Setenta, 2001. p. 14.

performance é um ato de apresentação (um “ao vivo”, diríamos hoje) e depende, pois, de circunstâncias específicas, estando submetida a condicionantes de momento¹⁰. O *performer*, artista da *performance*, usa de várias ferramentas para seu espetáculo, que vão desde sua experiência até a reação do público presente¹¹. Pensamos a *performance* em íntima relação com o público/platéia nas apresentações das récitas dos *aedos*, pois estes deveriam, acima de tudo, agradecer aos ouvintes.

Marcel Detienne, falando sobre a tese de E. A. Havelock¹², diz que:

Sob a máscara do viajante das mil voltas ou a pretexto da cólera de Aquiles, a narrativa épica não faz mais do que falar e tornar a falar sobre os valores e as práticas essenciais de uma sociedade que abandona à sua memória única a tarefa de cantá-los para todos, com a ajuda dos ritmos e das técnicas formulares confiados apenas aqueles que sabem cultivar suas riquezas¹³.

10 Pensemos nos grandes festivais de Atenas com seu enorme público. Qual seria o efeito, na disputa pelo prêmio, do tombo de um dos atores no meio da apresentação de uma das tragédias de Sófocles? Certamente, esses autores não eram julgados somente pelo conteúdo do texto que escreviam, mas também pela sua apresentação no festival.

11 O público serviria, certamente, como uma espécie de filtro de conteúdo. Isso se manifestaria na tendência a alongar as partes que mais estivessem agradando e suprimir outras que, possivelmente, causassem menos empatia. Quando pensamos em composições orais que se organizaram durante séculos, como é o caso da *Íliada* e da *Odisséia*, esse efeito acaba por penetrar na própria estrutura das obras, ajudando a compô-las.

12 Para E. A. Havelock, “Homero não é apenas mais um gênero literário, entre outros, de uma herança cultural. Toda a cultura está reunida na epopéia e é transmitida por um sistema de linguagem que põe à disposição de todos, sob a forma musical e ritmada, os saberes e os conhecimentos” (HAVELOCK, *apud*: DETIENNE, 1998, p. 58). In: DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 58.

13 DETIENNE, M. Op. cit., p. 57.

Trata-se, portanto, da *performance* de profissionais¹⁴ compositores¹⁵, que, para isso, utilizavam-se de elementos oriundos da tradição, além de composições de improviso. Moses Finley diz a esse respeito que o *aedo* compõe diretamente diante do seu auditório; não recita versos aprendidos de cor¹⁶.

Pensados dentro de uma tradição oral-musical, sobressai o fato de que os poemas foram feitos para serem recitados/apresentados, e não lidos. Isso nos incentiva a levantar problemas de ordem prática, como a necessidade que tinha esse *aedo* de memorizar o que seria apresentado, além do domínio da linguagem poético/musical que utilizaria. É válido ressaltar novamente o caráter extremamente oral (entenda-se auditivo) dessa sociedade grega arcaica¹⁷. Caráter esse que será mantido durante longo tempo. O ouvir conservava um *status* bastante elevado, mesmo com o surgimento da escrita e a edição de obras escritas. Marcel Detienne comenta, no segundo capítulo de seu livro *A Invenção da Mitologia*, acerca da importância do ouvir e de como o surgimento da escrita na Grécia Arcaica não fez declinar esta prática:

Pois um livro se escuta, é lido mais pela audição do que pelos olhos. Os filósofos, os Médicos, os Historiadores, todos se dedicam a recitações públicas. [...] E o livro, lentamente

14 “Não existe no grego arcaico palavra equivalente à nossa “amador”; a que mais se aproxima é *idiotēs*, que significa alguém destreinado, incompetente, ignorante (daí nosso termo idiota), ou, em contextos diferentes, cidadão civil ou militar. Em contrapartida aos *idiotai*, os criadores da alta cultura grega, em todos os campos, eram exclusivamente profissionais; dispunham do treinamento necessário e dedicavam-se quase que em tempo integral à poesia, à ciência, à filosofia ou a escrever a História. Era muito freqüente serem eles remunerados financeiramente, se não em dinheiro, em presentes, recompensas ou aposentadorias estaduais”. In: FINLEY, M. I. Introdução. In: _____. (Coord.). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 29.

15 Faz-se uma diferenciação entre *aedo* e *rapsodo*. O primeiro compunha, ao mesmo tempo que recitava; o segundo, a princípio, recitava versos aprendidos de cor. “Homero não era um *rapsodo*, era um *aedo*. Essa palavra, que vem do grego *aoidós*, significa “cantor”. Os poemas homéricos eram compostos e cantados por *aedos* que se acompanhavam com um pequeno instrumento de cordas, a *phorminx*”. In: VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 14-15.

