

Música da Antiguidade e do
Medievo: Performance, recepção
e recriação

Experimentos com poesia e
performance: um ensaio no (e com o)
ensino da poesia grega antiga

*Experiments in poetry and
performance: an attempt in (and
with) teaching ancient Greek poetry*

Agatha Bacelar
Universidade de Brasília
E-mail: agathabacelar@unb.br

Resumo

O projeto de iniciação científica (PIBIC) “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga” foi concebido para acolher estudantes no desenvolvimento de estudos de caso sobre poemas específicos. Cada plano de trabalho deve realizar um estudo introdutório sobre o contexto performativo do poema em questão e, em um segundo momento, incentivar experimentos de vocalização e percussão com o poema. Esses experimentos, adaptados de jogos de improviso vocal e de percussão corporal, são então propostos em oficinas de extensão abertas ao público não especializado. Este texto apresenta os estudos de caso desenvolvidos por dois estudantes entre 2018 e 2019 e faz um relato da primeira edição da oficina, realizada em 2019.

Palavras-chave: Poesia grega antiga, Performance, Canção, Circlesongs.

Abstract

The undergraduate scientific initiation project “Between festivals and rhythms: performative and musical aspects of ancient Greek poetry” was conceived to receive students developing case studies on specific poems. Each case study is expected to accomplish an introductory investigation on the performative context of the poem in question and, in a second moment, to encourage experiments in vocalizing and tapping the poem. These experiments, adapted from improvising vocal and body-percussion games, are then proposed to a non-specialist public on a workshop. This paper presents the case studies developed by two students in the year of 2018-19 and gives an account of the workshop’s first edition in 2019.

Keywords: Ancient Greek poetry, Performance, Songs, Circlesongs.

Introdução: Canções da Grécia antiga

Nos círculos especializados dos Estudos Clássicos, os estudos sobre a poesia grega passaram por mudanças significativas ao longo do século XX, não apenas em suas ferramentas e métodos, mas também na forma sob a qual se configura (se define, se imagina, se idealiza...) seu objeto mesmo de estudo. Eleita a antiguidade grega como a origem iluminada do Ocidente no século XIX, a produção poética desta cultura, hoje há vinte e cinco séculos de distância, foi lida, traduzida, referenciada e teorizada no centro de um cânone totalizador (os “Clássicos da Literatura Universal”) através de um irônico jogo de espelhos. A posição de passado ideal ocupada pela Grécia antiga no imaginário ocidental – passado de força ilocutória, que legitima e autoriza práticas e gostos presentes, essa Grécia que “descobre” a razão, a filosofia, o teatro, a democracia... – consiste justamente nisso: um lugar de projeção. Um “eu lírico” romântico pôde se conceber e se identificar com o que leu em fragmentos de versos Safo e a crítica especializada pôde ver no emprego da primeira pessoa verbal nesses fragmentos os sinais de uma “descoberta da subjetividade”... Compreende-se, assim, a resistência inicial às propostas de Parry e Lord a partir da comparação da épica homérica com a tradição dos *guslars* servo-croatas nos anos de 1930, que explicavam aquilo que a filologia considerava inconsistências no texto homérico através dos mecanismos próprios de composições orais – como o texto homérico, fundador da Literatura com letra maiúscula, poderia ter sido produzido por uma cultura iletrada?

Se os debates decorrentes das propostas de Parry e Lord – que inauguram igualmente um novo campo teórico, os estudos da poesia oral – continuam preenchendo páginas de publicações acadêmicas (BOUVIER, 2002, p. 155-162; MOTA, 2013, p. 17-47), seu argumento principal – a oralidade da poesia homérica, ainda que matizada em fases de textualização – não somente se tornou consenso, como se amplificou, passando a abranger a Grécia arcaica e clássica como um todo. Dos anos 1970 aos dias de hoje, o crescente interesse de he-

nistas pela *performance culture* antiga tem impacto, inclusive, em abordagens filológicas dos textos. Boa parte dos estudos recentes sobre a poesia grega dos períodos arcaico e clássico se volta tanto para a importância das performances poéticas no cotidiano das cidades helênicas, quanto para os traços dessas performances identificáveis nos textos poéticos que nos chegaram. No fim das contas, a consequência última das propostas de Parry e Lord vai muito além da adoção de métodos e ferramentas antropológicas no trabalho filológico sobre a poesia grega; ela promove uma reconfiguração radical do objeto mesmo desses estudos: não mais o (quase sempre fragmento de) texto poético concebido como obra literária (ou seja, passível de ser lido como unidade autônoma e fechada em si mesma), mas a execução desses poemas, a(s) performance(s) desses textos nos contextos antigos. O texto deixa de ser poema, transforma-se em *script* de uma performance.

