

A IMAGEM AMBÍGUA DA MÚSICA EM HOMERO E HESÍODO

*Roosevelt Araújo da Rocha Júnior**

RESUMO: Partindo de trechos selecionados da *Iliada* e da *Odisséia*, de Homero, e da *Teogonia* e dos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, pretendo mostrar que existia uma ambiguidade fundamental na maneira como os gregos construía a imagem da música e dos músicos. Por um lado, a música era algo que tinha origem divina e que estava intimamente ligado a divindades que ocupam um lugar central no panteão e na mitologia dos helenos. Contudo a atividade do músico era mal vista e tratada como algo pejorativo, indigno de alguém nobre. Depois de demonstrar a existência dessa ambiguidade, pretendo propor uma explicação para esse fato, com base na maneira como os gregos tratavam a 'profissão' do músico-poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Ambiguidade, música grega antiga, Homero, Hesíodo.

THE AMBIGUOUS IMAGE OF MUSIC IN HOMER AND HESIOD

ABSTRACT: Starting with selected excerpts from the *Iliad* and the *Odyssey*, by Homer, and from the *Theogony* and the *Works and Days*, by Hesiod, I want to show that there is a fundamental ambiguity in the way the Greeks built the image of music and musicians. On the one hand, the music was something that had a divine origin and which was closely linked to gods who occupy a central place in the Greek pantheon. However, the musician's activity was not well regarded and was treated as something pejorative, unworthy of noble people. After proving the existence of such ambiguity, I intend to propose an explanation for this, based on how the Greeks saw the 'occupation' of the musician-poet.

KEYWORDS: Ambiguity, ancient Greek music, Homer, Hesiod.

A música estava presente em todos os momentos da vida dos antigos gregos. Desde, pelo menos, o início do período arcaico, quando foram compostos os poemas homéricos e hesiódicos, a música aparece, nos textos literários, associada às mais diversas atividades do dia-a-dia. Porém, embora a presença dessa arte no cotidiano dos antigos helenos seja marcante, ela nem sempre é mostrada de maneira positiva, como algo nobre e digno de respeito.

Existe uma ambiguidade fundamental na maneira como os gregos construía a imagem da música e dos músicos. A princípio, ela era algo divino e estava intimamente ligada a divindades centrais do panteão helênico, ou seja, Apolo e as Musas, e, de forma indireta, ela estava

* Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

relacionada também a Hermes, a Atena e a Dioniso.¹ Contudo a atividade do músico, muitas vezes, é tratada de maneira pejorativa, embora ela fizesse parte da vida dos deuses e dos homens nobres.

Feito esse preâmbulo, tentarei demonstrar que essa ambiguidade está presente especificamente na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, e também na *Teogonia* e nos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo. Ao fim, proporei uma explicação para a existência dessa ambiguidade nessas obras da literatura grega arcaica.²

De início, cabe destacar que as situações em que a música aparece de maneira positiva são muito mais numerosas do que aquelas em que ela aparece de maneira negativa, tanto em Homero quanto em Hesíodo. E, além disso, é necessário observar que, quando uso o termo 'música', não estou me referindo apenas à arte das melodias, mas, mais do que isso, estou tratando de um complexo de expressões artísticas. A música para os antigos gregos era, na verdade, a união de melodia, palavra e dança, ou, em termos atuais, a *mousiké* dos antigos gregos era a união da música à poesia e à dança. Isso fica evidente em várias passagens da *Ilíada* e da *Odisséia*, como veremos mais adiante.³

A música estava presente em celebrações religiosas, por exemplo. Logo no começo da *Ilíada* (I, 472-474), depois que os Aqueus devolveram Criseida ao seu pai, jovens cantam um peã para apaziguar Apolo, que estava encolerizado porque Agamêmnon tinha se recusado a devolver a filha do sacerdote do deus. Nesse contexto, a música tem a função de reconciliar os homens e o deus e de reinstaurar uma harmonia que tinha se perdido por causa da arrogância e do desrespeito que o chefe dos argivos demonstrou em relação a Crises.

