

Ritmos/Pés Métricos em Performance: Notas sobre a Dramaturgia Grega Antiga a partir de exemplos em Ésquilo

Marcus Mota

Universidade de Brasília

Resumo

Neste artigo, contextos e transcrições de ritmos presentes nos textos remanescentes da dramaturgia grega antiga são estudados a partir de contínuas referências a obras de Ésquilo. A correlação entre texto, ritmo e performance é explicitada por meio de bibliografia atualizada que conjuga Filologia e Estudos Teatrais. Com isso, objetiva-se subsidiar futuros empreendimentos intelectuais e estéticos que levem em consideração as múltiplas implicações de textualidades cenicamente orientadas.

Palavras-chave

Ritmo, Performance, Tragédia Grega, Ésquilo, Métrica

Abstract

In this paper, the contexts and transcriptions of rhythms present in the surviving texts of ancient Greek dramaturgy are studied from continuous references to works by Aeschylus. The correlation between text, rhythm and performance is made explicit by means of an updated bibliography combining Classics and Performing Studies. With this, it aims to subsidize future intellectual and aesthetic endeavors that take into account the multiple implications of performance-oriented textualities.

Key words

Rhythm, Performance, Ancient Greek Tragedy, Aeschylus, Meter.

Padrões métricos presentes nos textos das Tragédias Gregas Antigas têm sido revisitados de diversas formas, gerando pontos de partida tanto para a especulação intelectual, quanto para produções artísticas. Uma das dificuldades de acesso a esses materiais reside nas fontes: desde a Antiguidade, há muitas divergências quanto ao modo de identificar-se e nomear-se tais padrões, os quais existiam foram dos textos, nos ritmos do cosmo e nos passos dos pés. Com o passar dos séculos, tais divergências e distanciamento histórico projetam muitas vezes uma abstração na abordagem, desconectando tais padrões registrados nos textos de seus contextos performativos.

Neste artigo, seguem-se algumas aproximações à questão do estudo dos ritmos registrados nos pés métricos que os textos remanescentes da tragédia grega antiga indicam¹.

Antes de tudo, algumas observações preliminares:

a) as tragédias eram eventos interartísticos, com presença de canto, dança e recitação. A maioria das traduções e estudos pátrios das tragédias não se atém às singularidades aurais e performativas dos textos. Com isso, consumimos um texto “limpo”, “reto”, sem indicações da realidade polirrítmica e multissensorial do teatro grego antigo. Ou seja, estudar a métrica presente nesses textos não é apenas uma tarefa linguística: os ritmos que os padrões métricos podem ser considerados como fósseis de toda uma cultura performativa ampla e heterogênea.

b) o estudo dos padrões métricos passa pelo conhecimento do texto em sua língua original e por uma erudição que incorpora dados e reflexões de comentários especializados das obras da dramaturgia antiga e de métrica. Devido ao amplo escopo dessa erudição, serão aqui indicadas para o leitor sugestões bibliográficas que contemplem em cada caso o que vai sendo apresentado e discutido.

c) as transcrições aqui disponibilizadas restringem-se aos aspectos que podemos qualificar como ‘percussivos’ dos metros. Há abordagens mais holísticas, como as de Philippe Brunet, que dão conta de padrões melódicos, coreográficos e de instrumentação².

Primeira aproximação: padrões métricos e culturas em contato³

A especialização entre metros para o coro e metros não corais demonstra como o espetáculo da tragédia era variado, dialogando com tradições performativas existentes (Cf. Hall, 2011). Quem

¹ Amplio questões já tratadas em MOTA 2011, MOTA 2011a, MOTA 2012, MOTA 2013, MOTA 2013a, MOTA 2017a, MOTA 2018. Agradeço ao CNPq pelo financiamento de pesquisa “Teatro, Música e Metro: Simulações Audiovisuais, a partir de Padrões Métricos da Tragédia Grega” que gerou parte das pesquisas aqui apresentadas.

² V. MOTA 2013, BRUNET 2011, BRUNET 2014.

³ Sigo aqui propostas de HERINGTON 1985: 103-124. Para a questão histórico-geográfica, v. WEST 1982: 29-76. Para a nomenclatura, v. LOURENÇO 2011.

assistia as obras apresentadas no Teatro de Dioniso estabelecia contato tanto com essa diversidade de marcas sonoras e dramáticas, quanto com sua dimensão multicultural. A dramaturgia polimétrica ateniense registra a apropriação e transformação de sons e tradições vindos de diversas partes do mundo helênico.

Não se pode esquecer que essa geografia dos ritmos duplica-se nos falares ou dialetos: os sotaques regionais manifestam não apenas mudanças nas pronúncias das palavras como também riqueza de ritmos. Se podemos atestar pelo menos três grandes tradições métricas na Antiguidade helênica, estas tradições métricas e performativas sobrepõem-se a modos de fala que assim se articulam (WOODARD, 2008: 50):



Figura 1. Mapa distribuição geográfica dos metros⁴.

Sendo assim, a seguinte seleção de metros mais recorrentes em Ésquilo⁵:

1- Da região da Jônia/Iônia (Ásia menor), mesma que nos deu os poemas Homéricos e os filósofos Pré-socráticos, chega-nos especialmente o verso que será adaptado para as trocas verbais entre

⁴ Fonte: [wikipedia.org/wiki/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Dialeto_do_grego_antigo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Dialeto_do_grego_antigo) . Acesso em: 30 ago. 2018.

⁵ A lista não é exaustiva. Temos, nas seções corais, além da alta presença das famílias iambo-trocaicas, os “asiáticos” metros eólicos (a partir de uma base coriâmbica), presentes em *As Suplicantes*, *Agamênon* e *Coéforas*, e os iônios/jônios, presentes em *Os Persas*. Além disso, temos hexâmetros datílicos, “com diversas estrofes em *Os Persas* e na *Orestéia* (WEST 1982:128).”

agentes não corais: trata-se do trímetro iâmbico⁶. Sua regularidade e ao mesmo tempo flexibilidade permitem diversos tipos de uso: descrições, contato direto entre falantes, reações emocionais, ordens, narrativas, entre tantos outros recursos. Na dramaturgia, o metro pode ocorrer em três tipos de contracenações verbais bem distinguíveis:

a) **blocos de falas**, quando o agente fala ininterruptamente por diversas linhas, como em prólogos, relatos de mensageiros, narrativas, sonhos, argumentação. O bloco de falas não é homogêneo em si, sendo composto por sub-blocos com focos bem distintos. O efeito é mais de uma combinação de recursos: pelo bloco de falas, o falante ocupa o foco de cena, e por meio da composição de sua performance, o dramaturgo pode mostrar outras referências que as ligadas à figura que fala. Assim, o agente em seu bloco de falas enuncia coisas que ultrapassam sua instância individual, como: apresentar sinais de algo que vai acontecer ou eventos que escapam de seu entendimento⁷.

b) **debate verso a verso**, ou esticomitia (IRELAND 1974, COLLARD 1980, LIESBETH 2014), quando há uma contraposição ou interação mais acentuada entre dois agentes ou grupo presente em cena. Eles dirigem suas falas marcadas por alternância de um a dois versos (disticomitia). A oposição em longas falas ininterruptas e falas curtas alternadas demonstra que o ritmo e a musicalidade da cena não se reduzem às partes corais (RUTHERFORD, 2012: 164-179). Como um cardiograma, podemos ver registrados no texto a mudança da forma da organização das falas com alterações na performance. Se os longos blocos evidenciam o destaque e isolamento de uma figura em cena, com o debate verso a verso há aproximação, deslocamento de um agente na direção do outro. Um bom exemplo da técnica está no ríspido diálogo entre Orestes e Clitemnestra em *Coéforas*. Ou também na nada afetuosa contracenação entre Etéocles e o coro, em *Sete Contra Tebas*.

c) **verso compartilhado ou antilabe**, quando os agentes em cena partilham partes de um mesmo verso, fragmentando o padrão métrico. Este estilhaçamento demonstra uma radicalização do processo encontrado na esticomitia. Com o verso compartilhado, a fragmentação do padrão métrico pode ser utilizada para atualizar a integração de agentes em situações extremas (lamentos, urgência, solidariedade, confusão). Em Ésquilo, pelo menos nos textos restantes, o verso compartilhado ocorre apenas nas seções líricas – performances corais (HOGAN 1997).