As tradições poéticas gregas antigas admitem uma primeira grande subdivisão: a de versos lineares, ou estíquicos, na qual se insere a épica, o iambo e a elegia; e a de blocos de versos, ou estrofes, mais conhecida como “lírica”, porém nos círculos especializados mais comum e recentemente denominada “métrica”. Ambas são sempre acompanhadas de instrumentos musicais e de dança (THOMAS, 2005; NAGY, 1990; 2000); a distinção na organização rítmica dos versos marca também uma distinção na modulação vocal: a tradição estíquica, em que cada verso ou par de verso tem sempre a mesma duração, com variações rítmicas no interior de cada um, se aproxima mais de uma recitação, uma fala fortemente ritmada como no repente ou no *rap*; já na tradição estrófica, os grupos de versos de tamanhos e ritmos variados que se repetem, formando uma grande célula rítmica, são cantados. A tradição estrófica cantada e frequentemente coral, a métrica, por sua vez, costuma ser definida como um supragênero ocasional, já que as convenções genéricas, como temática, ritmo e melodia se definem em função da ocasião de performance. De fato, as celebrações poético-musicais pontuavam a vida dos indivíduos e das comunidades cívicas na Grécia, balizando os eventos em torno dos quais se organizava a vida social em suas diversas esferas. Citem-se os himeneus e epitalâmios cantados durante casamentos, os trenos, na ocasião de ritos fúnebres, os parteneus, que marcam a passagem das adolescentes à idade adulta, assim como os diferentes tipos de hino dirigidos às divindades durante inúmeras festas religiosas (GENTILLI, 1988, p. 115-154; DANIELEWICZ, 1990; CALAME, 1997; 2008, p. 100-106 e 145-166; NAGY, 1990; LONSDALE, 1993; BACON 1994/5; KOWALZIG, 2007; SWIFT, 2010). Esse caráter ocasional da poesia métrica se verifica no frequente uso de formas deícticas que remetem ao *hic et nunc* da enunciação. A voz métrica se define como uma voz performativa, que, por meio da autorreferência, realiza a cerimônia por ela mesma cantada. A poesia métrica grega antiga pode, portanto, ser definida como “atos de canto” que não raro são simultaneamente “atos de culto”. Deste modo, longe de se limitar a seus conteúdos semânticos, as significações desses poemas em seu contexto original de execução

abrangem igualmente os aspectos pragmáticos de seus vínculos com a ocasião de performance e os aspectos musicais (rítmicos e melódicos) de sua composição. Resumindo: na Grécia antiga, a poesia não era literatura, era canção. É possível fazer um estudo literário sobre as letras de Chico Buarque? É claro que sim, possível e legítimo; mas isso não significa afirmar que as letras de Chico Buarque esgotem os sentidos de suas canções. As dificuldades na tentativa mesma de ler a letra de uma canção sem seguir seu ritmo e melodia mostram o quanto um estudo efetivo da canção precisa conjugar ferramentas de análise musicais e poéticas (FINNEGAN, 2008).

Desse modo, o emprego da denominação “mélica”, em vez de “lírica”, busca justamente enfatizar a distância entre as categorias das formas poéticas gregas antigas e as categorias dos gêneros literários nos estudos modernos e contemporâneos, tanto mais que os últimos costumam buscar autoridade nas primeiras. Ainda que o adjetivo *lyrikós* tenha sido empregado pelos eruditos antigos quando das primeiras edições da poesia grega arcaica e clássica no período alexandrino, seu significado antigo remetia a poemas acompanhados pela lira (CALAME, 2008, p. 85-96), muito distante portanto do significado de “lírico” nas línguas modernas: “Diz-se da poesia em que o autor expressa suas emoções, revela seu íntimo”, segundo a primeira acepção do *Aulete Digital*. Porém, os poetas qualificados pelos eruditos alexandrinos e da antiguidade tardia como “*lyrikoi*” compuseram poemas a serem executados não apenas com o acompanhamento da lira, mas também do *aulós* (flauta). Ora, *mélos* em grego antigo, étimo do vernáculo “melodia”, tem a acepção mais ampla de “canção” e assim parece mais adequado para designar uma série de gêneros poéticos que têm na performance musical seu denominador comum, independentemente do(s) instrumento(s) que a acompanhasse(m). As diversas classificações antigas, não sistemáticas, de que temos notícia têm fundamentação sobretudo pragmática: por vezes remetem à divindade ou ao herói destinatários do poema (peã, ditirambo), por vezes remetem a atos cultuais: por exemplo, o *prosódion* é o hino cantado enquanto o coro se encaminha ao altar, o *hypórchema* o hino cantado durante o sacrifício... (FURLEY & BREMMER, 2001 (I), p. 8-14; CALAME, 2008, p. 99-100). Tais poemas estão muito distantes da expressão de uma subjetividade lírica, no sentido moderno do termo.

A distinção terminológica vem, assim, ilustrar a “entextualização” da mélica grega antiga, compreendida como “o processo de tornar um discurso extraível, de transformar uma certa extensão de produção linguística em uma unidade – o texto – que pode ser extraída de seu cenário interacional” (BAUMAN & BRIGGS, 1990, p. 73), processo que, por sua vez, não raro dificulta em muito a compreensão dos poemas, cuja própria ancoragem enunciativa apela para seus vínculos com suas ocasiões de execução. Tanto mais que em performances rituais, como na maior parte dos casos dessa tradição poética grega, os enunciados costumam estar inteiramente a serviço do evento enunciativo (DUPONT,

2010, p. 10). Como provocação, pensemos na transformação que daí decorre para a análise dos fragmentos de Safo: na proposta de Calame (1996), os versos de temática erótica eram cantados e dançados por um coro de garotas ainda não casadas em ocasiões públicas, diante de toda a comunidade cívica; qual espaço há, nesse contexto, para a projeção da imagem de um “eu” lírico romântico nos usos da primeira pessoa verbal em tais fragmentos?