16 FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965. p. 29.

17 “Os únicos poemas ainda remanescentes da época de Homero são os poemas didáticos mais curtos e mitológicos de Hesíodo (que provavelmente os escreveu por volta do fim do século VIII). Também estes apresentam aspectos de tradição oral, mas não constituem narrativas confirmadas nem descrevem uma sociedade heróica”. In: GRANDSDEN, K. W. Op. cit., p. 80.

transformado em mercadoria, é escrito no interior de um amplo sistema cultural, cuja transmissão continua a se fazer, de forma oral e auditiva, até sob as janelas de Platão¹⁸.

A nossa pretensão, deste modo, de desvendar os elementos de *performance* contidos nesses atos de recitação passam, necessariamente, por uma análise mais formal dos dados contidos nos poemas, que nos fornecem a chave para desvendar o mecanismo de sua elaboração. Segundo K. W. Grandsden, foi somente no século XX que se descobriu uma importante ferramenta para o estudo dos poemas homéricos¹⁹ como poesias orais, ressaltando-se que há um ponto que sempre surpreende os leitores de Homero. Os personagens da epopéia não são citados simplesmente – Heitor, Nestor, Aquiles, Odisseu, mas, pelo contrário, são sempre acompanhados por uma série de epítetos, constantemente repetidos. Por vezes, versos inteiros e até grupos de versos são repetidos, e os eruditos chegaram a ficar tentados a declará-los interpolados. Chama-se hoje esse de estilo formular. Quem descobriu o seu segredo foi um intelectual americano, morto muito jovem, que escrevia em francês, chamado Milman Parry.

Segundo os estudos de M. Parry, analisados por Pierre Vidal-Naquet, essas repetições, as quais se nomearam de estilo formular, são a chave para se entender e explicar Homero como advindo de uma tradição oral/musical. Esses elementos (métrica, epítetos, fórmulas) estão mesmo no centro da discussão para se entender a prática do *aedo* em sua *performance*. Todo esse arranjo tinha emprego específico. Segundo Parry, epítetos e fórmulas têm uma função bem precisa: repousar o *aedo* durante a sua recitação, que adquire assim um caráter automático, e lhe fornecer pausas que permitam estender ou, pelo contrário, restringir a narrativa, à sua vontade²⁰.

Tudo se encaixava de forma a favorecer o espetáculo da récita, que poderia durar dias a fio. Sem um arcabouço de elementos conhecidos por

18 DETIENNE, M. Op. cit., p. 69-70.

19 É interessante observar que “Hesíodo escreve 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”. In: GRANDSDEN, K. W. Homero e a epopéia. In: FINLEY, M. I. (Coord.). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 106.

20 VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 123-124.

todos, como as fórmulas, a apresentação corria o risco de perder-se. A respeito das fórmulas, Finley ressalta que a repetição do que já era familiar era igualmente essencial para o auditório. Não é pouca coisa seguir uma história longa, de múltiplos aspectos, narrada sem dúvida durante dias e noites, cantada numa língua que não era a da conversação corrente, com a ordem artificial das palavras imposta pela métrica, o seu vocabulário e as suas formas gramaticais insólitas. Isso foi possível, precisamente, apenas pelo recurso ao mesmo sistema de fórmulas a que o criador também recorria. Poeta e auditório, sempre que reaparece a familiar “Aurora de róseos dedos” ou que se repetiam palavra por palavra as mesmas mensagens, conheciam por assim dizer momentos de repouso. Durante estes tempos mortos, o primeiro preparava o verso ou o episódio seguinte, e o segundo preparava-se para o escutar²¹.

Mas observemos como os elementos de *performance* se ligam uns aos outros. Não estamos a falar da repetição pura e simples de pedaços dos poemas de forma a travar um interstício. Estamos falando da imensa riqueza que essas tradições formulares têm a oferecer ao *aedo* como suporte à prática de seu ofício. É com estas pedras que o poeta constrói a sua obra, e cada obra – quer dizer, cada atuação dele – é original, ainda que todos os elementos sejam velhos e já conhecidos. M. Finley reitera que não se trata de simples e monótonas repetições:

Aquiles, por exemplo, tem direito a trinta e seis epítetos diferentes, cuja escolha é rigorosamente determinada pelo lugar no verso e a forma sintática apropriada. Somente nos vinte e cinco primeiros versos da *Ilíada*, não se contaram menos de vinte e cinco fórmulas ou fragmentos de fórmulas. Cerca de um terço do poema compõe-se de versos ou grupos de versos que aparecem mais de uma vez na obra, e o mesmo acontece com a *Odisséia*²².

