

História Antiga: Relações Interdisciplinares.

Fontes, Artes, Filosofia,
Política, Religião e Recepção

Carmen Soares, José Luís Brandão &
Pedro C. Carvalho (coords.)

A PERFORMANCE COMO ARGUMENTO: DISCUSSÃO DE CONCEITOS BÁSICOS A PARTIR DA TEATRALIDADE PARA A COMPREENSÃO DA PRODUÇÃO TEXTUAL NA GRÉCIA ANTIGA

(In Defense of Performance: Basic Concepts to Understanding Textual Production at Ancient Greece)

MARCUS MOTA¹ (marcusmotaunb@gmail.com)
Universidade de Brasília

RESUMO - Desde meados da década de 70 do século passado tem havido o incremento na utilização de conceitos construídos a partir de experiências performativas na análise de textos gregos antigos.

O primeiro campo de aplicação foi o dos estudos da dramaturgia grega por O.Taplin. Em seguida, G. Nagy e Richard Martin nos Estudos Homéricos. No início de nosso século houve uma expansão tanto das abordagens quanto dos objetos de aplicação: não se trata mais de investigar eventos tipicamente performativos, como o teatro, e sim observar como a sociedade em suas diversas instituições, grupos e formas de interação se articula a partir de padrões teatralizados.

A proposta deste texto reside no meio termo: em, a partir de exemplos em Homero, Heráclito, Ésquilo e Heliodoro, proporcionar um debate sobre a cultura performativa que permeia objetos textuais de diversas tradições performativas, de modo a postular possíveis conceitos operatórios básicos que possam tanto clarificar a aplicação de pressupostos performativos a textos antigos quanto a cultura mesma de eventos organizados performativamente que subagem nos textos dos autores supracitados.

Conceitos norteadores como espacialidade, assimetria performer/recepção, audiovisualidade e superposição de referências são apresentados e discutidos a partir de trechos de *A Ilíada* de Homero, fragmentos de Heráclito, *Sete Contra Tebas* de Ésquilo e *As Etiópicas*, de Heliodoro.

A trama interdisciplinar e multiartística inerente ao se levar em conta pressupostos performativos nos Estudos Clássicos projeta a busca de um pluralismo teórico-metodológico na compreensão da historicidade da cultura performativa na Antiguidade.

PALAVRAS-CHAVE - performance; Estudos Clássicos; Homero; Heráclito; Ésquilo; Heliodoro

¹ Agradeço à Capes pelos recursos para realização de meu Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa. Agradeço ainda a atenta e cuidadosa supervisão da profa. Marília Futre Pinheiro durante este período. Para acessar meus textos aqui citados, link: www.brasilia.academia.edu/MarcusMota .

ABSTRACT - Since the mid-1970s there has been an increase in the use of concepts from performative experiences in the analysis of Ancient Greek texts.

The first field of application was the study of Greek dramaturgy by O.Taplin. Then G. Nagy and Richard Martin followed him in Homeric Studies. At the beginning of our century there was an expansion of both approaches and objects of application: it is no longer a matter of investigating typically performative events, such as theater, but rather observing how society articulates theatrical patterns in its various institutions, groups and forms of interaction.

This paper deals with a 'middle ground option': from examples in Homer, Heraclitus, Aeschylus and Heliodorus, it provides a debate on the performative culture that permeates textual objects of diverse performative traditions, in order to postulate possible basic operative concepts. These concepts enable us to clarify the application of performative assumptions to ancient texts and to the very culture of performatively organized events that have an affect on the texts of the authors aforementioned.

Guiding concepts such as spatiality, asymmetry between performer and reception, audiovisuality, and overlapping of references are presented and discussed from excerpts from Homer's *Iliad*, fragments of Heraclitus, *Aeschylus'Seven Against Thebes*, and Heliodorus' *Ethiopians*.

The interdisciplinary and multi-artistic structure inherent in taking into account performative presuppositions in Classical Studies projects the search for a theoretical-methodological pluralism in the understanding of the historicity of performative culture in Antiquity.

KEYWORDS - performance; Classics; Homer; Heraclitus; Aeschylus; Heliodorus

1. INTRODUÇÃO

O impacto do conceito de 'performance' nos Estudos Clássicos pode ser medido não apenas pela profusão de novas investigações e metodologias como também pela velada reação textualista a abordagens que se valem de pressupostos, conceitos e procedimentos não oriundos da filologia clássica².

Em todo o caso, a tensão entre Estudos Clássicos e Estudos Performativos projeta um atrativo intercampo de pesquisas que reivindica o diálogo entre diversas tradições produtoras e receptoras de conhecimentos, habilidades e afetos. Para clarificar tal intercampo, temos que compreender a Cultura Performativa (*Mousiké*) na Antiguidade nos contextos de sua efetivação³. Uma possibilidade é acompanhar as transformação de uma das modalidades dessa cultura, no caso

² Martin 1990, Wiles 1997, Ley 2007, Mota 2012, Mota 2013a, Mota 2013b, Ley 2014.

³ Lord 2000, Calame 1977, Herington 1985, Gentili 1989, Nagy 1996, Goldhill, S. & Osborne 1999, Murray & Wilson 2004, Mota 2009.

a prática do rapsodo⁴. Ou seja, os textos restantes da tradição clássica podem ser lidos como documentos da *Mousiké*. Em se tratando de Homero, seus poemas apresentam referências para se compreender procedimentos que configuram situações performativamente orientadas. A partir de Homero tais situações são retomadas e transformadas em diversas outras modalidades compositivas e recepcionais, como variações da *Mousiké*. Mas, como “todos aprenderam com Homero”, que ele fale primeiro⁵.