Nunca será possível saber como, de fato, os fragmentos de Safo foram cantados originalmente. O que sabemos nos dias atuais sobre o contexto antigo nos permite afirmar que a prática cultural a que se dedicava Safo era muito diferente da prática a que se dedicou Emily Dickinson, por mais que os versos da primeira possam ter influenciado os da segunda. As lacunas nos textos antigos que nos chegaram não são apenas ausências na transmissão dessa tradição, são igualmente espaços a serem preenchidos pelas hipóteses do trabalho interpretativo, e, portanto, terreno fértil das projeções anacrônicas... Ora, o anacronismo é condição inescapável da frequência de tradições antigas; porém, metodologicamente, faz toda diferença atentar para o fato de um artefato cultural do passado estar sendo observado, estudado, desfrutado ou mesmo consumido no presente, de estar configurando sentidos e experiências em outro tempo, a partir de outros pressupostos. O ato de “corrigir” “lírico” em “mético” não pretende, assim, revelar uma verdade sobre a poesia grega antiga; antes, ele assume a condição provisória dos conhecimentos que podemos construir sobre essa poesia.

Entre festas e ritmos: um projeto de iniciação científica

Pesquisando a poesia grega antiga na perspectiva acima descrita, comecei a participar no primeiro semestre de 2016 do projeto de Extensão “Canto Coletivo Improvisado (Circlesongs)” proposto e coordenado pela professora Uliana Dias Ferlim, do Departamento de Música da UnB. A ação de extensão propunha encontros semanais nos quais Uliana liderava rodas de canto improvisado, trabalhando as dinâmicas de improviso desenvolvidas por Bobby McFerrin no que ele mesmo denominou *circlesongs*. Nenhum conhecimento musical formal é requerido dos participantes. As dinâmicas propostas se fundamentam na construção de uma comunidade de prática em que o aprendizado ocorre de forma coletiva, espontânea e colaborativa (FERLIM, 2015; FERLIM & LIMA, 2017). Em um dos encontros, o convidado Pedro Consorte, um dos integrantes da “Música do Círculo” (comunidade que propõe diversas atividades, de vivências a retiros, de rodas de improviso vocal e de percussão corporal), iniciou a roda com um jogo em que cartões vários com diferentes sílabas – tá, tí, tum – eram dispostos no centro formando uma partitura rítmica a ser lida pelo grupo tanto vocalmente quanto corporalmente (tá = palma; tí = estalo; tum = palma no peito). Os cartões no chão me deram a ideia: por que não fazer experimentos de vo-

calização e escansão de canções-poemas gregos antigos? Se somos capazes de apreciar canções sem entender o que dizem suas letras, se os frequentadores de aulas de yoga abrem suas práticas entoando mantras em sânscrito sem que o desconhecimento do idioma antigo constitua um empecilho, por que não cantar em grego antigo?

A ideia permaneceu ideia por dois anos, durante os quais continuei frequentando o “Canto Coletivo Improvisado”. Em 2018, dei início ao Projeto de Iniciação Científica “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga”. A partir da problemática da ausência de acesso à dimensão sonora nos estudos que tomam os poemas gregos por canções, o projeto foi formulado para acolher planos de trabalho concebidos como estudos de caso: cada plano se dedica a um (fragmento de) poema e investiga, em um primeiro momento (mais teórico, de iniciação científica na área de Estudos Clássicos), hipóteses sobre as prováveis ocasiões de performance da qual o texto do poema é o *script*; em um segundo momento, o plano prevê uma iniciação aos estudos de métrica grega antiga e experimentos de vocalização e escansão com o poema estudado, a serem desenvolvidos em oficina de extensão aberta ao público em geral, adaptando dinâmicas das rodas de “Canto Coletivo Improvisado” com o texto do poema em grego escandido em cartões de cores diferentes dispostos no meio do círculo, e com propostas de tradução em português pensadas não para a leitura, mas para o canto.

Nesse primeiro ano, participaram do projeto os estudantes Matheus Ely Pessoa e Victor de Souza Campos, com planos sobre o terceiro estásimo da *Antígona* de Sófocles e o Ditirambo 2 de Píndaro, respectivamente. Na primeira etapa do projeto, a bibliografia especializada utilizada para a leitura dos poemas nos dá ótimos exemplos do impacto da performance nos estudos filológicos. O trabalho sobre *Antígona* seguiu a interpretação proposta por Swift (2010, p. 241-297): o terceiro canto coral da peça de Sófocles se inicia como um “hino a Eros e Afrodite” (v. 781-800), que retoma uma série de temas de outras “canções de amor” da poesia grega, mas sem envolvimento direto de seus enunciadores (o coro canta sobre Eros e Afrodite sem sofrer sob suas ações); tal hino, porém, é interrompido pela entrada de Antígona (v. 801-805): a mudança de tema é acompanhada pela mudança de métrica dos versos e o caminhar da heroína é anunciado no ritmo (e supõe-se na melodia) de uma marcha nupcial; Antígona foi condenada a ser enterrada viva, seu casamento (como o de diversas outras jovens que morrem antes de casar nos cantos-poemas gregos) será com Hades; sua marcha nupcial se transforma em lamento fúnebre, na última cena, cantada, da personagem viva (v. 806-882).