Nos proêmios da *Teogonia* (vv. 1-104) e dos *Trabalhos e Dias* (v. 2), de Hesíodo, nós encontramos referências e, no caso do primeiro poema, um verdadeiro exemplo de um hino a Zeus. Aí vemos, mais uma vez, como a música tinha um caráter eminentemente religioso e como ela funcionava como elemento de ligação entre os homens e as divindades.

Um último exemplo do uso religioso da música, agora na poesia homérica, aparece em passagens em que se celebram os funerais de heróis proeminentes. Nos funerais de Pátroclo (*Ilíada*, XVIII, 51 e 314) são entoados lamentos em honra ao filho de Meneceu. Quando Príamo

¹ Cf. *Hino Homérico a Hermes*, em que o deus inventa a lira e a presenteia a Apolo; ver tb. Píndaro, *Pítica*, XII, onde a Atena é atribuída a invenção do nomo policéfalo, composto "com todas as vozes dos aulos"; quanto a Dioniso, a própria natureza orgiástica do seu culto pressupõe a música como elemento indispensável.

² Sobre esse tema e com conclusões bastante afins às minhas, cf. CERQUEIRA (2007). Uma das diferenças deste texto em relação ao artigo de Cerqueira é a tentativa de examinar as fontes num nível de detalhe maior, com um leque de autores menor e mais específico. Sobre a condição do músico em períodos posteriores, ver também BÉLIS (1999) e BARKER (2002).

³ Sobre o significado da palavra *mousiké*, cf. GENTILI, 2006: 48-49.

chega a Tróia com o cadáver de Heitor, os troianos cantam um trenó entre lágrimas (*Ilíada*, XXIV, 720-722). E, na *Odisséia* (58-62), Tétis, as Nereidas e as Musas aparecem cantando um treno nos funerais de Aquiles, um canto triste que comoveu e levou às lágrimas todos os aqueus.

Mas a música era um componente indispensável também num outro tipo de situação, bem mais festiva: o banquete. Como o próprio Homero diz na *Odisséia* (I, 152-155), a música é o ornamento do banquete.⁴ E ela estava presente não só nos banquetes dos mortais, mas também nos simpósios divinos, como vemos na *Ilíada*, I, 603-604, onde Apolo aparece tocando sua lira e alternando um canto com as Musas.

De volta ao mundo dos homens, encontramos um aedo no palácio de Menelau, por ocasião da visita de Telêmaco a Esparta, em busca de notícias de seu pai (*Odisséia*, IV, 17-19).⁵ Esse aedo da corte de Menelau permanece anônimo. Mas a menção a ele nos mostra que esse tipo de personagem era comum no contexto do banquete. Outro aspecto a ser lembrado nessa passagem é a referência à dança executada ao som do canto do aedo. Como já observei antes, a arte das palavras cantadas estava intimamente ligada à arte dos movimentos ritmados do corpo.

Essa associação entre canto e dança aparece novamente no livro VIII, da *Odisséia*, provavelmente o trecho mais 'musical' de toda poesia homérica. Ali encontramos um possível alter-ego de Homero, o aedo Demódoco, que cantará episódios da guerra de Tróia, que levarão às lágrimas, e a cena do adultério de Afrodite, que causará grande prazer à audiência. Todos os momentos em que Demódoco surge na narrativa merecem uma análise especial, porque nesses versos o aedo é retratado de maneira muito positiva. Ele será tratado com grande respeito por Odisseu e será recompensado à altura pela beleza e fidedignidade de seu canto.