2. PLATÃO E HOMERO

Não sem antes ver Homero por Platão. Em seu projeto concorrente com arte dos *performers* narrativos, especialmente na *República* e em *Íon*, Platão oferece uma descrição das práticas performativas inspiradas em Homero, já as conectando à modalidade da *Mousiké* hegemônica em seu tempo, a dramaturgia ateniense. Além da discussão sobre a tipologia tripartite de narrativas, temos as seguintes passagens de Platão⁶:

2.1. *República* 605c-605d7

“Ouve e observa: os melhores entre nós quando ouvem Homero e outros dos tragediógrafos imitando um herói aflito, que se derrama em longa fala gemibunda, ou os que se lamentam cantando e batem contra o peito, sabe que nós sentimos prazer com isso, nos rendemos a eles e os seguimos, sofrendo junto e com todo respeito louvamos o poeta, sua maestria em nos afetar tão fortemente assim.”

2.2. *Íon* 535b-535e8

“SÓCRATES

Então olha Íon, diz prá mim, não esconda nada do que eu te perguntar: seja interpretando quando Ulisses surge sob as portas de sua casa, revela-se aos pretendentes e derrama suas flechas diante dos pés deles ou quando Aquiles se lança sobre Heitor, seja as tristezas de Andrômaca, Hécuba e Príamo, quando você performa os versos e causa tamanho impacto nos expectadores, você está de posse de seu entendimento ou está fora de si, com tua alma inspirada pelos teus versos pensando estar presente nos acontecimentos que você interpreta, estando ora em Ítaca, ora em Tróia ou em qualquer outro lugar que teus versos

⁴ V. Collins 2001, Capuccino 2005, Nagy 2002, Mota 2008, González 2013.

⁵ Fr. 10 Lescher. Lescher 1990:21. Todas as traduções dos textos gregos aqui utilizadas são de minha autoria.

⁶ Sobre a tipologia, v. Brandão 2006 e Halliwell 2009.

⁷ Para o texto original, siga edição de J. Burnet (Oxford), para os trechos de *A República* e *Íon*.

⁸ Para tradução de todo o diálogo, v. Mota 2009.

mostrem?

ÍON

Isso que você disse, Sócrates, prá mim é a mais clara prova. Vou falar sem esconder nada. Quando eu apresento algo triste, meus olhos se enchem de lágrimas. Se é assustador ou terrível, meus cabelos ficam em pé de medo e o coração dispara.

SÓCRATES

Viu? Olha Íon, nós poderíamos afirmar que está na posse de suas faculdades mentais um homem tal que, enfeitado com roupas multicoloridas e coroas de ouro, fica chorando durante sacrifícios e festas, apesar de não ter perdido nenhuma de suas coisas, ou que se apavora diante de mais de vinte mil pessoas que gostam dele, sem que tenham roubado as roupas de seu corpo ou feito algum mal para ele?

ÍON

Por Zeus que não, Sócrates, não mesmo, falando de verdade.

SOCRATES

E você sabe que sobre a maior parte dos espectadores vocês conseguem produzir essas mesmas reações?

ÍON

Sei muito bem. Do alto do meu estrado eu vejo quando eles choram, ficam terrivelmente perturbados e se afetam com as coisas que faço. É preciso realmente aplicar-se com todo o entendimento para as reações do público. Porque se consigo fazer com que eles chorem, eu vou rir muito com o dinheiro que me pagam, mas se os faço rir, sou eu quem vai chorar pelo dinheiro que deixei de ganhar”.⁹

Nos trecho acima, temos, tanto nos *performers* da tradição homérica quanto dramaturgia ateniense, os seguintes procedimentos :

- 1 – interação face a face entre performers e audiência;
- 2 – tal interação acontece em um só tempo e em um só espaço compartilhados pela audiência e pelos *performers*;
- 3 – a interação é fisicizada, corporal, processada por meio de movimentos, sons e imagens, *com ênfase no som*;
- 4 – tal interação é recíproca, havendo troca de referências e afetos entre performers e audiência;
- 5 – a interação recíproca também se processa pelo jogo de identidades entre as figuras performadas, os *performers* e a audiência;
- 6 – a interação recíproca e face a face se amplia em seus aspectos metarepresentacionais, pois é percebida como um jogo, como um arranjo que organiza atos e seus efeitos.

⁹Mota 2009:194-195.

7 – mesmo em situação de troca, os performers e a audiência apresentam perspectivas diversas e complementares em relação a sua participação no acontecimento performativo.

3. HERÁCLITO ANTI-HOMERO?¹⁰

Antes de Platão, Heráclito é uma testemunha do impacto da cultura performativa na pólis. Em vários de seus fragmentos ele alude aos perigos das modalidades da *Mousiké* agora desdobradas em outras atividades da pólis. Dessa maneira há uma sobreposição entre diversos contextos performativamente orientados. Os fragmentos de Heráclito efetivam um estratégia oportunidade para se acessar um amplo horizonte de efeitos performativos não apenas localizados nas práticas do canto narrativo.