A análise de Swift abriu novos caminhos a serem explorados nos experimentos sonoros com o texto sofocliano, que, no entanto, acabaram se revelando impraticáveis. O texto de Sófocles neste estásimo de *Antígona* transita musical e tematicamente entre três subgêneros da métrica grega: canção de amor, marcha nupcial e lamento fúnebre – o que evidencia a articulação entre ritmo,

melodia e temática nas tradições cançãoeiras. Começava a se esboçar um roteiro de dinâmicas a serem trabalhadas na segunda etapa da iniciação científica. Em um primeiro momento da oficina, tomar o texto de Sófocles escandido em cartões como ponto de partida para improvisos rítmicos e melódicos sem traduzir nem identificar para os participantes da oficina; o objetivo era o de perguntar aos participantes em que tipo de tradição de canção a forma assumida pelos improvisos sem conhecimento do texto além de sua sonoridade podia ser inserida. Em seguida, apresentar a tradução do texto e usá-la em experimentos de improviso vocal que remetessem à modulação dos três gêneros de canção: por exemplo, uma canção eletropop sobre o poder do amor (lembramos que o coro não canta um amor por ele mesmo sentido) que se quebra em um “Com quem será que Antígona vai casar?” na marcha nupcial de Wagner e se transforma num blues em que Antígona lamenta sua própria morte.

Já no trabalho sobre o Ditirambo 2 de Píndaro, seguiu-se principalmente a interpretação e reconstituição do texto proposta por D’Angour (1997), que busca em questões de performance as soluções para problemas textuais. Uma tradução possível do início do fragmento é a seguinte:

Antes o canto do ditirambo se arrastava *schoinoteneia*
E o “s” soava *kíbdelon* das bocas até as pessoas.
Mas agora se espalham em círculos bem centrados
os jovens bem versados
nos ritos de Brômio
que, junto ao cetro de Zeus, os filhos de Urano
em suas moradas celebram.

A leitura de D’Angour não somente propõe suplementos às lacunas do texto, mas se volta para a interpretação das duas palavras que mantive transliteradas acima. *Kíbdelon*, adjetivo que qualifica o “s”, significa “espúrio” e o sentido do sintagma é tema de debate entre os estudiosos do texto: o que viria a ser um “s” espúrio? Como existe toda uma tradição antiga que atribui a Laso de Hermione, mestre de Píndaro, a composição de canções-poemas assigmáticos (i.e. sem palavras que contenham o som “s”), parte do debate tende a se encaminhar para tal tradição. A solução de D’Angour parte da interpretação de *schoinoteia*, lit. “esticado em linha reta”, a que se atribuía o sentido de “monótono”; no entanto, o texto distingue um “antes” de um “agora”: se o “agora” é marcado pela disposição circular dos jovens que celebram Dioniso, a “linha reta” que caracteriza o “antes” pode muito bem designar a organização espacial dos membros do coro. O texto faria, assim, referência a diferentes formas de performance na tradição dos ditirambos. Tal interpretação de *schoinoteneia*, por sua vez, se apoia em um argumento extratextual que informa igualmente a interpretação de *kíbdelon*, propondo uma resposta ao enigma do “s” espúrio: a dificuldade que os regentes de coros têm de manter uma nota uníssona quando a última palavra cantada termina em “s”, uma consoante surda. Segundo D’Angour, o tex-

to do Ditirambo 2 de Píndaro faria referência às mudanças na tradição de performance do ditirambo que, inicialmente executado por um coro em fileiras, passou a ser cantado por um coro em círculo, facilitando a comunicação e sincronismo entre seus membros: com o coro disposto em linha reta, o “s” chegaria “dissonante” aos ouvidos do público.

Ainda antes de começarmos a explorar a prática dos experimentos, os planos de trabalho incluíam uma iniciação à métrica grega antiga. Nessa etapa, os entusiasmos iniciais com as análises dos textos esbarraram na mistura de frustração e receio diante do abismo que se abria entre o aparato altamente técnico dos estudos de métrica e a espontaneidade das dinâmicas de *circle-songs* que pretendíamos adaptar... Como observa Robert de Brose, a filologia clássica “relegou o estudo da métrica a um mero expediente editorial, a uma ferramenta auxiliar no estabelecimento do melhor texto de diferentes versões” (DE BROSE, 2015, p. 129). De fato, ao enfatizarem tanto uma tecnicidade erudita refletida em uma nomenclatura extremamente complexa, quanto uma lógica tipográfica altamente focada na descrição dos esquemas de alternância entre as quantidades silábicas em que se fundamentam os ritmos helênicos, os próprios manuais de métrica grega (por exemplo, WEST, 1982; DAIN, 1965), ainda que obviamente discutam a escansão rítmica dos poemas, raramente propõem meios efetivos de aplicação de seu objeto de estudo, de transformar os metros em ritmos, já que, neles, o estudo de manifestações vocais se faz exclusivamente por discussões verbais, submetendo-se o dizer ao dito. Após um primeiro contato com as abordagens mais tradicionais do estudo textual da métrica grega, entramos em contato com as propostas de A. P. David (2007) e de Ph. Brunet (2014), que entram nos eruditos debates sobre os ritmos helênicos convidando seus leitores a assistir ou mesmo experimentar a escansão dos poemas em canto e dança. Esses dois trabalhos serviram de base para as adaptações desenvolvidas na oficina de extensão, e foi durante sua leitura que ficou bastante claro, para todos os envolvidos no projeto, o propósito da oficina que planejavamos: não seria absolutamente questão de buscar um tipo de reconstituição da performance original. Entrar nos debates eruditos com ambições de reconstituir algo requereria aprofundados estudos em musicologia, fonética indo-europeia entre outras especialidades. A oficina não somente se propunha a adaptar as dinâmicas do “Canto Coletivo Improvisado”, que não têm nenhum conhecimento formal como pré-requisito, mas integrava a programação desse Projeto de Extensão no primeiro semestre 2019: as dinâmicas precisavam ser o mais simples possível, possibilitando a participação de qualquer pessoa interessada.