Em primeiro lugar, Homero lembra que o dom que Demódoco tem de deleitar os homens com sua música vem dos deuses (VIII, 43-47). Apesar de cego, o aedo é distinguido pelas Musas, pois elas inspiram-lhe o doce canto. Por isso ele é guiado até uma cadeira ricamente ornada e junto dele são colocados comida e vinho para saciar sua fome e sua sede (vv. 62-108). Depois de comer e beber, Demódoco canta e o seu canto é poderoso, pois faz com que Odisseu chore, ao tratar das histórias vividas pelo próprio filho de Laertes. Não poderia haver prova mais cabal da veracidade das palavras do poeta do que a confirmação e a admiração vindas justamente de uma das personagens mais importantes dessas narrativas. Por causa desse 'efeito colateral' causado pelo canto, o rei dos feáceos, Alcínoo, interrompe Demódoco e propõe outro tipo de distração para alegrar o seu hóspede.

Depois dos jogos, Demódoco canta novamente, agora acompanhado de bailarinos. Mudando de tema, ele trata dos amores adúlteros de Ares e Afrodite (vv. 248ss.). Dessa vez, Odisseu não chora, mas se alegra junto com os feáceos ouvindo o canto e assistindo às

⁴ Cf. tb. I, 370 e 421 e XXI, 430.

⁵ Esses versos são iguais aos da *Ilíada*, XVIII, 604-606.

evoluções dos bailarinos exímios na arte da dança (vv. 367-384).

Em seguida a essa apresentação fora do palácio, todos voltam para dentro e o banquete continua. Demódoco também volta e é recompensado por Odisseu com um generoso pedaço de lombo de porco (vv. 470ss.). O herói lembra que os aedos devem ser honrados e venerados por todos os homens, porque os seus cantos lhes foram ensinados pela Musa, deusa que ama a casta dos cantores. Odisseu ainda o louva, porque seu canto estava de acordo com a verdade vivida por ele próprio, como se o aedo tivesse estado presente e tivesse testemunhado aqueles acontecimentos ou, pelo menos, tivesse sabido de alguém confiável. Por isso, Odisseu pede-lhe que cante novamente, agora sobre o cavalo de madeira.

Novamente o rei de Ítaca chora sob o efeito do canto de Demódoco. Dessa vez seu choro é ainda mais sentido e é comparado ao desespero de uma mulher que vê seu marido ser morto e é levada como escrava (vv. 521-531). De novo, Alcínoo interrompe o canto do aedo percebendo que Odisseu está se desfazendo em lágrimas.

Em todas essas passagens fica evidente que o aedo é uma pessoa especial, extraordinária, porque o produto da sua atividade tem origem divina. Por essa razão, o que ele faz pode causar grande prazer aos homens em geral, ao mesmo tempo que pode provocar enorme comoção na personagem central da narrativa. A veracidade de suas histórias causa espanto no herói e leva-o a honrar adequadamente o cantor. Fica patente, então, a excepcionalidade do músico, de tal maneira que podemos dizer que, de certa forma, Homero estaria fazendo uma espécie de auto-elogio ao apresentar a figura de Demódoco.

Como conclusão a essa sequência de cenas demodoquianas, no começo do livro IX, 3-11, ao elogiar o clima de paz e ordem que reina no palácio de Alcínoo, Odisseu lembra que o aedo é uma peça indispensável para a manutenção desse modelo de existência pacífico e feliz. Assim como a ilha dos feáceos é um lugar semelhante à ilha dos Bem-aventurados ou mesmo ao Olimpo, da mesma maneira a voz do aedo é semelhante à voz dos deuses. Ele é, portanto, o ministro dos seres sempiternos entre os homens e através dele os mortais alcançam, pelo menos em parte, a condição divina.