Para tanto, temos os seguintes fragmentos como registros dessa amplitude da performance na Antiguidade, analisados em seus básicos parâmetros performativos:

a – Fragmento 15¹¹

“se não fosse por Dioniso que fazem procissão e cantam hinos às partes pudendas, estariam fazendo as coisas mais vergonhosas. Mas Hades e Dioniso é o mesmo. Por ele deliram e celebram a Lenaia.”

Espaço	Audiovisualidade	Agentes	Audiência	Efeitos
Espaço Processional, público, ar livre	Canções, danças, música instrumental, objetos fálcos e sagrados, figurino	Ministrantes dos mistérios, dançarinos, cantores, instrumentistas, coro, público envolvido	Ministrantes dos mistérios, dançarinos, cantores, instrumentistas, coro, público envolvido	Diminuição do auto-controle

b – Fragmento 104

“que inteligência ou compreensão há entre eles? Eles se fiam nos musico-potas populares e tomam a multidão como seus mestres, sem saber que ‘muitos (a maioria) são maus, e poucos, os melhores’”.

¹⁰ Amplio questões apresentadas em Mota 2010 a, Mota 2011.

¹¹ Traduzo os fragmentos de Heráclito partir da edição de Marcovich.

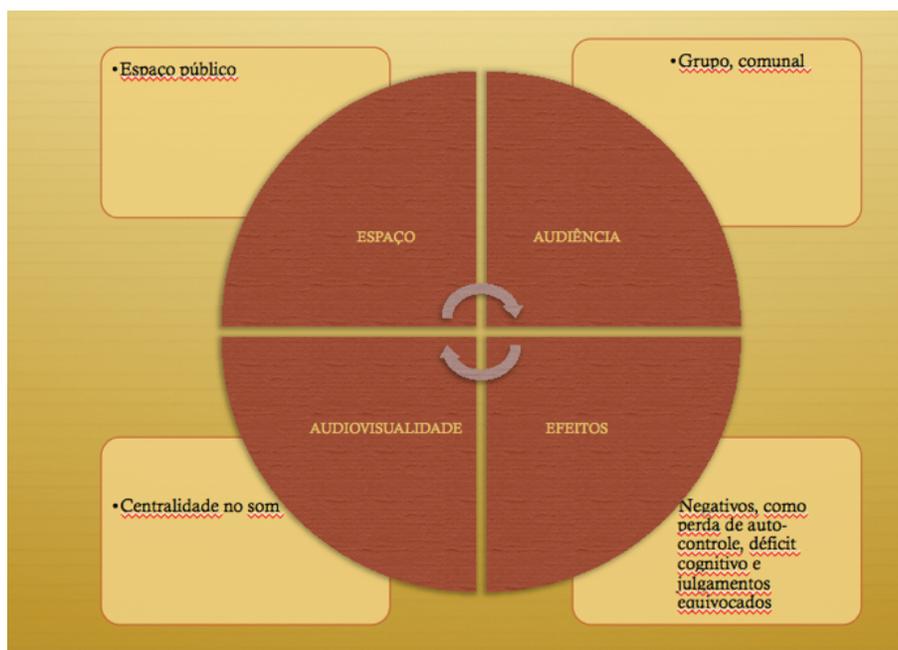
Espaço	Audiovisualidade	Agentes	Audiência	Efeitos
Espaço público	Voz, figurino	Rapsodos	Público	Déficit cognitivo

c – Fragmento 121

“o que os efésios adultos merecem é que sejam todos enforcados, deixando a cidade aos mais jovens, pois baniram Hermodoro, o melhor (mais capaz) homem entre eles, dizendo: ‘Nenhum de nós será o melhor. Se o for, que seja em outro lugar e entre outros’”

Espaço	Audiovisualidade	Agentes	Audiência	Efeitos
Espaço público (ágora)	Voz, discursos públicos	Oradores, legisladores	Cidadãos	Decisões equivocadas

Justapondo os três fragmentos, temos a seguinte quadratura:



Ou seja, eventos religiosos, artísticos e políticos são aproximados por acontecerem em lugares públicos, em espaços abertos, conduzidos principalmente por recursos sonoros em situações interativas coletivas que se caracterizam por efeitos negativos em sua recepção: os partícipes desses eventos performativamente orientados acabam por perder algo, por reduzir suas capacidades intelectivas, volitivas e afetivas.

Dessa maneira, em Heráclito, há um aceno para uma argumentação anti-performativa a partir de uma fenomenologia da performance mesma, fenomenologia esta que descreve e interpreta a organização desses eventos, suas especificidades, seu jogo de normas e possibilidades e, por mim, a aplicação de restrições e limites.