As primeiras experiências para o preparo da oficina foram feitas com um grupo de estudantes que cursava a disciplina Grego 2 no segundo semestre de 2018, principalmente Beatriz Hilário, Gabriela Hammes, Francinete Leão. Matheus, Víctor e eu estávamos dispostos a seguir as propostas de David (2009, p. 52-93), que retoma a reconstituição da prosódia do Grego antigo de Allen (1968, p. 106-

124), segundo o qual os acentos em grego antigo marcam modulação tonal à maneira do sânscrito védico: toda elevação de tom é imediatamente acompanhada pela descida do tom – em uma sílaba longa com acento circunflexo, há subida e descida do tom na mesma sílaba; em uma sílaba com acento agudo, o tom sobe nesta sílaba mas desce na sílaba seguinte, em um único tempo caso a seguinte seja breve e no segundo tempo caso a seguinte seja longa. O peso da tradição textual nos Estudos helênicos é tão grande que os métodos de língua grega antiga raramente incentivam a pronúncia em voz alta e, quando o fazem, dificilmente enfatizam a realização sonora da diferença de duração nas sílabas longas e breves. Assim, quando estudamos o Grego antigo, não temos o costume de treinar nossos ouvidos para o contraste básico do ritmo dos versos gregos antigos – a alternância de duração das sílabas¹.

As dificuldades nos experimentos iniciais com o grupo de estudantes voluntários (ou seja, mesmo em um grupo já em contato com o Grego antigo) contribuíram muito para a melhor delimitação do objetivo da oficina: não o de reconstituir as performances antigas, mas oferecer algum acesso à dimensão sonora dos poemas, tanto com o intuito pedagógico de dinamizar o ensino da língua grega quanto com o de talvez despertar o interesse pela língua por um viés que se afasta da aura de erudição que envolve o estudo da Grécia antiga².

Experimentos com poesia em performance: a primeira edição da oficina

Deste modo, no final de 2018, havíamos deixado de lado as modulações tonais da acentuação grega e simplificado ao máximo a transposição, proposta por Brunet (2014), dos metros gregos para passos de dança: as sílabas longas corresponderiam ao pé levantado, fora do chão, e as sílabas breves ao pé no chão. Uma vez por semana, nos reuníamos numa roda em torno dos poemas transliterados e escandidos em cartões: cartões rosa para as sílabas longas e verde para as breves, como na foto abaixo (fig. 1), que traz a primeira estrofe do *Hino a Eros*, o início do terceiro estâsimo de *Antígona*. Nesses encontros de preparo da oficina, também ficou claro o quanto a escolha dos poemas estudados nos planos de trabalho, motivada por temas por mim já trabalhados em pesquisa de outro enfoque, facilitou a parte teórica dos planos, mas dificultou a

1 O próprio Allen, logo após defender a hipótese, comenta: “The carefully considered advice is therefore given, albeit reluctantly, not to strive for tonal rendering, but rather to concentrate one’s effort on fluency and accuracy in other aspects of the language. (...) These practical difficulties, however, should not be allowed to obscure the fact that the tonal accent was one of the most characteristic phonetic features of ancient Greek.” (1968, p. 118)

2 Aqui, não há como negar a influência do fato de os seis níveis de língua grega antiga ofertados nos cursos de graduação da UnB serem disciplinas optativas...

parte prática... as células rítmicas dos cantos corais trágicos e das odes de Píndaro são mais complexas do que as da poesia estíquia, por exemplo. Além disso, a extensão dos textos era grande demais para as dinâmicas em roda (chegamos a fazer uma versão dos cartões para o estásimo de Sófocles que trazia a estrofe na frente e a antístrofe no verso, por exemplo; mas a ideia de trabalhar as transições de gênero poético-musical do texto também foi abandonada, pois utilizamos apenas os nove versos da primeira estrofe, em vez dos cem que compreendem o *Hino a Eros* seguido pelo *kommós* com Antígona). Enfim, os encontros semanais de preparo da oficina também mostraram que os cartões eram de grande utilidade para a marcação da duração das sílabas, uma partitura rítmica, mas que o aprendizado das sílabas na oficina precisava ser feito sonoramente: nós que preparávamos a oficina decoramos os versos para serem trabalhados em dinâmicas de repetição (primeiro percorrendo cada verso acrescentando sílaba por sílaba; em seguida, repetindo verso a verso e, por fim, grupos de versos). Nos encontros de preparo, que além dos estudantes anteriormente mencionados também contava com participações menos regulares, o grupo espontaneamente alternava duas ou três pessoas apenas cantando, duas ou três pessoas apenas dançando e duas ou três tentando cantar e dançar ao mesmo tempo.