Sendo assim, o aedo deve ser considerado sagrado. Isso fica claro no momento da matança dos pretendentes (*Odisséia*, XXII, 330-380) quando o aedo Fêmio tem sua vida poupada.⁶ É verdade que ele cantava nos banquetes sacrílegos dos pretendentes, porém era forçado a cantar.⁷ Diante da punição que Odisseu impõe aos jovens arrogantes, Fêmio segura seu instrumento e hesita entre proteger-se junto ao altar de Zeus ou suplicar clemência ao rei de Ítaca. Por fim, ele decide depor a fórmige no chão e vai abraçar os joelhos do filho de Laertes. Segundo Fêmio, Odisseu se arrependeria se o matasse, pois suas canções sempre foram

⁶ Sobre essa passagem, cf. os comentários de BRIOSO SÁNCHEZ, 1985: 137-138.

⁷ Sobre a coerção sofrida por Fêmio, cf. WERNER, 2005: 173-174, e AUBRIOT, 2006:29-31.

dedicadas aos deuses e aos homens. Além disso, essas canções foram ditadas a ele por um deus. Fêmio invoca o testemunho de Telêmaco a seu favor e o filho de Odisseu vem rapidamente confirmar a versão do aedo. Sob a influência de seu filho, o rei de Ítaca decide poupar também o arauto Medonte e permite que ele e o aedo 'multinarrador' (*polyphemos*)⁸ saiam da sala onde acontece a vingança. Vemos, portanto, que Fêmio não é igual aos pretendentes e não merece a mesma punição. Ele cantou, mas sob coerção. Por outro lado, ele tem uma ligação direta com os deuses, porque os seus cantos têm inspiração divina e são executados para celebrar os deuses e os homens. Destarte, o aedo não deve morrer junto com os homens vis que ofenderam a casa de Odisseu. E, de certa forma, a sua presença ali ainda confere alguma sacralidade àquele ambiente.

Sacralidade, respeitabilidade e confiabilidade que nós encontramos também conferidas ao aedo que Agamêmnon deixou em Argos para proteger Clitemnestra quando o exército aqueu partiu para Tróia.⁹ Chama nossa atenção o fato de Agamêmnon deixar sua esposa sob a custódia de um aedo e não de um guerreiro ou outra pessoa qualquer. E, de fato, Egisto só conseguirá seduzir Clitemnestra depois de enviar o aedo a uma ilha deserta para morrer, deixando o palácio do Atrida desguarnecido. É necessário notar, contudo, que a função desse aedo anônimo ali não era proteger 'fisicamente' a rainha, mas, de certo, orientá-la através de seus conselhos, suas palavras inspiradas.

E são essas mesmas palavras inspiradas que também garantem a imortalidade de certos seres humanos extraordinários. A música estava intimamente ligada à glória. É através da arte do canto que a memória se perpetua e imortaliza pelo menos o nome, a fama de algumas personagens (cf. *Odisséia*, V, 311). A tal ponto que, em algumas passagens, da *Ilíada* (VI, 357-358) e da *Odisséia* (VIII, 579-580) nos é dito que tudo que aconteceu, o rapto de Helena, a guerra de Tróia e suas consequências, tudo isso foi determinado pelos deuses, Zeus em primeiro lugar, para que os heróis homéricos fossem celebrados pelos aedos, tornando-se assim matéria de canto para as gerações do futuro. Essas observações são muito importantes, porque nos fazem pensar sobre o estatuto da poesia na cultura grega. Em primeiro lugar, sabemos que a busca pela glória era uma característica definidora do herói, mesmo em períodos posteriores.¹⁰ E essa glória só era garantida através da atividade do aedo: é ele o depositário dos tesouros da memória e o responsável pela celebração e perpetuação da fama dos heróis do passado. Por outro lado,

⁸ Chamou minha atenção o fato de o epíteto usado por Homero para qualificar Fêmio ter a mesma forma do nome do ciclope incivilizado que devora alguns dos companheiros de Odisseu, no livro IX, da *Odisséia*. Parece contraditório que um monstro pouco dado ao convívio seja chamado com esse nome.

⁹ Sobre essa passagem, cf. BRIOSO SÁNCHEZ, 1985: 138-139.