4. A DRAMATURGIA MUSICAL DE ÉSQUILO¹²

Em *Sete Contra Tebas* o embate entre o soberano Eteócles e o Coro na anti-cidade de Tebas desdobra-se entre um debate metateatral¹³: Eteócles busca restringir e controlar a atividade do coro, que em seus movimentos e cantos na cidade fazem ver e ouvir os sons e as ações dos invasores¹⁴. Apresentada na democrática Atenas, a peça agora reverte a negatividade aplicada à eventos performativos, ao trazer a cena uma maioria que em sua sobreatuação (canto, danças, músicas, palavras) aponta para as limitações cognitivas de um soberano que busca eliminar da cidade o performativo. A complexidade da cidade, suas tensões, ambiguidades e múltiplas referências encontram na atividade coral sua materialidade. Cidade e performance mutuamente se referem. Eteócles em vão busca silenciar o coro e os sons do cerco inimigo por meio de reprimendas e discursos. Não quer ouvir, não quer ver, não quer participar de uma realidade que ao fim o destruirá. Como anti-espectador, Eteócles acaba tragado pelos acontecimentos que nega. A cidade erguida pelas danças em volta das estátuas ultrapassa a cidade criada pelas palavras de ordem do soberano¹⁵. Essa assimetria entre o coro e o soberano atravessa a peça e organiza a recepção: os perfis atuacionais do coro e de Eteócles divergem tanto performativamente, quanto cognitivamente: o coro performa mais e sabe mais; Eteócles apenas fala e cada vez compreende menos o que está acontecendo. Dessa forma, *Sete contra Tebas* explora a assimetria entre os agentes cênicos como horizonte recepcional. Um grupo, como a audiência conectada ao espetáculo, integra performance, cidade e compreensão.

Assim, *Sete contra Tebas* evidencia aquilo que a dramaturgia ateniense realiza, ratificando a fenomenologia de Heráclito: o evento performativo se funda em

¹² Sobre o texto original de *Sete Contra Tebas*, valho-me da edição de Sommerstein.

¹³ Zeitlin 1986. Para uma visão geral de Tebas como cidade trágica v. Rosebloom 2013.

¹⁴ Mota 2008, Mota 2013.

¹⁵ Wiles 1991.

uma experiência compartilhada face a face que integra diversas práticas sociais: o espetáculo dialoga com os meios e processos de sua realização (sons, movimentos, atuação, etc) e com as referências a diversos contextos vivenciais na pólis.

Com isso, a teatralidade dessa dramaturgia redefine a prática homérica de promover nexos interindividuais *in praesentia*.

5. O ROMANCE TEATRAL DE HELIODORO¹⁶

Com Heliodoro, a vitalidade da matrix homérica encontra um experimento ficcional extremo, fechando o círculo: *As Etiópicas* marcam não apenas a maior e mais intrincada e bem realizada produção textual do período imperial¹⁷. Temos aqui um diferencial quanto às práticas previamente estudadas: a obra de Heliodoro não é registro de uma situação performativa ou de uma obra elaborada para um contexto de trocas entre um performer e uma audiência. Como ato escritural absoluto, encontra na tensa relação com os textos que a precederam sua orientação: *As Etiópicas* vale-se da épica homérica, da dramaturgia ateniense, das diversas filosofias gregas, das investigações historiográficas e geográficas, enfim, de um amplo espectro de gêneros para estabelecer uma correspondência entre seu projeto de revistar a tradição e reorientá-la.

Porém, ao interrogar e refazer a tradição que a partir de Homero se desenvolveu, Heliodoro teve de se defrontar com as conquistas expressivas da performance rapsódica. No caso de *As Etiópicas*, seria melhor falar da teatralização da narrativa como recurso recorrente e fundamental que correlaciona a obra com a tradição performativa homérica.

No caso de Heliodoro, a teatralização da narrativa não se reduz à questão do estatuto do narrador e da personagem, à dicotomia entre *diégesis* e *mimesis* proposta por Platão em *A República* (392b-394d)¹⁸. Há uma heterogeneidade de usos cenicamente orientados em *As Etiópicas*, que vão desde uso de vocábulos técnicos relacionados à dramaturgia ateniense, passando por citações e reescrituras de materiais dessa dramaturgia¹⁹.

Tal heterogeneidade indica um experimento ficcional que ambiciona explorar suportes cênicos em ambiente escritural narrativo. Para forjar uma situação performativa no texto, Heliodoro vale-se não apenas desses diversos recursos como os intensifica. Assim, a transposição de um vínculo *performer/audiência* para uma obra narrativa literária se faz na generalização de uma textura observacional homóloga aquela a de uma platéia em um teatro.

¹⁶ Traduzo os textos de *As Etiópicas* a partir da edição de Rattenbury & Lumb.

¹⁷ Whitmarsh 2011b.

¹⁸ A divisão tripartite platônica de fato é dicotômica, podendo ser compreendida como narrativa com *mimesis* ou sem *mimesis*. V. Halliwell 2009, para a problematização do trecho platônico.

¹⁹ V. Walden 1894, Bartsch 1989, Paulsen 1992, Calpe 2010, Mota 2013.

A tão apreciada cena de abertura de *As Etiópicas* ratifica tal contextura observacional: os piratas egípcios que inauguram o romance nada fazem além de acompanhar com os olhos aquilo que aparece diante deles e reagir emocionalmente a estes acontecimentos. No texto, explicitamente temos, após a descrição daquilo que viram, a rubrica cênica: “Posicionados nos morros, como em um teatro, eles viam essa cena que não eram capazes de compreender (I.1.7).”

No que se sucede, temos ou cenas públicas, em espaços abertos, com pessoas observando o que acontece, ou cenas pivotais, onde um agente ocupa o foco da narrativa com extensos relatos diante de um interlocutor/audiência. Seja em sua forma ampla, seja em sua forma condensada, a correlação entre uma função recepcional e outra agentiva atravessa a obra.

Variado na amplitude observacional e sua decorrente textura, Heliodoro vincula-se ao modelo homérico, contribuindo para o resignificar a partir da exposição dos modos de sua viabilização.