K. W. Grandsden também defende esta idéia ao afirmar que:

21 FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965. p. 29.

22 Ibid., p. 28.

A decisão do poeta quanto a chamar Aquiles, por exemplo, “de pés ágeis” ou “filho de Peleu”, a certa altura, não depende do sentido ou do contexto, mas das exigências da métrica. Cada fórmula tem um valor métrico diferente, e a fórmula “correta” é aquela que se irá encaixar no espaço métrico disponível, sendo tarefa do poeta tê-la pronta ao compor em voz alta²³.

Vemos palavras trocadas por outras de acordo com a métrica, palavras modificadas, elisões, diéreses e apêndices formulares com o intuito de organizar os metros. Costuma-se ligar o uso dessas fórmulas à necessidade de memorização dos poemas, mas a memória não é um fim em si mesmo e nem o objetivo de tais composições, que têm um caráter artístico inegável e estavam ligadas à necessidade de agradar ao público assistente.

Gostaríamos de propor que, referente a este aspecto da memória, sua função, ao contrário do que se possa pensar, era subsidiar a *performance* do *aedo* enquanto profissional em atuação. O desenrolar dessa necessidade de prática do uso da memória gerava o uso da métrica e de fórmulas. Essa necessidade, métrica e formular, acabava por influir no conteúdo dos poemas até mesmo na parte semântica, e não servia só como elemento e suporte da memória, mas como material criativo utilizado na *performance*. A memória, apoiada na métrica e amparada na possibilidade de improviso proporcionada por ela, formava a base de sustentação do espetáculo do *aedo*.

Assim, é preciso diferenciar uma memória mais “social” (memória comum à sociedade), que, nos dizeres de Detienne, deve ser entendida como a atividade mnemônica não especializada que garante a reprodução dos comportamentos da espécie humana e que encontra, mais particularmente nos gestos técnicos e nas palavras da linguagem, os meios de transmitir o conjunto do saber²⁴, e que na apresentação respondia pela demanda do público por histórias mais conhecidas, como seria a fúria de Aquiles, Odisseu na terra dos Feáces, entre outras, e uma memória instrumental, que atuaria enquanto elemento de *performance* do *aedo*. Memória especializada, que permitia ao poeta/*aedo* rasgar o silêncio e o esquecimento, erguendo com a voz a estátua memorial; fundar a nova memória sobre a base de

23 GRANDSDEN, K. W. Op. cit., p. 83.

24 DETIENNE, M. *A invenção da Mitologia*. Brasília: Ed. UnB, 1998. p. 70-71.

uma mais antiga, lembrando aos esquecidos o vigor de um herói, o triunfo de um rei ou o célebre gesto de um deus, como diz Detienne²⁵.

O primeiro passo para o entendimento da nova perspectiva que propomos é a compreensão do caráter específico da linguagem homérica. Defendemos se tratar esta de uma construção linguística especial, poética, na qual seus usos e variações vão muito além da simples constatação de sua especificidade. Mas em que idioma foram compostos os poemas homéricos? Não se trata, pois, do grego comum. P. Vidal-Naquet responde ser essa uma “língua parcialmente artificial que repousa sobre dois dialetos falados, sobretudo na Ásia Menor (hoje Turquia): o jônico e o eólio”²⁶. O dialeto homérico, como é tratado pelos especialistas, “não constitui propriamente uma língua falada em determinada região. É antes uma linguagem convencional baseada no jônico e em certas formas eólicas, arcado-cípricas e áticas, de que se utilizou o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, e que influenciou depois os diversos gêneros poéticos”²⁷.

Algumas das contribuições aos poemas são pós-homéricas, a exemplo dos aticismos²⁸, mas o uso de variações jônicas, como o uso do *eta* [ê] em vez do *alfa* [a] do grego comum²⁹, e eólios já serve para demonstrar a dificuldade da análise. Já os arcaísmos, ou pelo menos um deles, pode ser demonstrado na ocorrência de uma consoante, que aparece suprimida pelos editores das publicações modernas. Trata-se do *digama* [F]³⁰, letra do grego primitivo que é encontrada nas obras homéricas. Outra indicação bastante importante relativa ao *digama* é sua posição dentro dos versos. Ele quase sempre é encontrado nas fórmulas, e é mais raro noutros locais³¹, o que é um ótimo indicativo da maior antiguidade dos trechos formulares, o que ajuda a atestar sua transmissão via tradição poético/musical.