¹⁰ Basta pensar na celebração da coragem dos espartanos que tomaram nas Termópilas; digno de lembrança também é o exemplo de Alexandre, o grande, muitas vezes tratado até mesmo como um deus.

podemos ver naquelas observações sobre a relação entre o destino dos homens e a poesia uma grande valorização do poder do canto, já que, na verdade, tudo teria acontecido só para se tornar tema para canções. Seguindo nessa direção, o sentido da existência dos heróis homéricos estaria no fato de que, no final, todas aquelas ações seriam celebradas pelos aedos. Como uma conclusão provisória a essas rápidas reflexões, poderia propor que o homem vive para tornar-se personagem e a história acontece para tornar-se mito.¹¹

Mas, além desse seu aspecto pedagógico e de preservação da memória, a música tem também uma função recreativa, como fica evidente em duas passagens muito famosas da *Ilíada*: a cena da embaixada (livro IX) e a descrição do escudo de Aquiles (livro XVIII). No primeiro trecho (*Ilíada*, IX, 186-194), Homero nos conta que os três emissários de Agamêmnon, Fênix, Ájax e Odisseu, encontraram Aquiles “deleitando seu espírito com a melodiosa fórminge”, valioso instrumento musical, dotado de uma barra transversal de prata, o qual ele tinha pego como parte do seu butim quando a cidade de Eecião, Tebas da Mísia, foi conquistada. O Pelida canta os *kléa andrôn*, as ‘glórias dos homens’ do passado, os heróis que se tornaram tema dos poemas dos aedos e que agora são modelos a ser imitados por ele. Vemos, então, que, por um lado, Aquiles equipara-se ao cantor ao celebrar os homens gloriosos; e, por outro lado, pressentimos que, ao cantar, ele está se inspirando e preparando seu espírito para as batalhas que deverá enfrentar dentro de pouco tempo. Nessa cena fica claro, também, que Aquiles foi um bom aluno e adquiriu todas as habilidades que um aristocrata deve ter: o manejo da fórminge e a destreza com a espada. Nesse sentido, música e guerra caminham juntas, sendo que a arte dos sons e das palavras tem sempre uma função pedagógica, pelo menos para os nobres homéricos.

Com uma função recreativa, a música aparece ainda em mais duas cenas pelo menos: no livro X, 13, da *Ilíada*, quando os troianos se alegram durante a noite, com aulos e síringes, enquanto, entre os Aqueus, só há preocupações e incertezas; e também na *Odisséia*, VI, 101, quando Nausícaa e as moças feáceas dançam depois de lavar as roupas.

Porém, a associação entre música e lazer, música e festa, torna-se mais evidente no livro que certamente é o mais musical da *Ilíada*, o XVIII, famoso por conter a descrição do novo escudo de Aquiles, fabricado por Hefesto. Uma primeira cena aparece entre os versos 493 e 495, onde, em meio às festividades de um casamento, hinos são entoados e moços dançam ao som dos aulos e das fórminges. Em outra passagem (v. 526), pastores alegram-se ao som de uma síringe. Mais adiante (vv. 569-572), Homero nos descreve também uma cena de vindima, onde, entre os moços e moças que carregam os cestos repletos de uvas, é apresentado um cantor que executa o hino de Lino, ao som da fórminge, acompanhado pelos jovens que cantam e dançam ao ritmo da

¹¹ Essa discussão merece uma atenção e um espaço muito maiores do que aqueles nos cabem aqui. Remeto o leitor interessado ao livro de Lanata (1963) e ao de Grandolini (1996) em que há comentários específicos sobre os versos citados acima.

canção.¹² Chegando ao final do livro XVIII (vv. 590-606), Homero descreve ainda outra cena plasmada no escudo por Hefesto, em que jovens dançam em torno a um aedo que canta com sua fórminge. A música, nessas descrições, aparece associada a contextos festivos, de comemoração e relaxamento. Um certo tipo de musicalidade estava ligada à alegria e ao contentamento que, de modo geral, caracterizavam os ideais de vida idílica e pacífica que são representados numa parte do escudo de Aquiles.