6. INTERLÚDIO: DE HOMERO A HOMERO

As metamorfoses da *Mousiké* em seus vários gêneros demonstram sua dimensão plástica, multitarefa. Dessa maneira, as diversas atualizações dessa cultura audiovisual interativa em seus suportes e situações manifestam suas possibilidades. Assim, por exemplo, o caráter experimental da narrativa de Heliodoro, misto de enciclopédia, narrativa e drama, não são apenas propriedades de *As Etiópicas*: há que se considerar que tais características estão presentes nas outras modalidades da *Mousiké*, na própria cultura performativa da Antiguidade.

De fato, tal diversificação de procedimentos e referências choca-se com aquilo que Gadamer denominou “diferenciação estética”, ou o princípio, desde Platão, e retomado no Idealismo Alemão, de se distinguir entre o que é estético e o que não é estético, pressupondo a existência de dois mundos – o da arte e o da vida²⁰. A partir dessa diferenciação, a arte seria o que é apenas para si mesma, a partir de seu contínuo afastamento de seus diversos contextos de produção e recepção.

No caso da performance, sua materialidade correlativa dissolve as pretensões abstratizantes da diferenciação estética. Para construir e diversificar trocas intersubjetivas, a *Mousiké* em suas modalidades demanda atos múltiplos e vinculativos. Para tanto atualiza uma pletera de procedimentos, referências e efeitos. A composição heterogênea atualiza o amplo horizonte de sua realização e recepção. Ou seja, para que o evento performativo seja efetivado há uma pletera de recursos para se gerenciar sua pletera de possibilidades.

Nesse sentido, no lugar da diferenciação estética, na Antiguidade mesma tais eventos pervasivos foram qualificados como produtos da “*Poikilia*”²¹. Contrari-

²⁰ Gadamer 1999: 147-173.

²¹ Heath 1987, Vvaa 2009, Grand-Clément 2015.

amente a formas orgânicas, com hierarquia entre seus elementos constituintes e uma pressuposta unidade organizativa e conceptual, há o eficiente e reiterado arranjo cumulativo e revisional de partes interdependentes²². A unidade está na situação performativa, no que sustenta uma assimétrica relação entre agentes em um dado espaço-tempo.

Dessa maneira, a matriz rapsódica não se reduz à unidade da narrativa: o *performer* narrativo faz irromper em sucessão mais que *uma* história. Em *As Etiópicas*, fechando o circuito, Heliodoro interrompe constantemente sua narrativa para expor diversas discussões e jogos, que inserem o leitor em um conflito de interpretações. Nisso, mais relevante é a atualidade desse contato entre a incerteza na condução dos acontecimento, por meio da multiplicidade de narradores, e a diversidade de possibilidades que se avolumam.

Nesse sentido, um modo mais eficaz para se traduzir a poética de acontecimentos performativa estaria relacionada com uma estética dos sons, de como os sons são produzidos e percebidos. Não é por acaso que performance e descrições psicoacústicas se aproximem tanto: os parâmetros de duração (rápido/lento), intensidade (forte/fraco), frequência (agudo/grave), entre outros, assinalam manipulação de materialidades e os efeitos/respostas a eles aplicados. Ao mesmo tempo, os sons materializam quem os realiza²³. Embora, especialmente de Homero à dramaturgia ateniense, tenhamos mais objetos audíveis que visíveis, aqui não se trata de uma exclusividade, e sim de compreender os efeitos da produtividade do som em sua materialidade como horizonte para as práticas intersubjetivas.

Dessa maneira, a decisiva e ampla produtividade do som nos eventos performativos de Homero à dramaturgia ateniense não se reduz a um primado da palavra ou da voz. O som está no mundo, assim como os seus falantes. É para o comportamento do som em sua materialidade que os atos performativos acabam por receber seu horizonte de inteligibilidade.

Já em obras de experimento escritural a partir da *Mousiké* como *As Etiópicas*, mesmo que o som esteja presente em sua indiciabilidade, por meio de referências a coisas e pessoas que produzem ou podem produzir coisas audíveis, o que importa não é o som realizado, mas sim um imaginário cuja estética se constitui a partir de parâmetros psicoacústicos. Apenas para falar da manipulação da duração dos eventos, temos na obra de Heliodoro um diversos recursos de antecipações e recapitulações assim como inversões cronológicas (retrospectivas) que rompem com uma ordenação linear dos eventos em prol de outros possíveis percursos da narrativa e sua recepção²⁴. Na verdade é atualidade dessa habilidade de manipular a duração dos eventos que vem em primeiro plano.

Dessa forma, o virtuosismo de Heliodoro em explorar a plasticidade das du-

²² Van Groningen 1958.

²³ Murray Schafer 1992, Murray Schafer 1997.

²⁴ Futre Pinheiro 1987.

rações em uma obra sem o suporte de uma relação face-a-face entre *performer* e audiência como eventos audiofocais reivindicam acaba por ratificar a transposição dos valores e métodos associados a modalidade performativa para uma não performativa. O que aproxima uma de outro é a partilha e exploração de parâmetros pelos quais a materialidade de um evento sonoramente orientado é produzido e percebido.

Assim, podemos discutir a presença de processos performativos em obras não tipicamente performativas, como processos audiofocais em obras tipicamente não aurais.