⁶ Para o tema, ver, por exemplo,: SCHEIN 1979, FABB&HALLE 2008, CAVARZERE; ALONI, A. & BARCHIESI 2001, BAECHLE 2007, BORDIGONI 2015.

⁷ Exemplos disso são os prólogos de *Sete Contra Tebas*, performado por Etéocles, e o *Agamênon*, falado por uma anônima Sentinela. A contagem dos números de versos nas partes faladas é fundamental para explicitar a luta pela hegemonia na cena: quem mais tem versos, destaca-se em relação aos demais. Sobre essa técnica presente nos textos gregos antigos, v. WEIL 1860, MOTA 2013:11-77.

2- Da região dórica, de Esparta, nos chegam os ritmos regulares de marcha, que foram modelo para a entrada do coro no teatro, evidenciados pelo metro chamado anapesto. Temos, pois, um metro funcional: há uma correlação entre o ritmo, performance e forma, ao explicitar-se uma recorrente ação coral que se individualiza audiovisualmente. A alternância dos passos contra o chão, seguindo um esquema determinado de tempos a partir das entradas laterais para a área de atuação, ratifica essa funcionalidade.

Tal funcionalidade pode ser expressiva: na peça, *Os Persas*, Ésquilo, por exemplo, vale-se muito de ‘módulos anapésticos’ ou seções de marcha para indicar reposicionamentos do coro: o coro entra, ocupa o centro da área de atuação. Depois, cede seu foco para a entrada da rainha e, mais à frente, para saudar a irrupção do fantasma do rei morto, Dario. Estes módulos procuram trazer para a cena toda a pomposa cerimonialidade dos povos orientais. O coro de veteranos de guerra move-se lentamente de um lado para outro, trazendo à cena os sons e a imagem de um império derrotado.

3- da Ática, onde está Atenas, temos, além do falar padrão das partes faladas, o desenvolvimento de um metro, quase que, a partir mesmo da própria tradição dramático-musical ateniense: trata-se do dócmio⁸. A sua presença acentuada nos textos de Ésquilo durante cenas de intensidade emocional, nas reações do coro ou agentes não corais a eventos imediatos, situa nosso autor como um protagonista na exploração dos efeitos do metro. Por exemplo: o pânico de jovens mulheres diante de uma cidade cercada por inimigos, em *Sete Contra Tebas*; os temores das mulheres serem alcançadas por seus noivos e mesmo o encontro delas com estes seus perseguidores, em *As Suplicantes*; o frenesi da profetisa cercada por presságios de assassinatos iminentes, inclusive o próprio, em *Agamênon*⁹; as reações do coro de mulheres diante das ações assassinas do vingador Orestes em sua volta para casa, em *Coéforas*; e a performance coral das terríveis divindades Erínias em suas caçadas ao assassino Orestes, em *Eumênides*.

Desse modo, a partir dos metros pode-se observar uma colisão de espaços e culturas, uma mistura de tensão e referências. As performances corais são o lugar para este laboratório sonoro. Em uma mesma seção (estásimo), a atividade do coro muitas vezes modula de um ritmo para outro, mixando materiais de fontes heterogêneas em função da cena. Este fluxo de canto e movimento projeta uma experiência de tempo específica, “cuja passagem é frequentemente sentida como não-

⁸ Mais precisamente: o metro existia em formas prétrágicas, mas sempre combinado com outros, PRETAGOSTINI 1979. Ou seja, a ‘invenção’ ateniense está em seu uso em formas contínuas, explorando suas potencialidades. V. ANDREATTA 2009/2010.

⁹ Respectivamente, *Sete contra Tebas* vv. 78-149; *As Suplicantes* vv. 348-411-405,630-651,827-842; *Coéforas* vv 869-871, 935-963; *Eumênides* vv 254-275.

linear, periódica, como a procissão das estações e estrelas” (COLE, 1988:4). Eis a complexa cinematográfica audiovisual que a atividade coral aponta. A imaginação do leitor, a partir de indicações de comentários especializados, pode reconstruir em parte esta experiência.

| <i>Os Persas</i> pode ser dividida em 8 seções formais: <i>Seções</i> (HOLTSMARK, 1970, MICHELINI, 1982, IRIGOIN 2004, MUÑOZ 2012) | <i>Versos</i> | <i>Porcentagem</i> ¹⁰ | <i>Agentes</i> | <i>Ações</i> |
|--|----------------|----------------------------------|--------------------------|---|
| 1-Párodos ou primeira entrada do coro | 1-139 (139) | 13% {12.1906} | Coro | Contexto da peça: espera por notícia das tropas persas que, lideradas por Xerxes, partiu para invadir a Hélade |
| 2-Episódio 1, ou cena falada/dialogada | 140-531 (393) | 36% {36.490} | Coro, Atossa, Mensageiro | A rainha, mãe de Xerxes, narra seus sonhos e receios. O mensageiro traz novas do front: os persas foram derrotados. |
| 3-Estásimo1, ou atividade do coro(dança/canto) | 532-597 (66) | 6% {6.1281} | Coro | Lamento sobre a destruição |
| 4-Episódio 2 | 598-622 (25) | 2% {2.321} | Rainha, Coro | Rainha retorna sem carruagem trazendo os materiais para ritual de invocação de Dario. |
| 5-Estásimo 2 | 623-680 (58) | 5% {5.385} | Coro | Ritual de invocação de Dario |
| 6-Episódio 3 | 681-851 (171) | 15.8% {15.877} | Dario,Rainha, Coro | Dario apresenta sua teodicéia, conselhos à Rainha e Xerxes e relata o massacre na Batalha de Plateias. |
| 7-Estásimo 3 | 852-906 (55) | 5% {5.106} | Coro | Celebra como o Império persa fora melhor governado por Dario. |
| 8-Êxodo, encerramento da peça, saída do coro. | 907-1077 (171) | 15.8% {15.877} | Xerxes, Coro | Lamento. Entram o coro e Xerxes para dentro do palácio. |

¹⁰ Os números se referem ao total dos versos da peça, 1077, tomados como 100% e os números de versos de cada seção, apresentados na coluna anterior.

Quadro 1 - Tabela distribuição de partes de *Os Persas*.

Segunda aproximação: Cenas iniciais de *Os Persas*, de Ésquilo

Um bom exercício de compreensão dos padrões rítmicos de uma tragédia grega é examinar mais atentamente sua textualidade. É preciso ter em mente que todas as tragédias encaixavam-se em um *preset formal* ou uma distribuição de partes/seções, cada uma marcada por diferentes orientações aurais e performativas (MOTA 2017a). Ver Quadro 1.