Dessa maneira, vemos que a música, na maioria das vezes, é verdade, é apresentada como algo positivo que traz efeitos benéficos para os homens. Porém, como eu disse no começo deste texto, ela também tem uma face negativa: a música pode aparecer associada a sentimentos e ações ruins e pode mesmo ser considerada prejudicial. Vejamos, então, alguns exemplos em Homero e Hesíodo que mostram essa faceta nefasta da música.

Em primeiro lugar, o músico pode ser arrogante e pode ter a pretensão de desafiar os deuses. Há algumas histórias desse tipo na mitologia grega. Uma das mais famosas, citada por Homero na *Ilíada*, II, 594-600, é a de Tamíris, músico trácio que teria desafiado as Musas a vencê-lo num concurso de canto. As deusas ficaram ofendidas e, como castigo, privaram-no da visão e da memória das canções e da técnica instrumental. O músico, portanto, poderia ser considerado semelhante aos deuses no que diz respeito ao poder da sua voz e poderia ser considerado digno de convívio com reis e príncipes. Porém, como qualquer ser humano, ele não poderia pretender ser igual nem, muito menos, superior aos deuses e, caso fizesse isso, seria castigado severamente pela sua *hýbris*. Como qualquer pessoa, o músico poderia ser soberbo e desrespeitoso em relação aos deuses. E isso era imperdoável.

Além da *hýbris*, a música aparece associada também a outras qualidades negativas, como a covardia. Por exemplo, na *Ilíada*, III, 39-57, quando Heitor censura Páris duramente pela sua 'fuga' do campo de batalha quando estava prestes a ser morto por Menelau. Naquele momento, seus cabelos, os dons de Afrodite, sua beleza e, especialmente, a cítara (v. 54) não serviram de nada. Depois (vv. 393-394), tendo assumido a forma de uma velha serva espartana, Afrodite avisa a Helena que Páris a espera no quarto, não como quem acabou de chegar do campo de batalha, mas como alguém que está pronto para dançar. Nessas passagens, Páris representa o paradigma do *bon-vivant* covarde que só traz males para a sua cidade. E chama a nossa atenção o fato de a ele estarem associadas a cítara e a dança, o que parece diminuir mais ainda o seu valor e a sua já pouca nobreza.

É interessante comparar essas passagens a uma outra do final da *Ilíada* (XXIV, 253-264), onde Príamo, no momento dos funerais de Heitor, lastima-se e diz que preferiria que todos os seus outros filhos tivessem morrido, porque agora só restaram os preguiçosos, os fracos, os mentirosos e os bailarinos, os melhores nas danças corais, que só sabem roubar do povo as

¹² Sobre esse hino a Lino, cf. GRANDOLINI, 1996: 61-62.

cabras e as ovelhas. Aí vemos mais uma vez uma série de características ruins listadas junto com uma habilidade musical, no caso, o talento para a dança, que já tinha aparecido antes associado a Páris.

E uma característica ruim, agora a traição, poderia estar ligada até mesmo a uma divindade. Na *Ilíada*, XXIV, 63, Hera acusa Apolo de ser companheiro de criminosos e infiel, com sua fórmige. Ela diz isso, porque Apolo queria que Heitor recebesse um tratamento digno, semelhante ao tratamento que Aquiles recebia entre os deuses. Mas o que interessa aqui, mais uma vez, é essa relação entre música e um comportamento reprovável, presente mesmo entre os deuses. E isso inclui o deus músico por excelência que também não escapa dessa visão pejorativa que, em certos momentos, marca a arte dos sons e das palavras.