25 Ibid., p. 94.

26 VIDAL-NAQUET, P. Op. cit., p. 19.

27 FREIRE, S. J. A. *Gramática grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 250.

28 O dialeto ático, derivado do jônico, era a linguagem que se falava em Atenas no período de maior esplendor literário (500 – 300 a.C.) In: FREIRE, S. J. A. Op. cit., p. 255.

29 ROMILLY, J. Op. cit., p. 26.

30 “No grego primitivo existiam mais três letras: q ´ *copa*, situado entre o *pi* e o *ró*, e correspondente ao nosso *q*; *F*, *digama* ou *vau*; ficava entre o *êpsilón* e o *dzeta*, e corresponde ao nosso *nü*. O nome de *digama* vem-lhe do fato de representar dois gamas maiúsculos sobrepostos. A existência dessa letra explica vários fenômenos fonéticos” In FREIRE, S. J. A. Op. cit., p. 04.

31 ROMILLY, J. Op. cit., p. 26.

A métrica regulava a utilização das palavras, fazendo surgir contrações diferentes e usos diversos do comum. Quem já se arriscou como cantor em um coral contemporâneo sabe que a mudança da tonicidade e da pronúncia das palavras tem um efeito estético às vezes muito forte. No caso das obras de Homero, o efeito estético está ligado à obediência de uma regra formal, que seria a métrica, atuando na mudança dessas palavras. Como por exemplo, o verbo *horaô* se contraiu muito cedo em *horô*. A métrica indicava a necessidade de uma breve suplementar e os *aedos* prolongaram o *ô* numa breve e numa longa; então, houve quem escrevesse um *horoô* que nunca existiu. Deste modo, a grafia refletia a marca do uso antigo que a língua esqueceu³². Outra questão interessante são os substantivos de tema em *rô* sincopado, que apresentam ora as formas completas, ora as sincopadas, segundo a exigência da métrica: *páter*, *páteros* e *pátros*, entre outras variações possíveis para auxiliar o canto³³.

A influência da métrica na escrita/pronúncia é bastante visível. Mas, em que consiste essa métrica? É lugar comum na bibliografia referente ao tema dizer que os poemas homéricos são compostos de hexâmetros dactílicos³⁴, e que estes compõem o conjunto de 24 cantos da *Ilíada* e 24 cantos da *Odisséia*. Devemos retomar a explicação do que significa o termo hexamétrico dactílico. Segundo Vidal-Naquet:

Cada verso é formado por seis medidas (*hex* significa “seis, em grego, e *métron*, “medida”). Cada medida é composta por uma sílaba longa e duas sílabas breves (é o que se chama dátilo) ou então por duas longas (nesse caso um espondeu). Não existe apenas um acento de intensidade, como em português, numa das três últimas sílabas da palavra, mas há também um acento “tonal”, quer dizer, melódico. Para entender, basta dizer o nome de Homero utilizando para as duas primeiras sílabas, respectivamente, as notas *sol* e *lá*³⁵.

32 Ibid., p.26.

33 FREIRE, S. J. A. Op. cit., p. 251.

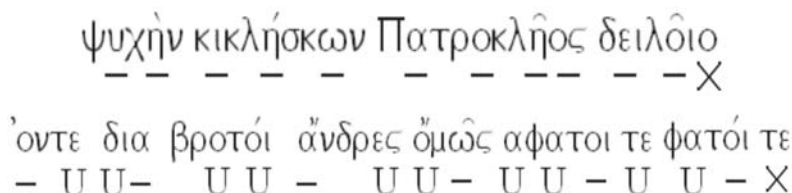
34 GRANDSDEN, K. W. Op. cit., p. 83); VIDAL-NAQUET, P. Op. cit., p. 19); ROMILLY, J. Op. cit., p. 27.