O que está em jogo é que as obras em questão não geraram de si mesmas os processos de sua organização. Tais procedimentos não são autogerados, como se, por exemplo, a língua pudesse ser gerada a partir de si mesma, sem o recurso a algo fora dela ou que a integrasse em um contexto de produção e recepção²⁵. Performance e parâmetros psicoacústicos mutuamente se reeviam, proporcionando um intercampo de pesquisas e recursos para a compreensão e produção da *Mousiké* em suas modalidades.

O desafio é superar os entraves da analogia: recentemente, a épica de Homero foi aproximada ao fenômeno acústico da ressonância: “ability to evoke a web of associations and implications” by referring to the wider epic tradition.”²⁶ No detalhe da letra, os autores aproximam o processo composicional da obra homérica de um fenômeno acústico bem característico, o qual leva em conta a amplitude do produzir e receber sons. Ainda, tal evento acústico é integrado na compreensão não apenas de uma relação entre *performer* e ouvinte como também da própria tradição. O que atrai os autores, porém, é um conjunto específico de procedimentos atualizado em Homero – as frases recorrentes ou temas²⁷. Do mesmo modo, os autores se vêem a recorrer a um fenômeno acústico também bem específico, como é o da ressonância.

No entanto, o som não é apenas repetição de algo. A amplitude da atividade sonora, a diversidade de fontes sonoras, a co-presença de diversos parâmetros psicoacústicos, entre outros fatores, são negligenciados nessa analogia, que se torna uma boa ideia e não um argumento.

Para ir além da analogia, é preciso compreender a situação performativa a partir de seu horizonte acústico, reconhecendo nessas obras da *Mousiké* a operacionalidade de seus processos diversos, multiferenciais e sinestéticos²⁸.

7. CONCLUINDO: A MATRIZ HOMÉRICA

Enfim, temos, para nós leitores, a questão da relação entre texto e perfor-

²⁵ Chartier 1997, Chartier 1998.

²⁶ Graziosi & Haulbold 2005:9;

²⁷ Graziosi & Haulbold 2005: 53.

²⁸ Krapp 1964, Kaimio 1977.

mance. A compreensão da efetividade da *Mousiké* em suas modalidades passa pela interrogação dos textos como registros, documentos dessa cultura audiovisual. Nesse ponto, o esclarecimento da matriz homérica para uma melhor clarificação da performance como argumento é passo extremamente necessário. Vimos em textos de Heráclito e Platão, que o *performer* épico estabelecia um vínculo indissociável com sua audiência. Mas este vínculo era assimétrico: o diferencial entre a produção e a recepção tornava o evento contínuo. Sem a continuidade dessa assimetria não haveria a situação performativa. Paradoxalmente, o encontro entre o *performer* épico e a audiência é uma justaposição entre dissimilares figuras. O *performer* está ali pois é o profissional performativo, aquele que por meio desses encontros com audiência coloca em jogo suas habilidades²⁹. O acontecimento da performance épica, em um sentido estrito, nada mais que é que a demonstração das habilidades de um *performer* em explorar a tradição épica diante de uma audiência em dado espaço-tempo.

Tal demonstração de habilidades é por Platão associada ao trabalho do ator da dramaturgia ateniense. Mas em que consiste esse trabalho de atuação? E de que forma a personificação das figuras acarreta uma orientação audiofocal?

Na matriz homérica de natureza rapsódica, temos o corpo do *performer* em todas as suas possibilidades, todas correlacionadas. Há um início de discussão disso a partir dos dêiticos. Segundo De Jong, “question of deictic pronouns and gestures in the Homeric epics would read: deictic pronouns evoke the gestures which the narratees are to imagine the *characters* making. When *rhapsodes* started to recite the Homeric poems, they could actually reproduce those gestures during their performance, unlike the *aidos* who had his hands full holding and playing his lyre.”³⁰

Ou seja, há marcas textuais que indicam o registro de atos das figuras que podem ser concretizados pelo *performer* épico. Porém, a discussão sobre a performance dos documentos da *Mousiké* não pode se restringir a determinar o que é materializável ou não neste ou naquele momento. É preciso levar em conta a compreensão de toda a situação performativa. Não se pode reduzir performance a desempenho, a um determinado movimento físico apenas. Ao contrário, no lugar de ficar procurando onde eu posso ou não apontar o dedo ou erguer a voz ou balançar a cabeça, o mais relevante é ter em mente na hora de ler e interpretar os textos que tudo o que está escrito foi apresentado de algum modo diante de alguém - insere-se em um fluxo de atos materiais dentro de interação recíproca entre o *performer* e sua audiência.

Este aparente paradoxo inibe impulsos objetivantes que tentam fundamentar a presença de atos performativos por documentar suas ocorrências. Ora, se na performance temos atos físicos, materiais, ao identificar tais atos não teríamos

²⁹ Lord 2000.

³⁰ De Jong 2012:69.

conseguido compreender a questão da performance e de sua presença nos textos?

O paradoxo se dissolve quando se desfaz a equação entre performance= fisicidade motora. Em Platão fora reconhecido outro domínio de objetos presentes nas situações performativas, o fluxo de afetividades ou estados emocionais. Assim como a marcação física (gestos, posturas, movimentos), temos a marcação emocional. A fisicidade do *performer* encontra-se indissolúvelmente relacionada com os diversos estados emocionais que se materializam a partir das figuras e da relação com a platéia. Este terreno da sensibilidade é tão perceptível quanto o da concretude dos movimentos físicos.