Em termos gerais, segundo os números do quadro acima, após a abertura da peça com a entrada do coro e uma performance que apresenta o poder do império e as angústias de seus guardiães pela volta do seu senhor, temos uma ‘longa sequência de estabilização’ que dura um terço da peça. Somando as duas primeiras seções da peça, temos metade do espetáculo.

Após essa primeira metade, seguem-se rápidas seções, até a cena final. Assim, *Os Persas* apresenta-se com uma primeira metade mais lenta, com seções de maior duração, à qual se responde uma segunda metade com um ritmo mais acelerado. O coro abre e fecha a peça¹¹.

Em *Os Persas* essa ampla presença do coro manifesta a dramaturgia musical ali atualizada. Ésquilo teria de elaborar e ensaiar as melodias, as letras e os passos para os doze integrantes do coro. Os acontecimentos já eram conhecidos: estavam na memória de todos os presentes no teatro, a derrocada persa oito anos antes. A cidade reconstruía-se: em uma estratégia de guerra, Atenas fora deixada para os invasores, que queimaram e destruíram construções públicas. Ali, no sopé da Acrópole, todos estavam reunidos novamente para celebrar a vitória sobre o inimigo oriental.

Ao se valer de uma estrutura formal conhecida e de uma memória recente em processo de mitificação grande era o desafio de Ésquilo. E o que ele fez? No lugar de abrir a peça com um prólogo falado, já anunciando um fato conhecido pela audiência, como Frínico o fez em *As Fenícias*, Ésquilo coloca em cena um coro de anciões, representantes dos persas, que espera notícias da armada persa. A dramaturgia vai trabalhar agora com eventos sutis: expectativas, esperanças, sonhos. Ou seja, os agentes em cena veem-se movidos por acontecimentos fora de cena, não visíveis diante da audiência. O público observa o efeito desses acontecimentos extra cênicos nas figuras que estão presentes no espaço de contracenação. O ausente, o não visível, impacta aqueles que vemos e ouvimos.

Este ausente materializa-se nos sons dos passos do coro no teatro, acompanhados de um aulos, um tipo de oboé. O párodo aqui possui duas partes: uma marcha em passos binários (1-64),

¹¹ Sobre atividade do coro em *Os Persas*, v. PACE 2008, PACE 2010, PADUANO 1978.

com alternância dos pés, chamada de ‘marcha anapéstica’, e uma performance organizada, registrada em estrofes paralelas (65-139).

O tempo dessa marcha é o desfile de entrada do coro até ocupar a orquestra, área central da arena. Uma transcrição métrica e em notação musical dos primeiros versos seria assim:

A- Texto em Grego, seguido de tradução¹²

| | |
|--|--|
| <p>1 <i>Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται, καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες, κατὰ πρεσβείαν οὐδ' αὐτὸς ἄναξ</i></p> <p>5 <i>Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενῆς εἴλετο χώρας ἐφορεύειν.</i></p> | <p>1 Estes, dos Persas que partiram para a terra da Hélade, chamam de Fiéis, do rico e cheio de ouro palácio guardiães somos, por nossa idade avançada o próprio Senhor</p> <p>5 Xerxes rei, filho de Dario, nos escolheu para supervisionar o país.</p> |
|--|--|

Quadro 2 – Tradução de estrofes da peça *Os Persas*.

B- Texto em grego transcrito em sinais métricos¹³

| |
|--|
| <p>Τά-δε μὲν Περ-σῶν τῶν οἰ-χο-μέ-νων U U - - - U U -</p> |
| <p>Ἑλ-λά-δ' ἐ-ς αἶ-αν πισ-τὰ κα- λεῖ-ται - U U - - - U U - -</p> |
| <p>ἐ-δρά-νων φύ-λα-κες U U - U U -</p> |
| <p>Κα-τὰ πρεσ-βεί- α -ν οὐ-ς αὐ-τὸ-ς ἄ-ναξ U U - - - - U U -</p> |
| <p>Ξέρ-ξης βα-σι-λεὺς Δα-ρει-ο-γε-νῆς - - U U - - - U U -</p> |
| <p>εἴ-λε-το χώ-ρα-ς ἐ-φο-ρεύ-ειν - U U - - U U - -</p> |

Quadro.3. transcrição métrica

¹² Para o párodo anapéstico, sigo o texto em SOMMERSTEIN 2008. Neste livro, as traduções de longos trechos de Ésquilo são marcadas pela informação do número do verso à esquerda. Todas as traduções são minhas. RAMSEY 2015 apresenta uma discussão métrica para a performance de toda a peça. V. ainda MOTA 1998:476-479, MOTA 2013:187-243.

¹³ Tradicionalmente aplica-se o símbolo (U), sílaba curta, para durações que são a metade do símbolo (-), sílabas longas. É preciso ter em mente que, na ausência de uma medição absoluta de tempo (metrônomo), este valores são convencionais. Uma discussão da questão pode ser vista em WEST 1982, GENTILI, B. & LOMIENTO 2003, STEINRÜCK 2007, BARRIS 2001, STEPIÉN 2010, MOTA 2011.

Como vemos na Figura 2, o padrão binário predomina: os anapestos são pés métricos que se combinam como tijolos em grupos de quatro unidades de duração com diversas formas ou padrões: a) UU – ; b) – –; c) –UU; d) UUUU. O primeiro verso apresenta dois padrões, o típico a) e uma variação, que é chamada de espondeu (– –).

C- Texto grego com notação musical tradicional¹⁴

Persas. Párodos. 1-5.

|| 2/4

1 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

Ἰά - δε μὲν Περ - σῶν τῶν αἰ - γο - μέ νων

5 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

Ἴλ - λά - δ' ἔξ αι - αν πρ - ος τὰ κα - λεῖ - ται

9 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

εἰ - δ' ὄρα - νων φύ - λα - κες

11 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

κα - τὰ πρ - ος βεῖ - α - νοῦ - ς' αὐ - τὸ ς' αὐ - ναξ

15 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

Ξέρ - ξης βα - σι - λεύς Δα - ρει - ο - γε - νης

19 $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$ $\underline{\text{U}} \underline{\text{U}} - \text{U}$

εἴ - λε - το χῶ - ρα - ς' ἄ - φο - ρεῦ - ειν

Fig.2. Notação rítmica

¹⁴ Assim com a transcrição métrica, temos elementos de aproximação. Por exemplo: a notação deste início da marcha anapéstica poderia ser notada sem indicação de compassos ou em anacruse. Tanto na reconstrução, quanto na reperformance, trabalhamos sempre com valores aproximativos. V. MOTA 2013:187-284. Neste artigo, limitamos o foco nas informações métricas, procurando indicar valores rítmicos. Para as demais dimensões da musicalidade e da performance (melodia, movimento), v. outros esforços interpretativos como os de LEEDY 2001, POWERS 2014, BRUNET 2014, DELAVOUD-ROUX 2015. Sobre a música, v. SHARON 1994, BROWN,&OGRAJENSEK 2010, XANTOULIS 2010.