35 VIDAL-NAQUET, P. Op. cit., p. 19.

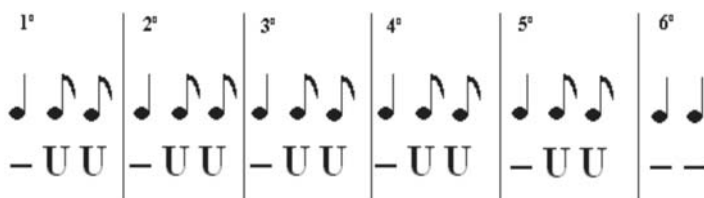
O hexamétrico, o verso épico grego, é profundamente tradicional no que concerne às medidas, com vinte e três contagens (vinte e duas e mais uma sílaba). Esta medida é submetida ao seguinte molde quantitativo de definições:



As variações relativas às possíveis combinações dentro do hexamétrico permitem modificações muito interessantes: entre as 12 e 17 sílabas admissíveis³⁶ dos extremos do verso podem existir 32 combinações plausíveis, relativas à possibilidade de mudança/troca entre os vários pés. O que nos dá uma flexibilidade muito conveniente. Observemos os exemplos de verso de 12 e 17 sílabas, respectivamente³⁷:



Vejamos a organização mais básica desses metros na figura abaixo, de um hexamétrico dáctilo, com final em espondeu³⁸:



36 O Hexamétrico possui um número mínimo e máximo de sílabas possíveis para a realização do verso, seu mínimo é 12 sílabas (referente a 6 pés em espondeu), e o máximo 17 (referente a 5 pés em dáctilo, e 1 em espondeu). In: PEABODY, BERKLEY. *The winged word: a study in the technique of ancient Greek oral composition*. New York: State University of New York Press, 1975. p. 66.

37 HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. vol. II. Canto XXIII. 66.

38 WEST, M.L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University, 1992. p. 135.

mais ou coisas. Assim sendo, na composição homérica os bois são de andar arrastado⁴², Odisseu é o divino, o multifacetado, e esses “epítetos sempre iguais formam um hemistíquio, que cantam na recordação e correspondem ao caráter primário do homem, ao traço essencial do objeto”⁴³.

Esses epítetos prestavam-se, pois, a intercâmbios constantes, compondo um arsenal poderoso nas mãos de um profissional treinado. Já as fórmulas possuíam uma função um pouco diferente na récita. Por serem mais longas, serviam mais para a descrição de situações semelhantes ou exatamente iguais. Milman Parry entendia por fórmula esse grupo de palavras que se emprega nas mesmas condições métricas para expressar uma idéia essencialmente determinada dentro da antiga epopéia grega, daí que fosse possível levá-las de um lugar a outro do poema. Uma fórmula se caracteriza por sua economia (para uma única idéia se possui uma única fórmula) e por sua exaustividade (existe uma fórmula para cada condição métrica e para cada idéia essencial), de tal maneira que um *aedo* jamais tivesse que ficar a escolher a expressão que devia usar, nem pudesse parar sem recurso⁴⁴.

Essas repetições tinham uma função específica dentro da composição, serviam ao descanso do *aedo* e seguiam uma lógica bastante racional. Então, Homero utilizava fórmulas iguais para acontecimentos parecidos. Ou seja, se o dia amanhecia, lá estava a fórmula “Aurora de róseos dedos” sempre à mão. Observemos a frequência com que isto acontecia no seguinte exemplo:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως,

[Ao despertar a alvorecente Aurora de Róseos-dedos]⁴⁵

[Logo que matutina se ergueu a de róseos dedos]⁴⁶

42 O boi, ao andar, descreve com a pata um semicírculo. O epíteto deve contrastar com a característica dos cavalos que, ao andar, levantam as patas.

43 ROMILLY, J. Op. cit., p. 15.

44 CASTILLO, A. P. Epítetos, Fórmulas y Nombres Próprios em el Canto IX de la *Ilíada* de Vicent Mariner. In: *Memória digital de Canárias*. Gran Canária: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2005. p. 201-235.

45 HOMERO. *Odisséia I – Telemaquia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007. Canto II. 01.

46 *Ibid.*, Canto III. 404.

[Quando raiou matutina a rododáctila Aurora]⁴⁷

[Subia a Aurora dos dedos rosados]⁴⁸

Estas são apenas algumas ocorrências nos primeiros cantos da *Odisséia*. Muitas outras se fazem ouvir, como a invocação a Agamêmnon na *Ilíada*:

Ἄτρεΐδῃ κῦδιστε, ἀνὰξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων,

[Agamêmnon, esplêndido Atreide, rei-de-homens,]⁴⁹

[Glorioso Atreide, rei-dos-homens, Agamêmnon,]⁵⁰

[Agamêmnon, excelso Atreide, rei-dos-homens,]⁵¹

[Excelso Atreide, Agamêmnon, rei-dos-homens,]⁵²

Notemos o detalhe da tradução de Donaldo Schüller da *Odisséia* e de Haroldo de Campos da *Ilíada*. Observemos como os estudiosos se esforçam para variar suas respectivas fórmulas que, a despeito do original em grego, têm modificado a tradução para o português. Longe de preciosismos e opiniões puristas, o que acontece em grande parte das traduções é essa variação, o que dificulta o entendimento da função das fórmulas pelo leitor que não domina minimamente o grego, além de serem raras as edições bilíngües para uma possível comparação com o original.