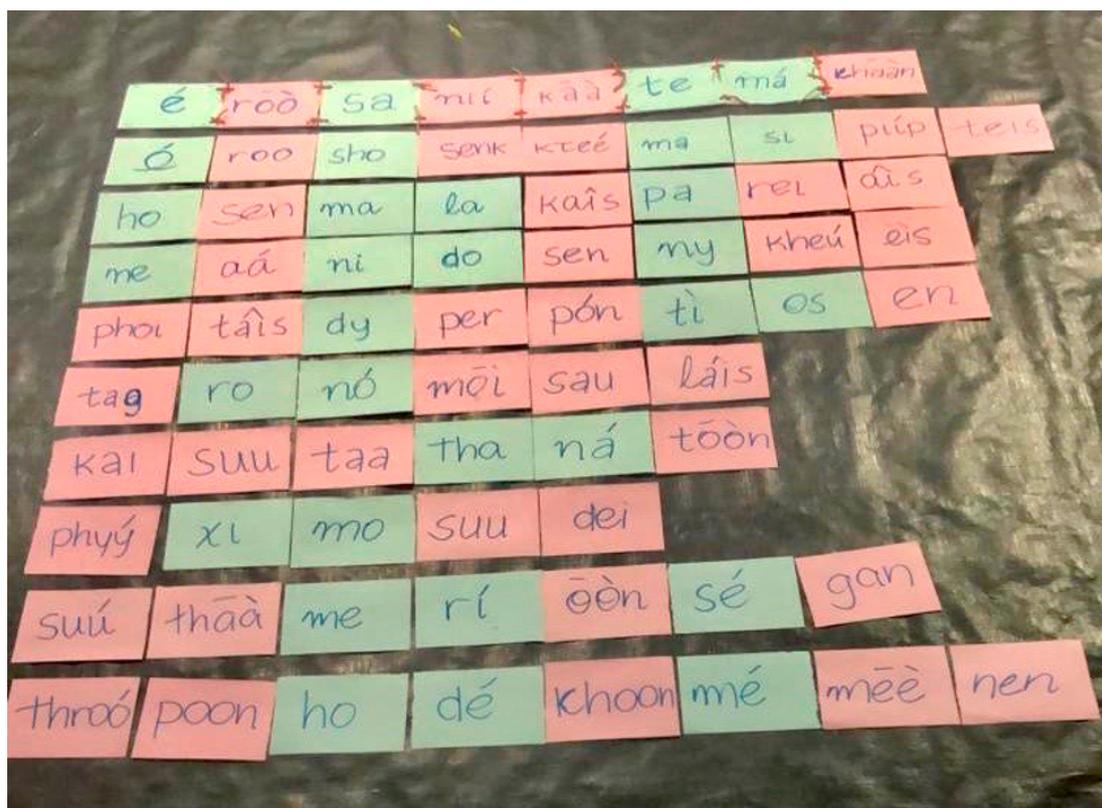


Figura 1: A primeira estrofe do terceiro estásimo de *Antígona* escandida com os cartões de cores diferentes para marcar as diferentes durações silábicas.

Na semana anterior à realização da oficina, fizemos um ensaio geral com o “núcleo pensante” do projeto “Canto Coletivo Improvisado” (desde 2018, o projeto passou a incluir um horário de encontros para desenvolvimentos de técnicas de regência das rodas, bem como de reflexão sobre as mesmas). E descobrimos, na prática, que a correspondência da sílaba longa com o pé no ar e da sílaba breve com o pé no chão não era de execução tão simples como havíamos concebido: por um acaso, a maioria dos envolvidos no preparo da oficina tinha algum contato anterior com dança... A dinâmica dos cartões passou, assim, por mais uma simplificação: as sílabas breves corresponderiam a uma palma e as longas a duas batidas de pé no chão – o que evidenciava ainda mais, para nossos ouvidos destreinados em perceber a duração silábica, o contraste entre as duas quantidades de sílaba.

A oficina aconteceu nos dias 22, 23 e 24 de maio. Para garantir um público de participantes, adotei a estratégia de propor a oficina como opção de atividade avaliativa nas duas turmas da disciplina de graduação “Tragédia Grega” por mim ministrada no mesmo semestre; os estudantes matriculados na disciplina fizeram uma prova no meio do semestre e, para a segunda nota, poderiam ou escrever um ensaio sobre *Antígona* ou comprovar a participação na oficina e o preenchimento do formulário de *feedback*. Os horários de realização, porém, não coincidiam inteiramente com os horários das aulas. Ainda assim, tivemos 37 inscrições na oficina e 25 dos inscritos frequentaram 100% das oito horas de oficina e preencheram o formulário.