Essa relação entre 'mal-caratismo' e musicalidade aparece também na *Odisséia* (I, 159), onde os pretendentes são caracterizados como pessoas que só se ocupam da cítara e do canto, enquanto devoram os bens alheios. Os pretendentes são descritos da pior maneira possível ao longo da *Odisséia* e o fato de eles se ocuparem da música enquanto diversão dessacralizada e nociva só vem dar o toque final à sua imagem negativa.

E negativa também é a dor que, em certos momentos, a música causa a algumas personagens. Dentre elas, destaca-se Penélope (*Odisséia*, I, 326-351), que sofre com o pesar causado pelo canto de Fêmio. Ela padece porque o aedo canta os retornos dos aqueus e isso lhe faz lembrar que o seu marido não retornou. Assim, a origem do seu sofrimento está nessa canção triste e dolorosa para ela.

É importante destacar nessa cena o uso da palavra *thelktéria*¹³ ('coisas sedutoras', 'encantadoras', mas também 'enganadoras'), posta na boca de Penélope quando ela fala das coisas que Fêmio conhece, ou seja, as 'canções'. Esse encanto sedutor e enganador está intimamente relacionado a outras personagens da *Odisséia*: a ninfa Calipso, a feiticeira Circe e as Sereias. Sabemos que Calipso retardou o retorno de Odisseu por sete anos e como isso foi prejudicial tanto para o herói quanto para sua família e sua cidade. Não é casual então que Homero mostre a ninfa cantando enquanto tece, no livro V, 61. É fácil lembrar também do episódio em que Circe usa seus poderes para enfeitiçar os companheiros do Laerciada e transformá-los em porcos. Ela tenta fazer o mesmo com o rei de Ítaca, mas não consegue. Porém, chega a 'prender' Odisseu e seus companheiros por um ano em sua ilha. Portanto, não é à toa que, em alguns momentos, nosso poeta a mostre cantando e caracterize sua voz como 'encantadora' (cf. X, 136; 221 e 254; XII, 150).

Mas os seres femininos encantadores por excelência são as Sereias. Elas enfeitiçam quem as escuta e impedem com seu canto que seus ouvintes voltem para casa (XII, 41-48; cf. também 181-200). E para vencer o feitiço das Sereias só mesmo com um 'contra-feitiço' revelado

¹³ Sobre o poder encantatório da música, cf. PERCEAU, 2006: 55-61.

por Circe (no caso, a cera nos ouvidos dos companheiros e as amarras que mantêm o herói preso ao mastro), como já tinha acontecido antes quando Hermes dera o *phármakon* a Odisseu para que ele submetesse a própria Circe. No caso das Sereias, o canto não é só encantador, enganador. Ele é mortal e leva à perdição completa, embora, em suas promessas, elas garantam saber tudo e afirmem querer compartilhar esse conhecimento com seus ouvintes. Essa sabedoria é letal.

Por fim, uma última passagem, agora dos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, em que a musicalidade aparece associada a algo ruim, nesse caso a impotência, a fraqueza, é aquela onde o poeta de Ascra narra a fábula do falcão e do rouxinol (vv. 202-212). Nessa fábula, o falcão, que representa a Justiça, depois de prender o rouxinol com suas garras, diz-lhe que é inútil que ele lute, pois, 'embora seja cantor', não pode nada contra quem é mais poderoso. Aqui também vemos que a música não pode fazer frente à força e é ineficaz quando se trata de tentar fugir da Justiça. Mesmo tendo uma bela voz, o rouxinol não conseguirá escapar do seu destino funesto.

Penso ter demonstrado a existência de uma visão ambígua acerca da música na cultura grega do século VIII a. C. ao apresentar essa série de passagens homéricas e hesiódicas em que a arte das Musas é caracterizada ora de modo positivo, ora de modo negativo. Os exemplos de uma visão positiva são mais numerosos. Contudo, os exemplos de um ponto de vista negativo são eloqüentes e chamam nossa atenção. Cabe agora tentar explicar rapidamente porque existia essa ambiguidade no que diz respeito à maneira como os antigos helenos julgavam a música.