O que está no texto grego e foi transcrito em sinais de duração e depois de notação musical refere-se ao movimento dos pés. O padrão binário nos indica usar os dois pés em alternância: pé esquerdo/pé direito (Cf: BROWN, 1977)¹⁵. Então, hipoteticamente, se começo pisando com o pé esquerdo, apoio o pé direito e levanto o esquerdo. Aí começa a marcha anapéstica. Em nosso caso, eu piso o chão na primeira sílaba e demoro um pouco a trocar de pé, a segunda batida de pé. A segunda batida de pé seguir-se-á aproximada na metade da duração da primeira batida. Mas como vemos são duas batidas breves (UU), então alternamos rápido os pés. Traduzindo: batida de pé direito com espera do mesmo no chão, alternância rápida de batidas do pé esquerdo e pé direito. Depois temos duas longas (—), ou batida de pé esquerdo contra o chão com espera do mesmo no chão, seguido de nova batida do pé direito contra o chão também com espera. E assim vai-se Sempre notar que temos o movimento de um pé que bate no chão e o outro que se ergue. Isso sem levar em conta a força, a intensidade da batida. Se considerarmos os acentos no texto, devemos ainda marcar mais fortemente algumas pisadas que outras.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|---------|----------|
| Direito | Esquerdo |
| - | U | U | - | - | - | - | U | U | - |
| ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Forte | | | | Forte | | | | Forte | |

Quadro 4. Passos anapesto

Ou seja, mesmo que a marcha anapéstica seja aparentemente simples, com tendência à regularidade, é possível introduzir algumas variações de intensidade indicando informações outras que a mecânica temporal. Afinal, é uma movimentação de um grupo de agentes e não de robôs. Com as convergências e divergentes entre os acentos de intensidade e ordens temporais, comportamentos e expectativas podem ser detalhados na sucessão dos passos.

¹⁵ BRUNET 2011 propõe outra distribuição dos passos: o mesmo pé bate a parte fraca e forte em sequência, perfazendo, por exemplo, DIREITA(D) direita(d), ESQUERDA (E) esquerda (e), ou DdEe, etc. Ver também: GARCÍA NOVO 1997, MOTA 1998:476-479, MOTA 2013:187-243.

O conteúdo dessa marcha introdutória é significativo: o coro entra em cena anunciando-se como autoridades designadas pelo próprio Xerxes, que foi para a guerra contra os helenos, para cuidar do palácio e suas riquezas. O grupo é constituído de pessoas de idade avançada. A idade outorga-lhes diversos atributos: agilidade menor, dignidade, memória, confiança. Eles ficaram para guardar o palácio, pois não podem mais participar do *front* de uma guerra. Ésquilo enfatiza muito bem isso: se os homens foram para a batalha, ficaram os que não podem lutar - mulheres, crianças e idosos¹⁶.

Continuando o texto, vemos que precisamos pensar duas ou mais vezes para construir um período simples ou uma ordem direta: os versos sucedem-se por inclusões e expansões de informações. O coro poderia dizer: “Somos os guardiões desse palácio cheio de riquezas e ouro. Fomos nomeados pelo próprio Xerxes, filho de Dário, nosso rei e senhor. O povo nos chama de Os Fiéis. Estamos aqui enquanto os homens desse reino marcham contra a Grécia.” Seria mais inteligível, mais discursivo, mas não é o que temos aqui: o coro não está falando, e sim recitando suas palavras enquanto se movimenta. A ritmização dos pés direciona a ritmização das palavras. A marcha anapéstica determina uma articulação vocal que fica entre o canto e a fala. Disso, a ênfase não está em cumprir todas as funções sintáticas em sua completude e sim apontar as referências que são mais relevantes para a performance do coro. O coro canta por que se mostra em cena em sua performance. Ele não está lá para discorrer verbalmente sobre algo. A ênfase não é no conteúdo das palavras e sim no movimento. Daí há restrições no uso da língua, pois o que importa aqui não é a comunicação verbal e sim os diversos canais de percepção: som, visualidade, movimento. O que é ativado a partir do material verbal é só aquilo que é usado neste campo multissensorial: o impacto da presença audiovisual do coro, pois, junto com a música do aulos e da fala entoada dos anapestos, o público também observa o figurino do coro.

Após os anapestos, o coro apresenta-se em um conjunto de pares estróficos (versos 65-139). Ou seja, o coro toma o centro de orientação da cena, canta e dança, e amplia as marcas performativas de sua entrada. As entradas corais em Ésquilo são bem distinguíveis em sua dupla natureza: uma seção em marcha para o coro ser visível e audível pela primeira vez pela audiência; e outra, que amplia imaginativamente aspectos da situação inicial. Nas performances corais com organização estrófica, há uma maior exploração de possibilidades coreográficas, melódicas, sonoras e narrativas. Estando sozinho em cena, o coro pode gerar as mais diversas combinações sensoriais.

¹⁶ Sobre o mito do país esvaziado de seus homens, v. HARRISON 2001, BACHVAROVA, M. & DUTSCH 2016.

No caso de *Os persas*, temos uma explosão de sentimentos contrastantes a respeito da partida dos guerreiros liderados por Xerxes: se o catálogo dos nomes dos guerreiros, performado entre os versos 21 a 58, apresenta uma confiança na força e poder desse gigantesco fluxo de homens, por outro lado as incertezas do destino e da guerra trazem apreensão e dor antecipada. A performance do coro assim organiza-se:

1- A (5) / A' (5)¹⁷

Estrofe A

65 Por agora já deve ter atravessado, saqueador de cidades,
o exército do rei, para a costa fronteira da região vizinha
passando pelo estreito de Hele, filha de Atamas,
por meio de barcos amarrados com corda de linho,
caminho *superatarraxado* como um jugo no pescoço do mar.

Antístrofe A

70 O impetuoso governante da Ásia cheia de homens
guia seu divino rebanho pelo mundo inteiro
pelas duas vias, a pé e por mar,
confiando nos seus firmes comandantes severos -
80 ele, homem igual aos deuses, da raça gerada do ouro.

2- B(6)/B'(6)

Estrofe B

Nos olhos o brilho escuro
de uma serpente mortal,
com muitas mãos e muitos barcos
guiando o carro sírio
85 ele conduz Ares arqueiro
contra homens famosos por suas lanças.

Antístrofe B

Ninguém será capaz de suportar

¹⁷ Na distribuição e numeração de versos, sigo SOMMERSTEIN 2008. O texto foi traduzido a partir da edição de WEST 1998. Legenda dos sinais indicativos da organização estrófica: os números indicam cada grupo estrófico (estrofe/ antístrofe); a letra maiúscula indica o jogo estrofe/antístrofe; em parêntesis o número de versos de cada estrofe. As estrofes em pares possivelmente se associam ao movimento do coro que alterna um lado em uma estrofe – direito, por exemplo –, e outro lado oposto na antístrofe – esquerdo. V. Van GRONINGEN 1958, MULLEN 1982.

este enorme fluxo de homens
afastando com defesas vigorosas
90 a invencível onda do mar.
Não se pode resistir ao exército persa
e sua tropa de coração guerreiro.

3- C (5)/ C'(5)

Estrofe C

102 Pois o Destino, decreto enviado pelos deuses,
tempo atrás impôs aos Persas
105 se engajar apenas em guerras que derrubam fortalezas,
nos tumultos de combates a cavalo
e em destruição de cidades.

Antístrofe C

110 Mas eles aprenderam frente ao imenso mar
de ondas embranquecidas pelo vento violento,
a considerar o espaço sagrado dessas águas,
confiantes que estavam nas frágeis amarras
e engenhos para transporte das tropas.

Épodo¹⁸

93 Mas dos enganos concebidos por um deus
que homem mortal poderá escapar?
Quem com pés ágeis
tem poder para fugir fácil disso?
Pois primeiro a deusa da Ruína amigavelmente adula um
homem e depois o conduz para suas redes.
100 Não é possível para um mortal escapar e fugir.

4- D (5) / D'(5)

Estrofe D

¹⁸ Estrofe isolada sem sua contrapartida em antístrofe. Marca o fechamento de uma sequência de pares estróficos.