Na quarta-feira, o encontro inicial de duas horas se abriu com jogos comuns nas rodas do “Canto Coletivo Improvisado”: o da seta (em que os participantes dispostos em um círculo passam individualmente a palma-seta direcionando o gesto e o olhar entre si), os nomes cantados (em que cada participante improvisa uma melodia para seu próprio nome e, em seguida, o grupo é convidado a lembrar do nome e da melodia pela indicação gestual do líder), os improvisos em língua inventada. Tais dinâmicas são fundamentais para estabelecer uma conexão de escuta atenta entre os participantes. Daí, passamos para as dinâmicas com os cartões do *Hino a Eros da Antígona*. Em primeiro lugar, trabalhamos apenas o aspecto percussivo do texto: a leitura dos cartões segundo o código “rosa= pé +pé”; “verde = palma” (*Figura 2*). Em seguida, as dinâmicas em eco (silábico e verso a verso) sem recurso direto aos cartões e, por fim, sobrepondo a percussão corporal aos improvisos vocais com as sílabas em grego. Na quinta-feira, o encontro se dividiu em duas partes, de duas horas cada. Na primeira parte, foram repetidas as dinâmicas com os cartões rosa e verde para a escansão do Ditirambo 2 de Píndaro. Na segunda parte, apresentamos os poemas que serviram de provocação para os improvisos anteriores, mostrando suas traduções e discutindo suas ocasiões de performance nos contextos antigos.



Figura 2: Registro da “leitura rítmica” da primeira estrofe do Ditirambo 2 de Píndaro.

Na sexta-feira, o encontro foi realizado no mesmo horário das rodas regulares de imersão do “Canto Coletivo Improvisado” daquele semestre, de 12h a 13h45. Contamos com a presença e participação de dois facilitadores do Projeto de Extensão, Gabriel Melo e Jairo Faria (FAC-UnB), que regeram primeiro a roda com improvisos melódicos a partir de versos soltos do *Hino a Eros*, como a dinâmica do carrossel (em que o grupo é dividido em dois círculos, cada um com um regente, que se respondem; por exemplo, um grupo improvisava loops do verso 8 – $\kappa\alpha\iota\ \sigma\prime\ \omicron\upsilon\tau\prime\ \acute{\alpha}\theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ – e o outro do verso 9 do *Hino* – $\varphi\acute{\upsilon}\xi\mu\omicron\varsigma\ \omicron\acute{\upsilon}\delta\epsilon\iota\varsigma$; cf. figura 3) ou, ainda, um longo improviso de todo o grupo com a repetição do primeiro verso – $\text{Ἔρως ἀνίκητε μάχῃαν}$, “Éros invencível na batalha”³. Por fim, na última roda da oficina, foi distribuída uma cópia impressa da tradução dos versos 781 a 791 de *Antígona* realizada por Matheus Ely Pessoa para os improvisos da oficina (Figura 4).



Figura 3: Registro do improviso com versos soltos em grego antigo, com dois grupos em “carrossel”.

3 Breves registros em vídeo estão disponíveis <https://www.instagram.com/p/Bx3Zf73Fept/?igshid=ebzilennepcy>.



Figura 4: Registro do improviso com a tradução do *Hino a Eros*.

Considerações Finais

O que mais surpreendeu na primeira edição da oficina - e o que tornou a experiência extremamente gratificante - foi a entrega dos estudantes que participaram, sobretudo os que estavam matriculados na disciplina Tragédia Grega - e portanto estavam estudando essa tradição poética através de metodologias mais convencionais (aulas expositivas sobre os textos da bibliografia do curso). A entrega e felicidade dos estudantes em fazerem experimentos com ritmos e sons de uma língua morta a meu ver se explica muito mais metodologicamente do que em termos de conteúdo propriamente dito. Sendo a escuta, a comunicação e a cooperação elementos chave das dinâmicas das rodas de imersão do “Canto Coletivo Improvisado”, tais dinâmicas adaptadas a experimentos com a poesia grega antiga se transformam em instrumento de potente humanização pedagógica. A vivência das rodas na oficina instaurou um outro tipo de cumplicidade entre os participantes, que afetou de modo muito positivo a disposição do grupo para a leitura em voz alta de *Antígona* em tradução nas aulas das semanas subsequentes. Seguindo a enquete lançada no formulário de *feedback*, a oficina será novamente ofertada conjuntamente à disciplina de graduação “Tragédia Grega”, mas nos horários fixos das aulas como atividade obrigatória. Neste ano de 2020-21, o projeto de Iniciação Científica “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga” acolhe os planos de trabalho de três outras estudantes (uma das voluntárias do grupo de preparo da primeira edição da oficina e uma das estudantes participantes da oficina que cursava

“Tragédia Grega”), cada um voltado para um fragmento de Safo. Porém, com a suspensão das atividades acadêmicas presenciais devido à pandemia de COVID-19, ainda estamos refletindo se os planos de trabalho irão se dedicar ao preparo de uma oficina presencial futura ou se será possível adaptar a oficina para um ambiente virtual (as iniciativas que começam a ser ensaiadas entre os participantes do “Canto Coletivo Improvisado” são animadoras nesse sentido).