Outros exemplos a respeito de ocasiões parecidas, mas com algumas modificações, podem ser analisados. A fórmula “então podes ter esperança de reencontrar os teus, de chegar a tua casa e nela habitar de novo, no teu país natal” aparece na voz de Zeus, Hermes, Nausícaa e Atena na *Odisséia*. Vejamos alguns exemplos:

ὥς γὰρ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐς ὑπόροφον καὶ εἶν ἐς πατρίδα γαῖαν.

47 Ibid., Canto III. 491.

48 Ibid., Canto IV. 306.

49 HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. Vol. I. Canto IX. 96.

50 Ibid., Canto IX. 163.

51 Ibid., Canto IX. 677.

52 Ibid., Canto IX. 697.

[Seu destino é este, rever os amigos, recuperar sua morada e a terra de seus antepassados]⁵³

ἀλλ' ἔτι οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐς ὑψόροφον καὶ ἔην ἐς πατρίδα γαίαν.

[Foi determinado que ele reveja quem ama, que volte ao seu palácio e que pise o solo pátrio]⁵⁴

ἐλπωρῇ τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον εὐκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαίαν.

[Haverá muita probabilidade de veres teus queridos, tua casa solidamente construída, tua pátria, tua terra]⁵⁵

ἐλπωρῇ τοι ἔπειτα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐς ὑψόροφον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαίαν.

[cresce a esperança de reveres os que amas, tua casa e a terra em que viste a luz do dia]⁵⁶

Apesar da modificação na tradução ser considerável, notamos que a mudança no original em grego é sutil, se restringindo a algumas poucas palavras. Nos dois primeiros versos troca-se ὥς γάρ⁵⁷ por ἀλλ' ἔτι⁵⁸, e nos seguintes aparece ἐλπωρῇ τοι ἔπειτα⁵⁹. Mas a variação mais inte-

53 HOMERO. *Odisséia II – Regresso*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007. Canto V. 41-42.

54 Ibid., Canto V. 114-115.

55 Ibid., Canto VI. 314-315.

56 Ibid., Canto VII: 76-77.

57 Ibid., Canto V: 41.

58 Ibid., Canto VII: 76.

59 Ibid., Canto VI: 314; Canto VII: 76.

ressante encontra-se na segunda parte dos versos, onde o οἶκον ἐς ὑψόροφον⁶⁰ é substituído por οἶκον ἐκτίμενον⁶¹.

Pequenas variações acontecem bastante dentro das fórmulas. O que pode dar uma idéia do tipo de arranjo que se poderia fazer tendo por base a métrica. Mas por que afinal essas nuances da métrica eram tão variadas nos poemas? Obviamente para evitar o enfado de repetições cadenciadas no que era cantado. Porém, chamamos a atenção de que não é a métrica, por si mesma, que faz sentido, e sim o ritmo dela advindo. Numerosos estudiosos⁶² têm afirmado essa relação métrica-ritmo, derivando o segundo da primeira. Se a métrica se baseia na oposição binária longa-curta, obtemos um ritmo em que, em princípio, a sílaba breve (curta) tem metade da duração da longa; além do mais, uma organização periódica de durações (tempos) é o que origina o ritmo.

A base para o trabalho do *aedo* era essa variação rítmica, fundamentada na métrica de seis pés, que lhe fornecia porto seguro para imprevistos e improvisos. Esses elementos, desta maneira, formavam um todo orgânico. Métrica, ritmo e *performance* devem ser pensados não só como suportes do trabalho do *aedo* em seu exercício profissional, mas também como base para a construção da própria composição em que se constituem a *Ilíada* e a *Odisséia*.

Desta forma, elementos de ordem formal, como a métrica e o uso da língua, têm funções muito específicas no que tange à construção das obras, bem como à amplitude de significações que podem delas advir. Algumas alterações dessa métrica na ordem semântica têm sido mostradas, mas apenas pontualmente. Ou seja, se é verdade que a *Ilíada* e a *Odisséia* apresentam características formais que indicam sua natureza oral – retomada de expressões fixas ao longo do texto e pela repetição de cenas típicas –, isso não implica que, no plano estético, sua linguagem seja simples e despojada⁶³.