114 Por causa disso é que de negras vestes
115 está meu coração, e rasgadas de pavor.
OÁ armada Persa ¹⁹!
Que a grande cidade de Susa,
esvaziada de homens, não venha a ouvir esse grito de lamento!

Antístrofe D

121 E que a cidade dos Císsios
não cante em resposta:
OÁ - pois é o que a massiva horda
de mulheres vai gritar
125 enquanto fazem em remendos seus vestidos de linho.

5- E(5) / E' (5)

Estrofe E

Pois toda a cavalaria
e todo o contingente de homens a pé
como um enxame de abelhas, partiu seguindo seu chefe,
130 atravessando pelo cabo que une os dois continentes
o mar comum que os atrela.

Antístrofe E

Os leitos de amor estão cobertos
com as lágrimas de desejo pelos homens.
135 As mulheres persas, lamentando com malemolência cada um,
amor e desejo por seu homem do qual se despediu,
impetuoso guerreiro companheiro de cama, agora estão sós.

Esta segunda parte da entrada do coro se distribuí em três seções (IRIGOIN 1992-1993, IRIGOIN 2009, GARCÍA NOVO 2000). Do par estrófico 1 ao 3, temos uma sequência que se vale

¹⁹ Não traduzimos os gestos vocais ou ‘interjeições’. Marca-se o lugar de sua ocorrência para possíveis concretizações pelo leitor/agente cênico.

do ritmo jônico. Este ritmo apresenta uma coloração ética, associada a colônias gregas situadas na Ásia Menor. Seu padrão se assemelha ao anapesto de marcha (UU– UU–), também com duplas breves (UU) não entre uma longa (–), e sim entre duas longas, favorecendo um movimento ascendente, reiterado, repetitivo. Assim, a regularidade dos jônicos coloca em cena “o movimento imparável do inimigo” (GARCÍA NOVO, 2000:139.).

Logo, o dramaturgo nos faz ver e ouvir um coro de senhores conselheiros de Estado entrando em cena em uma marcha mais lenta no párodo, para depois modular este ritmo para uma movimentação mais dinâmica, que atualiza o deslocamento mesmo das tropas que se foram para invadir a terra da Hélade. Nesse caso, a passagem de um ritmo para o outro acarretou a ampliação da imaginação da audiência que agora conecta a performance organizada do coro com a triunfante expedição de Xerxes e seus exércitos. É como se no momento atual da performance do coro a invasão persa estivesse acontecendo.

No detalhe métrico, temos a seguinte correspondência entre textos, métrica e notação musical:

1- Texto grego, transcrição métrica, tradução²⁰

| |
|---|
| <p>πε-πέ- ρα - κεν μὲ-ν'ὁ περ-σέπ- το-λι-ζ'ἦ- δη U U - - U U - - U U - - (Por agora já deve ter atravessado, saqueador de cidades</p> |
| <p>βα-σί-λει- ος στρα-τὸ-ς'εἰ-ς'ἀν-τί-πο-ρον γεί-το-να χῶ-ραν, U U - - U U - - U U - - U U - - o exército do rei, para a costa fronteira da região vizinha</p> |
| <p>λι-νο- δέσ- μω σχε-δί-α πορ-θμὸ-ν'ἄ-μεί-ψας U U - - U U - - U U - - por meio de barcos amarrados com corda de linho,</p> |
| <p>Ἄ-θα-μαν-τί-δο-ς"Ελ-λας, U U - U U - - passando pelo estreito de Hele, filha de Atamas,</p> |
| <p>πο-λύ-γομ-φο- ν'ὄ-δισ-μα ζυ-γὸ-ν'ἄμ-φι-βα- λῶ -ν'αὐ-χέ-νι πόν-του. U U - U U - - U U - U U - - U U - - caminho superatarraxado como um jugo no pescoço do mar.</p> |

Quadro 5. Transcrição métrica

2- Notação rítmica

²⁰ Foco-me apenas nos cinco primeiros versos da seção estrófica do párodo.

Ora, explorando as semelhanças entre a marcha dos anapestos (2/4 ♩♩♩) e o ritmo jônicos (3/4 ♩♩♩), Ésquilo torna perceptível, na dança e no canto, aquilo que se enuncia no texto: o exército persa uniu a Ásia (Jônios) aos gregos (anapestos). O coro dança essa união em seus passos, fazendo modulações entre os metros, como se observa na notação musical²¹.

Ao mesmo tempo, temos que tudo se dá em um teatro para os gregos, com gregos dançando o desastre persa. Assim, essa aproximação entre Ásia e Europa, entre Oriente e Ocidente se dá a partir de uma perspectiva grega: tudo o que se refere aos persas se faz a partir da Hélade. Ninguém se transporta totalmente ao Outro: gregos com máscaras, sons, palavras e vestimentas parcialmente persas continuam a ser gregos. Não há perigo: a caracterização não é absoluta.

Os Persas, 65...

pe - pé - ra - κεν μέ - ν'ό περ - σέπ - το - λι - ς'ή - θη
βα - οί - λει - ας οίρα - τό - ς'εί - ς'άν - τί - ιο - ρον γεί - ιο - να χώ - ραν,
λι - νο - δῆσ - μω σχε - δί - σ πορ - θμό - ν'ά - μεί - ψας
λ - θα - μαν - τί - δο - ς'ἦλ - λας,
ιο - λύ - γομ - φο - ν'ῶ - διο - μα - ζυ - γό - ν'άμ - φι - βα - λῶ - ν'αῶ - χέ - νι ιάν - ιου.

Fig. 3. Notação rítmica

É o que começamos a ver e ouvir no seguir da atividade coral. A uniformidade do metro que se associa aos invasores bárbaros começa a ruir com suas constantes modulações anapésticas, como

²¹ Aplicação do conceito de *epiplokē* ou continuidade rítmica por meio da sucessão de padrões métricos que se imbricam, como o entretecer dos fios na produção de tecidos. V. COLE 1988, TUCK 2006.

se vê nos compassos 11,13, 15. Ao mesmo tempo, ao fim do par estrófico 3(três), não temos uma estrutura paralela: temos uma estrofe órfã, sem responsividade, o épodo (93-100), que sinaliza uma intervenção divina nos estratagemas de Xerxes ou limitação dos propósitos humanos frente a amplitude dos acontecimentos. Os invencíveis persas, que superam até limites naturais ao reunir continentes separados pelo mar, defrontam-se com as lições da sabedoria tradicional helênica, como moderação e aceitação da superioridade dos deuses. Daí o épodo: um módulo em isolamento, sem complementariedade e eco, indicando a finitude e limitação humana.

Nesse ponto, nessa fratura na forma, fica clara a interferência de outra voz que a voz dos anciãos bárbaros. O coro, como um conjunto de vozes, performa diversas outras perspectivas em relação aos acontecimentos dramatizados em cena. Essa interferência aqui é a perspectiva grega inserida na avaliação do projeto imperial de Xerxes, já antecipando não apenas os efeitos do desastre que virá, como também uma interrogação sobre as causas do fracasso desse projeto.

Essa mudança de foco que a interferência coral traz é marcada tanto pelo colapso pontual da forma estrófica quando pela mudança de metro que se segue (CENTANNI 2012, PACE 2010). Novamente organizados em canto responsivo, paralelo, o coro agora, nos dois últimos pares estróficos (4 e 5), deixa de celebrar o poder irresistível de Xerxes e seus homens para performar um antecipado lamento pelos homens que partiram, por meio de lecílios (6/8 ♪♪♪/♪♪♪), que são uma forma de ritmos trocaicos (6/8 ♪♪♪♪)²². Os trocaicos relacionam com movimentos ágeis, rápidos, dançantes (GENTILLI & LOMIENTO 2003:120.)²³.