Porém, a questão da performance e sua dinâmica psicofísica se complica ainda mais: em situação de presença frontal, o *performer* estabelece vínculos diretos com a audiência indicando eventos que se deram no passado, na memória - ações, figuras e coisas ausentes que são atualizadas em parte pelos atos do performer, em parte pela participação da audiência, ambos co-construindo um imaginário partilhado.

Aparentemente, tudo se torna mais abstrato, mais dissipativos, no caminho da positividade fática do rol de gestos para as fantasmagorias dos atos mentais. Mas é preciso não se deixar fascinar pela ilusão referência da linha: aqui temos diversa geometria. De fato, marcação física, marcação emocional e o imaginário compartilhado cooperam, sobrepõem-se, estão integrados na amplitude da performance épica, tornando difícil sua interpretação por pressupostos exclusivistas e unilaterais.

O único guia é o ancoramento na situação performativa, na interação performer/audiência. Seguir trajetórias independentes da fisicidade, da afetividade e do imaginário é prosseguir afastando-se do modo como tais procedimentos se vinculam em um contexto performativo.

Tal situação é documentada e registrada nos textos que são performativos ou se referem à cultura performativa na Antiguidade. Como vimos, Homero e/ou os rapsodos é/são colocado(s) junto aos outros, à (sua) audiência. Esse limite é o escopo tanto das ações recíprocas como da compreensão da situação performativa. E o que isso envolve?

Para as implicações dessa situação performativa fundamental sejam melhor esclarecidas, temos novamente o som, o contraste via nossa experiência de produção e recepção de sons. O rapsodo produz um fluxo contínuo de sons para sua audiência *in praesentia*: nada do que ele faz pode ser substituído, eliminado, estocado/reproduzido em outro espaço-tempo que agora. A atualidade da produção/recepção desse fluxo de sons articula-se nessa plenitude da aurabilidade: assim como a voz do rapsodo, o som está sempre presente. A plenitude do som é desdobramento da plenitude do rapsodo: tudo se liga à presença, à faticidade do vínculo co-presente entre o *performer* e sua audiência. Nada acontece se este vínculo não for efetivado. Tal co-presença é homóloga a da necessidade da at-

ualidade da fonte de sonora e sua escuta. Atos performativos e atos aurais são isomórficos: apresentam configurações e funções assemelhadas.

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

A isso podemos chamar de *audiocenas*, ou situações performativas que projetam imaginários a partir de sua modelação aural³¹.

O rapsodo então dispõe das diversas distinções e qualidades que a percepção e produção de sons possibilitam para configurar sua performance.

Nesse sentido, o conceito de ‘audiocena’ para tentar explicitar essa atividade do *performer* narrativo do texto homérico: com sua voz ele projeta imaginários audíveis com referências figuras, ações, lugares e coisas selecionados dentro de duas matrizes sensoriais básicas: audição e visão. Esse imediato acento no som marca o caráter performativo da atividade do rapsodo. Por sua voz, por se fazer ouvir, o rapsodo torna presente, dentro de sua relação com a audiência, os imaginários que enuncia. A performance se realiza sonoramente tanto em sua articulação vocal quanto em sua modelação recepional. Ao fim, temos coisas de se ouvir e projetar imaginativamente. O som articulado *presentifica* o *performer*, materializa os nexos entre audiência e universos sonoramente. Dessa maneira, a manipulação de parâmetros psicoacústicos e de referências sonoras no texto homérico é o trabalho de relações *in praesentia*, de nexos que vinculam sujeitos e materiais³².

BIBLIOGRAFIA

- Bartsch, S. (1989), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Baltimore.
- Brandão, J. (2006), Traduzir Homero do grego para o grego (as mediações da teoria). *Scripta Classica On Line*, 2.1: 5-29. Link: www.scriptaclassicaonlinebr.gr.eu.org
- Brandão, J. (2007), A Teoria dos Gêneros Literários e o estatuto da narrativa simples em Platão. Link: <http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao>.
- Burnet, J. (1903-1907). (Ed). *Platonis Opera*. Oxford.
- Calpe, M. (2010), «Les Etiópiques: La Novella com a parodia dels gèneres dramàtics», *Studia Philologica Valentina* 12.9: 105-117.

³¹ Mota 2008, Mota 2013, Mota 2014.

³² Para uma aplicação disso, v. MOTA 2015.