Antes de tudo é necessário lembrar que é comum nas fontes antigas a relação entre a atividade do músico e o trabalho do artesão. Na mentalidade dos gregos da Antiguidade, o músico era equiparado a um trabalhador manual e sabemos que o trabalho com as mãos não era bem visto pelas pessoas das altas castas sociais. Dessa forma, o poeta como manipulador das palavras e dos sons valia tanto quanto um artesão. Pelo menos, essa é a visão generalizada que encontramos em fontes do século IV a. C. como Platão e Aristóteles (cf. CERQUEIRA, 2007).

De qualquer modo, penso que essa comparação entre músico e artesão é interessante, porque a personagem mítica que melhor sintetiza a situação do poeta na Antiguidade Clássica não é Apolo, o deus músico, guitarrista e companheiro das Musas. Acho que a divindade que melhor representa e traduz a condição do músico é Hefesto, justamente o deus artesão, tão bem caracterizado por Homero no livro XVIII, 369-379. Assim como Hefesto, o deus coxo, o músico é deficiente: embora possa viver entre nobres, ele não é um *áristos*. E é interessante lembrar que muitas vezes o músico é cego, ou seja, também deficiente. Contudo, da mesma maneira que o deus artesão, o músico constrói as coisas mais belas e imperecíveis, resplendentes como as estrelas. Por tudo isso, podemos dizer que o músico era localizado num 'entrelugar', já que não era digno o bastante para ser considerado uma pessoa nobre, nem vil a ponto de ser execrado como um pária que deveria ser banido do convívio dos justos. Sua atividade é desvalorizada, porém seus produtos são venerados como dádivas divinas. E embora muitas vezes seja

moralmente condenável, sua presença era considerada indispensável em várias situações. Por essa razão, o músico era considerado uma pessoa extraordinária e ocupava uma posição ambígua dentro do imaginário dos antigos helenos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS

- AUBRIOT, D. (2006) 'De la lyre à l'arc: Fonctions religieuses de la musique chez Homère', em Mortier-Waldschmidt, Odile, *Musique et Antiquité. Actes Du colloque d'Amiens*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 17-42.
- BARKER, A. (2002) 'Difficoltà e rischi della professione musicale' em *idem, Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, editado por Franca Perusino e Eleonora Rocconi. Pisa: Edizioni ETS, pp. 105-115.
- BELIS, A. (1999) *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris: Hachette.
- BRIOSO SANCHEZ, M. (1984) 'El aedo en la Odisea', em *Estudios Clásicos*, tomo 36, nº 87, pp. 135-140 (disponível na página http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/estudios_clasicos/numero_87_1984/el_aedo_en_la_odisea)
- CERQUEIRA, F. V. (2007) 'A imagem pública do músico e da música na Antiguidade Clássica: desprezo ou admiração?', em *História*, v. 26, n.1, pp. 63-81 (disponível na página <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n1/a00v26n1.pdf>).
- GENTILI, B. (2006³) *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milão: Feltrinelli.
- GRANDOLINI, S. (1996) *Canti e Aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- LANATA, G. (1963) *Poetica Pre-Platonica. Testimonianze e Frammenti*, Firenze: 'La Nuova Italia' Editrice.
- PERCEAU, S. (2006) "Régouir son coeur avec la phormix au son clair" (*Iliade* IX, v. 189): le plaisir musical dans l'épopée homérique', em em Mortier-Waldschmidt, Odile, *Musique et Antiquité. Actes Du colloque d'Amiens*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 43-62.
- WERNER, C. (2005) 'A liberdade restrita do aedo homérico', em *Línguas e Letras*, vol. 6, nº 11, pp. 171-181.

Recebido em 11/11/2008.

Aprovado em 01/12/2009.