Então, após marchar quase como um persa sobre a Grécia na primeira parte da atividade coral, o coro agora dança agitado, como uma mulher, os presságios e angústia da volta ou não de seus homens para a intimidade da casa. Os membros do coro focam na perspectiva das esposas em uma terra vazia de homens e produzem um lamento que mistura erotismo e sofrimento. À guerra dos homens contrapõe-se a das mulheres. Ésquilo feminiliza o coro, produzindo uma nova interferência: os maduros e guardiões do palácio real fundem-se com as futuras viúvas.

Assim, o coro na sucessão de sua performance adquire diversas identidades, ratificando sua plasticidade. Mas toda essa mascarada se constrói sob a base de uma relação: é um espetáculo que traz para o seu público as imagens e sons de um inimigo já derrotado. Daí o coro nunca adotar uma

²² Na *Orestéia*, Ésquilo se vale dos lecílios para ações de justiça e punição da parte de Zeus. V. SCOTT 1984, CHIASSON 1988.

²³ WEST, 1992: 158 acrescenta: “Iambos e troqueus eram mais dinâmicos (*mobile*); dos dois, iambo se aproximava do ritmo da fala cotidiana, das transações interpessoais, com certa dignidade; por sua vez, troqueus tinham menos dignidade, eram mais agitados (*tripping*), mais dançantes mais relacionados com o *kordax*, dança com seu caráter animado (*lively*) e vulgar”.

caracterização completa daquilo que performa. Habilmente, Ésquilo projeta para o ouvinte e espectador diversos níveis de referência, que podem entrar em colisão. Aqui, isso é bem claro. O coro dança como mostrado no Quadro 7.

1-Texto grego, transcrição métrica, tradução²⁴

| | |
|--|---|
| ταῦτά μοι με-λαγ-χί-των - U - U - U - | Por causa disso é que de negras vestes |
| φρή-ν' ἄ-μύσ-σε-ται φό-βος— - U - U - U - | está meu coração, e rasgadas de pavor. |
| ὄᾶ Περ-σι-κοῦ στρα-τεύ-μα-τος— - U - U - U - | OÁ armada Persa ! |
| τοῦ-δε μὴ πό-λις πύ-θη- - U - U - U - | Que a grande cidade de Susa, |
| ται,κέ-ν' ἀν-δρῶν μέ-γ' ἄσ-τυ Σου-σί-δος· - U - - U - U - U - | esvaziada de homens, não venha a ouvir esse grito de lamento! |

Quadro 7. Transcrição métrica

Reforçando essa completa e ambivalente mudança nas emoções do coro, no compasso 09 temos um pé crético adicionado ao lecítilo. Essa pequena inserção ratifica o contexto ritmado da cena, que se articula verbalmente como lamento, mas se vale de passos de dança efusiva.

Os gritos do coro fazem-se ouvir no teatro: os idosos homens choram e berram como mulheres no cio. A acumulação de referências é imensa: homens gregos fazendo o papel de anciãos persas que se lamentam como mulheres lamentam por seus homens ausentes. O ritmo e, especialmente, o conteúdo das falas da antístrofe 5 produzem um estranhamento advindo da colisão de percepções: vemos e ouvimos muitas coisas, múltiplas identidades, mas ao fim, fechando o

²⁴ As interjeições, gritos, tradicionalmente são analisadas como elementos extra métricos: não são levados em consideração no cômputo do ritmo, embora estejam ali presentes responsivamente. O coro grita na estrofe e é respondido na antístrofe, nos pares métricos 4 e 5.

párodo, temos em cena homens desvirilizados, entregues ao torpor de uma luxúria que chegou ao fim.

Os gritos do coro fazem-se ouvir no teatro: os idosos homens choram e berram como mulheres no cio. A acumulação de referências é imensa: homens gregos fazendo o papel de anciãos persas que se lamentam como mulheres lamentam por seus homens ausentes. O ritmo e, especialmente, o conteúdo das falas da antístrofe 5 produzem um estranhamento advindo da colisão de percepções: vemos e ouvimos muitas coisas, múltiplas identidades, mas ao fim, fechando o párodo, temos em cena homens desvirilizados, entregues ao torpor de uma luxúria que chegou ao fim.

2- Notação rítmica relativa ao Quadro 7:

Os Persas 114 ...

The image displays five lines of musical notation for the Greek text 'Os Persas 114 ...'. Each line consists of a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes and a final half note. Above the notes, there are rhythmic markings: vertical lines with a greater-than sign (>) indicating accents, and horizontal lines with a greater-than sign (>) indicating longer note values. The Greek text is written below the notes, with hyphens indicating syllable boundaries. The text is: ταύ - τά μοι με - λαγ - χί - των, φρη - ν'ά - μύσ - σε - ται φό - βω, Περ - σι - κού στρα - τεύ - μα - τος, του - δε μη πό - λης πύ - θη, ται, κέ - ν'αν - δρον μέ - γ'άσ - τυ Σου - σί - δος.

Fig.4.: Notação rítmica

Os gritos do coro fazem-se ouvir no teatro: os idosos homens choram e berram como mulheres no cio. A acumulação de referências é imensa: homens gregos fazendo o papel de anciãos persas que se lamentam como mulheres lamentam por seus homens ausentes. O ritmo e, especialmente, o conteúdo das falas da antístrofe 5 produzem um estranhamento advindo da colisão

de percepções: vemos e ouvimos muitas coisas, múltiplas identidades, mas ao fim, fechando o párodo, temos em cena homens desvirilizados, entregues ao torpor de uma luxúria que chegou ao fim.

Aqui a combinação de lecílios e créticos continua, mas há a inserção nos versos finais de cada estrofe, de troqueus associados a rituais fálicos, os chamados itifálicos: - U - U- - (6/8 ♩♩♩♩/♩ ♩), o que cadencia um pouco o movimento e intensifica as referências ao desejo sexual.

Com isso, a seção anapéstica, a entrada do coro, e a atividade coral subsequente se completam, apresentando, como em um *trailer* os temas e imagens fundamentais da peça: há um arco que se ergue e se distende entre a possibilidade da vitória da expedição liderada por Xerxes e o já conhecido desastre persa. Tudo que agora foi disposto perante o público será redimensionado, ampliado, particularizado: os catálogos serão retomados, dilatados, como forma de se expandir não o império persa, mas sua destruição. A figura de Xerxes, tomada como centro dessa pretendida conquista, será catapultada como o catalisador das más decisões tomadas. E as incertezas e apreensões expressas pelo coro serão ultrapassadas pelas notícias cada vez piores da derrota no campo de batalha.

Será que Ésquilo teria desenvolvido uma consciência da amplitude da arte performativa, algo como o teatro do mundo, em que as referências colocadas em cena não se reduzem ao seu contexto imediato?

Terceira aproximação: Iambos e Dócmios

Finalizando, vamos fazer breves comentários sobre dois metros bem especiais no estudo dos ritmos na tragédia grega.

Relembrando: sempre é preciso ter em mente que as edições críticas de cada obra da dramaturgia ateniense possuem descrições métricas das peças (MOTA 2008: 471-486, BORDIGONI 2015)²⁵. Essas edições comentadas, fruto de trabalho filológico especializado, são o ponto de partida para quem quer de fato se aprofundar no estudo dos padrões. Há divergências de classificação entre os especialistas, produzindo interpretações diversas de passagens textuais iguais. Essas divergências devem-se a inúmeros fatores como diferentes edições e conceitos.