- Calame, C. (1977), *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols. Rome.
- Capuccino, C. (2005), *Filosofi e Rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*. Bolonha.
- Chartier, R. (1998), *Cultural History: Between Practices and Representations*. Cambridge.
- Chartier, R. (1997), *On the Edge of the Cliff*. Baltimore.
- Collins, D. (2001), "Homer and Rhapsodic Competition in Performance", *Oral Tradition* 16.1:129-167.
- De Jong, I. J.F. (2012), "Double deixis in Homer Speech: on the interpretation of of ὄδε and οὗτος", in M. Meier-Brügger (Ed.), *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon: Akten des Hamburger Kolloquiums vom 6.-8. Oktober 2010 zum Abschluss des Lexikons des frühgriechischen Epos Vol. NF, 21*. Akademie der Wissenschaften zu Goettingen. Abhandlungen. Philologisch-Historische Klasse (pp. 63-83). Berlin.
- Futre-Pinheiro, M. (1987), *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Tese de Doutorado, Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa.
- Gadamer, H.G. (1999), *Verdade e Método I*. Petrópolis.
- Gentili, B. (1990), *Poetry and its Public in Ancient Greece*. From Homer to Fifth Century. Johns Hopkins University Press.
- González, J. (2013), *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*. Cambridge.
- Goldhill, S. & Osborne, R. (1999), (Eds.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge.
- Grand-Clément, A. (2015), "Poikilia" in P. Destrée & P. Murray (Eds.) *A Companion to Ancient Aesthetics*. Londres, 406-421.
- Hallivell, S. (2009), "The Theory and Practice of Narrative in Plato", in J. Grethlein & A. Rengakos (Eds.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Narrative*. De Gruyter, pp.15-42.
- Heath, M. (1987), *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford.
- Herington, J. (1985), *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkley.
- Kaimio, M. (1977), *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki.
- Krapp, H. (1964), *Die akustischen Phänomene in der Ilias*. PhD Thesis Munique.
- Martin, R. (1990), *The Language of the Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Cornell University Press.
- Leshner, John. (Ed.) (1990), *Xenophanes of Colophon. Fragments: A Text and Translation with a Commentary*. Toronto.

- Ley, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing-space and Chorus*. Chicago.
- Ley, G. (2014), *Ancient Greek and Contemporary Performance: Collected Essays*. Exeter.
- Lord, A. (2000), *The Singer of Tales*. Cambridge.
- Marcovich, M. (1967), *Heracitus. Editio Maior*. Merida.
- Mota, M. (2006), “A performance como argumento: a cena inicial do diálogo Ion, de Platão”, *Revista VIS (UnB)* 5: 80-92.
- Mota, M. (2008), *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre a composição, realização e recepção de obras audiovisuais*. Brasília.
- Mota, M. (2009), “Performance e inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão.”, *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental* 1:183-204.
- Mota, M. (2010), “Nos Passos de Homero: Performance como Argumento na Antiguidade”, *Revista VIS (UnB)* 9:21-58.
- Mota, M. (2010a), “Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti”, in G. Cornelli e G. Casertano. (Org.). *Pensare la città: categorie e rappresentazioni*. Napoli, 155-162.
- Mota, M. (2011), “Heráclito e os eventos performativos”, in I. Bocayuva (Org.). *Filosofia e Arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro, 83-101.
- Mota, M. (2012), “Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção”, *Revista VIS (UnB)* 11: 83-100.
- Mota, M. (2013), “Sete Contra Tebas de Ésquilo. Introdução e tradução.”, *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, 10:145-167.
- Mota, M. (2013a), *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. São Paulo.
- Mota, M. (2013b), “Pythagoras Homericus: Performance as Hermeneutic Horizon to Interpret Pythagorean Tradition”, in G. Cornelli, R. McKirahan, C. Macris, (Org.), *On Pythagoreanism*. Berlin, 103-116.
- Mota, M. (2013c), “Audiocenas: Estratégias Para Elaboração De Performances Sonoramente Orientadas.”, in *Anais online 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília. Link: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusMota2.pdf/> .(2013c).
- Mota, M. (2014), “Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro”, in *Anais online 13º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: arte, política e singularidade*. Brasília, Link: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf

- Mota, M.(2015), “Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica.” in *Anais XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória. Link: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>.
- Murray, P. e Wilson, P. (2004), *Music and the Muses: The Culture of ‘Mousiké’ in the Classical Athenian City*. Oxford.
- Murray Schafer, R. (1992), *O ouvido pensante*. Editora Unesp.
- Murray Schafer, R. (1997), *A afinação do mundo*. Editora Unesp.
- Nagy, G. (2002), *Plato’s Rhapsody and Homer’s Music*. Washington.
- Nagy,G. (1996), *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge.
- Paulsen,T. (1992), *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie in Roman des Heliodor*. Trier.
- Rattenbury, R.M. & Lumb,T.W. (1960),(Ed.) *Les Éthiopiennes. Heliodore*. Paris.
- Sommerstein, A. (2008),(Ed.) *Aeschylus I. Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge.
- Swift, L. (2010),*The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Vvaa (2009), *Poikilia: Variazioni sul tema*. Roma.
- Van Groningen, B.A. (1958), *La composition littéraire archaïque*. Procédés et réalisations. Amsterdã.
- Walden, J.W.H. (1894). ‘Stage-terms in Classical Philology’, *HSCP*, 5: 1-43.
- Whitmarsh, T. (2001) *Greek literature and the Roman Empire: the politics of imitation*. Oxford University Press.
- Whitmarsh, T. (2011) *Narrative and identity in the ancient Greek novel: returning romance*. Cambridge.
- Whitmarsh,T. (2011b) “Hellenism, nationalism, hybridity: the invention of the novel” in VVAA, *African Athena*. Oxford , 210-224.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance: an Introduction*, Cambridge.
- Wiles, D. (2003), *A Short Introduction of Western Performance Space*. Cambridge.
- Wiles, D. (1991), Les Sept contre Thèbes d’Eschyle: approche structuraliste vers l’espace théâtral, *Cahiers du GITA*, 6:145-160.
- Zeitlin, F. (1986), “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama”, in P. Euben (Ed.) *Greek Drama and Political Theory*. University of California Press,101-141.