60 Ibid., Canto V: 42; Canto V: 115; Canto VII: 77.

61 Ibid., Canto V: 42; Canto V: 115; Canto VI: 315.

62 BARRALES, Fernando Pólo. La música en Grécia: consideraciones generales. *Revista Andaluza de Arte*. Disponível em: <<http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano4/LA%20M%DASICA%20EN%20GRECIA.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2005.

63 VIERA, T. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. vol. I, p.20.

Homero agrega à sua composição características de significação que podem passar, muitas vezes, despercebidas a leitores contemporâneos. O nível de elaboração que emprega é altíssimo, aliás, característica essa empregada na poesia arcaica em geral. Estamos falando de agregados de significação que muitas vezes aparecem embutidos nos nomes, que evocam características das personagens, como também jogos fonéticos e outros verdadeiros “trocadilhos”, como talvez pudéssemos chamá-los.

Trajano Vieira comenta, por exemplo, o famoso catálogo das Nereides no canto XVIII da *Ilíada*, composto de 33 nomes (ou 34, se incluímos Tétis), como um episódio marcado pela dicção mágico-encantatória, cujos nomes, todos, são *falantes*. Ou seja, correspondem a palavras ou raízes que em grego se referem às cores, às luzes, às espumas, às grutas do mar⁶⁴. Vejamos alguns exemplos:

ἐνθ' ἄρ' ἔης Γλαύκη τε Θάλειά τε Κυμοδόκη τε,
 Νησαίη Σπειώ τε Θόη Θ' Ἀλίη τε βοῶπις,
 Κυμοθόη τε καὶ Ἀκταίη καὶ Λιμνώρεια
 Καὶ Μελίτη καὶ Ἰαίρα καὶ Ἀμφιθόη καὶ Ἀγαύη,
 Δωτώ τε Πρωτώ τε Φέρουσά τε Δυναμένη τε,
 Δεξαμένη τε καὶ Ἀμφινόμη καὶ Καλλιάνειρα,
 Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ Ἀγκλειτὴ Γαλάτεια,
 Νημερτής τε καὶ Ἀψευδὴς καὶ Καλλιάνασσα·
 ἐνθα δ' ἔην Κλυμένη Ἰάνειρά τε καὶ Ἰάνασσα,
 Μαίρα καὶ Ὠρεΐθυια εὐπλόμαός τ' Ἀμάθεια,
 ἄλλαι θ' αἱ κατὰ βένθος ἄλός Νηρείδες ἦσαν.

[Eram Gláucia, azul mar e Tália florida; a ôndula
 Cimodócia; a insular Neséia; a cavernícola

64 Ibid., p. 24.

Espéia; Toa, nado-agílma; Hália, cinza-sal,
Olhos-redondos; Mélima, mel; Iera grácil;
Anfitóe circum-nadante e Ágave bem-nada;
Cimotóe, onda-rápida; Actéia e Limnória;
Doto e seus dons; Proto, primícias; Transferusa;
Dexamene, cisterna-amena; Dinamene,
dínamo-fluente; a circunpróxima Anfinome;
Calianira, encanta-homens; Dóris; Panopéia,
Panvidente; a gloriosa Galatéia; Nemertes;
Apseude; Iânira, Ianassa, Clímene, Calião-
nassa, Maíra, Oritéia, Amátia – eis as Nereides
abissais, todas.]⁶⁵

Essa dicção mágico-encantatória da qual fala Viera, referente às relações entre nomes próprios e significados, não se restringe somente a divindades. Muito pelo contrário, espalha-se pelas alcunhas das personagens humanas e divinas em toda a obra homérica. Aliás, o próprio nome de Homero se presta a esta interpretação de significados, pois *Homeros* compõe-se de *hom* (raiz cujo sentido é “junto”, “comum”) e *eros* (derivado de *ar*, “ajustar”); numa tradução aproximada, a palavra significaria algo como “aquele que ajusta conjuntamente”. É um termo técnico que descreve a habilidade homérica em ajustar e afinar a linguagem⁶⁶. O mesmo acontece com Aquiles [*Akhilleús*, “aquele cujo povo (*laós*) tem dor (*ákhos*)”], Pátroclo [*Patroklês*, a glória (*klês*, de *Kléos*) dos ancestrais (*patros*, de *patêr*, *pateres*)], Odisseu [que mostra um jogo de palavras sobre *odyssámenos*⁶⁷ (tendo-me irritado)], entre outros.