Mas algumas orientações são comuns. Primeiro, a distinção já apontada entre metros relacionados às partes dançadas e cantadas, e metros relacionados às partes não corais, as chamadas

²⁵ Os materiais deste tópico foram elaborados inicialmente para o *workshop* sobre dramaturgia musical de Ésquilo na Universidade Livre do Teatro Vila Velha de Salvador, dirigido por Márcio Meirelles. Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/site/formacao.php>>. Acesso em: 10 agosto 2018.

partes faladas. Há metros que estão presentes em ambos, como o iambo. Assim, há o iambo nas partes faladas e o iambo nas partes cantadas.

A base do iambo, ou jambo, é a sequência de uma breve, uma curta (U – , 1+ ½, ou ♩). O famoso verso trímetro iâmbico é uma expansão dessa sequência básica:

X – U – X – U – X – U –
 1 2 3

Em um quadro comparativo, teríamos tais itens assim distribuídos:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| X | – | U | – | X | – | U | – | X | – | U | – |

Quadro 8: Trímetro Iâmbico

O “X” marca uma sílaba indiferente (ancípite), que tanto pode ser longa quando breve, inserindo uma certa flexibilidade no esquema. No trímetro, temos três agrupamentos de iampos, ou seis vezes a base iâmbica. Com as possíveis substituições (X = U; X= – ; – = UU), diversas concretizações se tornam possíveis.

Por exemplo: a base U– , pode ser substituída por bases dissílabas (UU, –U, – –), respectivamente pírrico, troqueu, espondeu; ou trissílabas (– U – , – U U, – – – ,U – –) – respectivamente crético, dátilo, molosso, baquio.

Além de tais substituições, o verso mesmo pode ser dividido em sub-frases, a partir de cesuras internas, ou fins de palavras no interior dos metros. Assim, aquela nossa primeira estrutura pode ser articulada em duas sub-frases²⁶:

| | | | | | | | | | | | |
|------|-----|-----|-----|-------|---------|-----|------|--------|------|------|-------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| X | – | U | – | X | – | U | – | X | – | U | – |
| Káδ- | μου | Πο- | λῆ- | ται, | χρή | Λέ- | γειν | τὰ | καί- | ρι | α |
| De | mo | ci- | da- | dãos, | é | di- | zer | as | o- | por- | tunas |
| Cad- | | | | | preciso | | | coisas | | | |

Subfrase 1

Subfrase 2

Quadro 9: Trímetro Iâmbico ampliado

²⁶ Primeiro verso de *Sete Contra Tebas*. Na tradução foram feitas adaptações para que se visualize a dificuldade em correlacionar texto grego original e versão em português. Em uma ordem mais comum, teríamos a seguinte distribuição: “Cidadãos de Cadmo, é preciso dizer as coisas oportunas...” ou “as coisas ao seu tempo...” ou “o que convém”. Para tradução de todo texto da tragédia, v. MOTA 2011b.

No caso acima, a primeira sub-frase vai do verso 1 ao 5; a segunda, do 6 ao 12²⁷.

Nas partes líricas, o iambo adquire outras formas. Expande-se variavelmente a base iâmbica em dimetros ou trímetros combinando com suas substituições, valendo-se de formas completas ou sincopadas (supressão de partes/posições do metro). Aqui vemos a diferença de estratégia no uso dos padrões rítmicos. Enquanto o iambo nas partes faladas se define pela repetição a cada verso do mesmo esquema de distribuição das posições por toda a composição, nas partes cantadas os iampos, em cada verso, podem apresentar diversas configurações. Daí a dualidade entre a expressão *katà stichon*, presente em performances verbais de séries contínuas como o hexâmetro datílico em Homero e o trímetro iâmbico das tragédias, e a *katà metron*, no qual o poeta pensa na combinação das unidades. Ou seja, no modelo *katà metron*, o fundamento é a integração das bases métricas; no *katà metron*, é a recorrência do verso em sua inteireza, ou isometria (LOMIENTO 2001).

Voltando aos exemplos métricos, novamente o prólogo de *Sete Contra Tebas* nos dá a ideia do procedimento *katà stichon*²⁸:

| Met. | U /- | - | U | - | U /- | - | U | - | U /- | - | U | - |
|------|------|--------|-------|--------|-------|-------|-----|--------|------|------|------|------|
| Pos. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| V.1 | Κάδ- | μου | πο- | λί- | ται, | χρή | λέ- | γειν | τά | καί- | ρι- | α |
| V.2 | ὄσ- | τις | φυ- | λάσ- | σει | πρᾶ - | γο- | ς ἐν | πρὺ- | μνη | πό- | λεως |
| V.3 | οἴα- | κα | νω- | μῶν | βλέ- | φα- | ρα | μῆ | κοι- | μῶν | ῥπ- | -νφ |
| V.4 | εἰ | μὲν | γά- | ρ εὔ- | πρά- | ξαι | με- | ν, αἰ- | τί- | α | θε- | οὔ |
| V.5 | εἰ | δ' αὔ- | θ', ὄ | μῆ | γέ- | νοι- | το, | συμ- | φο- | ρὰ- | τύ- | χοι, |
| V.6 | ἼΕ - | τε- | ο- | κλέη- | ς ἄν | εἶς | πο- | λὺς | κα- | τὰ | πτό- | λιν |
| V.7 | ὕμ- | νοῖ- | θ' ὑ- | π' ἄσ- | τῶν | φροι- | μί- | οις | πο- | λυρ- | ρό- | θοις |
| V.8 | οἰ- | μῶ- | γμα- | σίν | θ' ὄν | Ζεὺς | Ἄ- | λε- | ξη- | τή- | ρι- | ος |

Quadro 10: Trímetro Iâmbico: metrificação

Note-se a regularidade no retorno da mesma distribuição de posições métricas-chave, que selecionam a escolha das palavras no verso. A sucessão dos versos na tabela sugere a verticalização do padrão, ratificado a cada nova ocorrência.

Em notação musical tradicional, os três primeiros versos poderiam ser assim representados:

²⁷ Essa é a 'cesura pentímetra'. Pode ocorrer a cesura na sétima posição. Ou ambas. Nisso, o verso poder ficar dividido em três partes. V. RAALTE 1986, SICKING 1993.

²⁸ Transcritos metricamente estão os oito primeiros versos de *Sete Contra Tebas*. Na tabela podemos ver as cesuras pentímetras nos versos 1,2,5,6,7,8; e as cesuras na posição 7 nos versos 3,4,5. O verso 5 possui duas cesuras, na posição 5 e 7.