Para concluir, cabe retomar parte das reflexões iniciais do presente texto a partir de um comentário de um dos participantes do “Canto Coletivo Improvisado”. Na primeira roda em que comentei que boa parte da poesia grega antiga era cantada e dançada por coros e, no caso dos Ditirambos, por “coros cíclicos”, um dos integrantes retorquiou de imediato: “Mas, puxa, até isso foram os Gregos que inventaram?”. Conjugados com a bibliografia sobre a recepção da cultura grega, os experimentos com a poesia grega antiga em performance propostos pela oficina buscam simultaneamente oferecer um acesso lúdico e criativo à sonoridade do Grego antigo e oferecer uma perspectiva de reflexão crítica sobre a constituição das tradições que se afirmam tributárias da antiguidade grega. Dito de outra forma: a existência de “cantos circulares” na Grécia antiga não faz desses cantos mais uma “invenção” helênica, do mesmo modo que a existência de espetáculos teatrais na Grécia antiga não garante seu estatuto de “marco-zero” do teatro... Como afirmou Jacyntho Lins Brandão:

Eu sempre comentei com meus alunos que estudar a Antiguidade é basicamente esse entrar em contato com o outro, cuja consequência deve ser a perda da mesmice do que nos é próprio. Nós costumamos pensar a alteridade em termos espaciais, os outros sendo os diferentes de nós, mas que se encontram, como nós, aqui e agora, esquecendo-nos de que os antigos, incluindo os nossos antigos, também são outros com relação a nós. No caso dos nossos antigos a relação fica mais complicada, pois temos muito deles, nossa visão de mundo se expande até eles, ao mesmo tempo que eles guardam, diante de nós, inúmeras diferenças. Gosto de pensar que, menos que eles serem nosso passado, o sentido deles está em que nós somos o seu futuro (BRANDÃO & GONTIJO FLORES, 2018).

Os gregos antigos não são nosso passado, nós que somos o futuro deles: os experimentos realizados com a poesia grega antiga em performance buscam justamente esta inversão na lógica da “origem”, que deixa de ser o ponto de partida que asseguraria a inteligibilidade e a excepcionalidade grega ao longo dos séculos para se tornar um ponto de chegada a ser constantemente reformulado, recriado e reapropriado.

Referências bibliográficas

ALLEN, S.W. *Vox Graeca*. A guide to the pronunciation of Classical Greek. Cambridge University Press, 1968.

BACON, H. "The Chorus in Greek Life and Drama", *Arion* Third Series 3 (1994/1995): 6-24.

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. L. "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life". *Annu. Rev. Anthropol.* 19 (1990): 59-88.

BOUVIER, D. *Le Sceptre et la lyre. L'Illiade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Jérôme Million, 2002.

BRANDÃO, J. L.; GONTIJO FLORES, G. "Ler a Antiguidade como exercício de total alteridade". In: *Pernambuco. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. Edição n. 144, fevereiro de 2018, p. 8-9. Disponível em http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2049-entrevista-jacyntho-lins-brandao.html?fb_comment_id=1597175647069836_1603492536438147 (acesso em 15/8/20)

BROSE, R. de. "Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro". *Cadernos de tradução* v.35 n.2 (2015): 124-160.

BRUNET, P. "La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et choréographie du grec ancien". In: *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte na UnB*. Brasília, v. 13, nº 2 (2014): 36-46.

CALAME, C. "Sappho's Group: an Initiation into Womanhood". In: GREENE, H. (ed.). *Reading Sappho. Contemporary approaches*. University of California Press, 1996, p. 113-124.

_____. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Trad. anglaise de D. Collins & J. Orion. Lanham/ Boulder/ New York/ London : Rowman & Littlefield, 1997.

_____, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Jérôme Millon, 2008.

DAIN, A. *Traité de métrique grecque*. Paris, Klincksieck, 1965.

DANIELEWICZ, J. "Deixis in Greek Choral Lyric." *QUCC* 63 (1990): 1-17.

D'ANGOUR, A. "How the Dithyramb got its shape." *The Classical Quarterly* 47 (1997): 331-351.

DAVID, A. P. *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DUPONT, F. "Introduction" in: ____ *et alii* (éd.) *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé, 2010. p. 7-20.

FERLIM, U. D. C. "Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa". In: *Anais do XXII Encontro Nacional da ABEM*, Natal, RN, 2015.

____; LIMA, S. T. A. "Voz com corpo e movimento: uma experiência com *Circlesongs*". In: *Anais do XXIII Congresso Nacional da Abem*, Manaus, 2017.

FINNEGAN, R. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?". In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (org). *Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, musica e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

FURLEY, W. & BREMER, J. M. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: The Texts in Translation; vol. 2: Greek Texts and Commentary. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.

GENTILLI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. From Homer to the fifth century. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1988.

KOWALZIG, B. *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore / London : The Johns Hopkins University Press, 1993.

MOTA, M. *Nos passos de Homero*. Ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade. São Paulo, Annablume, 2013.

NAGY, G. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

____. *Poetry as Performance. Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

THOMAS, R. *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo, Odysseus, 2005.

WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford, Clarendon Press, 1982.