Esses jogos fonéticos eram armas poderosas nas mãos dos *aedos*. A sonoridade das palavras poderia ser explorada juntamente com seu significado, levando a outros sentidos dentro da construção poético-musical.

65 HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. Vol. II. Canto XVIII. 39-49.

66 VIERA, T. Introdução. In: HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. vol. I, p. 28.

67 Donaldo Schüler também associa o nome de Odisseu à palavra ódio, ao afirmar que: “Homero associa o nome *Odysseus* ao verbo *Odýssomai* (odiar) e ao substantivo *odyne* (ódio)” In: SCHÜLER, D. Introdução. In: HOMERO. *Odisséia II – Regresso*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007. p. 141-142.

Vejamos um exemplo, citado por Viera: “Na Odisséia (I: 62) ao indagar a Zeus o motivo de sua ira contra Odisseu, Atena emprega as seguintes palavras: *tí ný tóson odýsao, Zeu* (“Por que lhe és tão hostil, Zeus?”), num verso em que *odýsao, zeu* ecoa o próprio nome de *Odýseos* (“Por que tanto ódio, Zeus, por Odisseu?”)⁶⁸.

A poesia e o canto homéricos estabelecem um tipo de vínculo muito particular entre suas partes constituintes. A relação que é construída, às vezes, chega a gerar confusão quanto ao significado que pode possuir. A esse respeito, uma discussão muito pertinente ao assunto aqui proposto é a realizada por Luis S. Krausz, em seu livro *As musas – poesia e divindade na Grécia Arcaica*, sobre as funções da *Psykhé* e suas entidades associadas na obra de Homero. Krausz designa a *Psykhé* como o princípio que animava o corpo e a mente – que, aliás, não eram compreendidos como duas categorias distintas⁶⁹ – e, citando o teórico T. Jahn, observa que o campo semântico “alma – espírito” é formado, nas obras homéricas, por nove termos básicos: *Hetor*, *Thymos*, *Ker*, *Kradíe*, *Ménos*, *Nóos*, *Prapídes*, *Phrén* e *Psykhé*. Estes termos, porém, não formam um grupo homogêneo, podendo ser classificados segundo diferentes critérios: *Hetor*, *Ker*, *Kradíe*, *Prapídes* e *Phrén* designam partes concretas do corpo humano, enquanto *Ménos*, *Nóos* e *Psykhé* são incorpóreos⁷⁰.

Continuando sua discussão, elabora uma tabela de classificação para esses elementos, onde demonstra suas funções e com quais atributos estão associados:

I: *Hetor*, *Ker*, *Kradíe*, *Prapídes* e *Phrén*, são elementos materiais responsáveis por funções psicológicas da vigília, especialmente as associadas ao sentimento.

II: *Nóos*, princípio imaterial, responsável, principalmente, pela atividade intelectual e racional.

III: *Thymos*, substância gasosa associada ao Grupo I.

IV: *Psykhé* e *Ménos*, associados à vida vegetativa.

68 VIERA, T. Op. cit., p. 27.

69 KRAUSZ, L. S. *As musas – poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007. p. 34.

70 Ibid., p. 38.

O ponto chave da relação do que diz Krausz com o que estamos discutindo é a própria variação conceitual referente a esses termos. Ao observar o modo como aparecem, Krausz afirma que os seis elementos que constituem os grupos I e III podem ser substituídos uns pelos outros, embora tenham significados específicos diferentes e estejam associados a diferentes partes do corpo. Em seguida, explica o porquê dessas superposições: “Com valor psicológico semelhantes, eles são empregados de acordo com as necessidades métricas da poesia oral”⁷¹.

Portanto, a organização formal pode se enraizar tão fundo, a observar os exemplos fornecidos por Krausz, que chega a intercambiar conceitos que, apesar dos valores psicológicos semelhantes, localizam-se em partes diferentes da narrativa. Aliás, são identificados com nomes diferentes justamente por conter especificidades bem características. Sendo assim, nos parece factíveis as relações que os aspectos mais formais – como língua, métrica e ritmo – têm na construção do conteúdo propriamente semântico dos poemas. Essas relações não devem ser ignoradas, pois fazem parte de um bom entendimento das obras. As analogias que se colocam nos textos traduzidos servem ao entendimento da formação de algo importante e denso dentro do quadro da poesia oral, já que, como tentamos demonstrar neste artigo, sua análise cuidadosa acaba sendo um passo importante para a compreensão da *Iliada* e da *Odisséia* como obras musicais, antes de qualquer outra definição cabível às duas obras tradicionalmente atribuídas a Homero.

71 Ibid., p. 40.