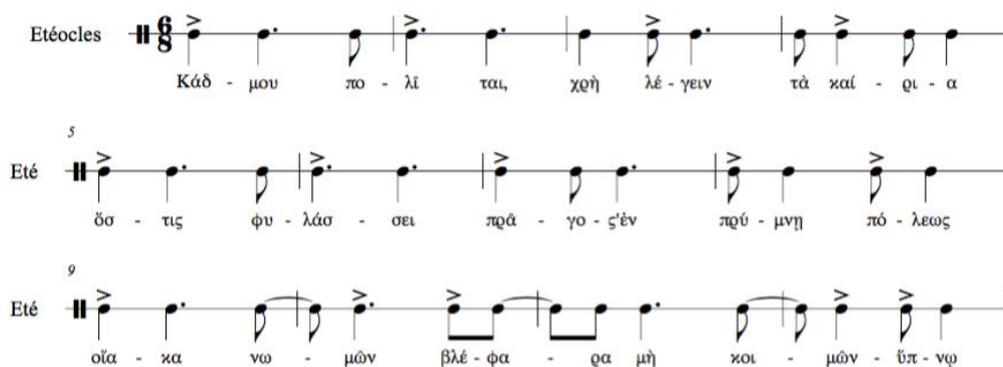


Fig. .5. Notação rítmica do Trímetro Iâmbico

Observe-se que, no detalhe da notação, mesmo que a estrutura em *loop* do trímetro iâmbico predomine, temos variações possíveis que deslocam acentos (volume) e durações, provocando tensões e entrechoques que dão riqueza à performance. Longe de automatismo, dentro de uma época desprovida de registro e controle absoluto das alturas e das durações, as regularidades indicam tendências mais que uma rigidez abstrata.

Assim, temos um mesmo metro, o iambo, com diferentes comportamentos ou perfis rítmicos em função de sua definição performativa ou articulatória: nas partes faladas, os iampos são arranjados pelo compositor a partir de uma sucessão isométrica, ou versos com mesma configuração prévia; já nas partes cantadas temos uma base métrica a qual se adicionam acumulativas variações dessa base ou outros metros²⁹.

Outro metro que merece uma análise mais detalhada é o Dócmio. O assim denominado padrão métrico 'dócmio' possui uma longa história de interpretação. Ao acompanhar momentos dessa história, pode-se identificar estratégias de enfrentamento da complexidade da organização temporal de eventos audiovisuais interativos, como o caso da tragédia grega antiga.

Entre aspectos relevantes de sua descrição proposta pela filologia, temos: 1- ser polimórfico, como se vê em suas três dezenas de formas possíveis e atestadas (CONOMIS, 1964, SEIDLER, 1811) ou nas tentativas de sua definição, ora como um metro composto de outros (ANDREATTA, 2010), ora como um não-metro, em virtude de sua heteromorfose (DALE, 1968); 2- estar associado semanticamente a eventos cantados/dançados de perturbação emocional, como lamentos fúnebres ou explosões de alegria (GENTILLI&LOMIENTO 20003, MARTINELLI 1995); 3- registrar

²⁹ Caso semelhante é o dos anapestos, que podem aparecer como recitados, nas entradas e saídas corais e nos módulos anapésticos que apresentam reposicionamento do coro frente à entrada de agentes não corais, e como cantados/dançados nas seções corais.

dinâmicas temporais que não se baseiam em proporções equânimes em sua composição, e, com isso, não se alinham à lógica divisiva dos metros gregos de maior frequência (COLE, 1988).

Nesse sentido, estaria justificado o nome 'dócmio', que significa 'oblíquo', 'atravessado', 'torcido': um acumulado de irregularidades formais, semânticas e temporais. Por outro lado, a partir da comparação de formas de organização temporal de diversas culturas, tal 'irregularidade' começa a ser revista: no lugar de um desvio, o padrão de organização temporal encontrado no Dócmio se encontra bem distribuído em vários lugares, práticas e gêneros performativos, como na música afro-cubana (Clave) e na música africana (a dança Gahu) (SACHS 1953, LEAKE 2009, TOUSSAINT, 2013). Um exemplo de notação musical do metro a partir da entrada do coro em *Sete Contra Tebas* pode nos indicar algumas possibilidades de compreender o comportamento do dócmio³⁰:

The figure displays five lines of musical notation for the Dócmio meter. Each line begins with a double bar line and a time signature, followed by a series of notes with stems and accents. The lyrics are written below the notes. The time signatures are: 3+5, 4+5, 3+5, 4+5, and 3+5. The lyrics are: 1. θρε - ū - μαι φο - βε - ρά με - γά - λ'α - χη; 2. με - θεϊ - ται στρα - τός στρα - τό - πε - δον λι - πών; 3. ρεϊ πο - λύ - ς'ὄ - δε λε - ώς πρό - δρο - μο - ς'ιπ - πό - τας; 4. αί - θε - ρί - α κό - νις με πεί - θει φα - νεϊσ'; 5. ἄ - ναυ - δος σα - φή - ς'ἔ - τυ - μο - ς'ἄγ - γε - λος.

Fig. 6. Notação rítmica dos Dócmios

Como pode-se observar, além do padrão U — — | U — nos compassos 3,5,8 e 9, há outros. Este padrão convive com suas variações e mudanças de andamento. O coro adentra correndo a cena trazendo consigo seus gritos, seus medos e sua música frenética. As diversas acelerações e irregularidade indicam a exploração das potencialidades dramáticas do metro.

³⁰ Versos 78-82. Tradução: “Lamento meus medos e dores tão grandes!/ Partiu o exército inimigo, deixando o acampamento./ Uma numerosa multidão de cavaleiros se espria sobre nós./A poeira que se ergue para o céu me faz ver/uma mensagem sem voz, fiel e verdadeira”.

Coda

Estas breves notas procuraram indicar como os textos originais da dramaturgia ateniense antiga constituem um campo de pesquisa e experimentação para eventos multissensoriais. As relações entre distribuição das palavras em padrões métricos e os contextos performativos assinalam modos de se organizar interações imaginativas auralmente orientadas entre performers e audiência. Um exame atento e interdisciplinar dos textos dessa dramaturgia nos facultam não apenas o acesso a tais procedimentos audiovisuais, como também nos capacita para novos empreendimentos intertísticos.

Em todo caso, uma ruidosa Hélade eclode dos versos muitas emudecidos por leituras surdas aos gestos e cantos que pulsam por entre o frenesi da tribo.

Referências

ANDREATTA, L. *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*. Tese de Doutorado. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2014.

BACHVAROVA, M; DUTSCH, D. “Mourning a city ‘empty of men’: stereotypes of Anatolian communal lament in Aeschylus’ Persians” In: _____; _____; SUTTER, A. (Eds.) *The Fall of Cities in the Mediterranean*. Cambridge University Press, 2016, p. 79-105.

BAECHLE, N. *Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter*. Boston: Lexington Books, 2007.

BARRIS, J. *Metre and Rhythm in Greek Verse*. Viena: Austrian Academy of Sciences/OAW, 2001.

BORDIGONI, C. *Per un’analisi della versificazione eschilea. Automatismi compositivi e rielaborazione formale*. Las Palmas: Editore Hakkert, 2015.

BROWN, P; OGRAJENSEK, S. (Orgs.) *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford University Press, 2010.

BROWN, S.G. “A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest”. In: ARMS, J; EADIE, J. (Eds.) *Ancient and Modern: Essays in Honor of G.F.Else*. Ann Arbor: 1977, p.45-77.

BRUNET, P. “L’acteur qui marche: une passerelle entre la tragédie grecque et le nô”, In: QUILLET, F. (Org.) *Identités métisses*. Paris: L’Harmattan, 2011, p. 149-53.

BRUNET, P. La philologie à l’épreuve de la scène: métrique et chorégraphie du grec ancien. *VIS. Revista PPG-Arte UnB* 13.2(2014): 36-46.

CAVARZERE, A; ALONI, A; BARCHIESI, A. (Orgs.) *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Boston: Rowman&Littlefield Publishers, 2001.

CENTANNI, M. Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della parodos dei Persiani di Eschilo, *Lexis* 30(2012): 105-112.

CHIASSEON, C. Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus "Oresteia" *Phoenix* 42(1988): 1-21.
COLE, T. *Epiplike: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COLLARD, C. On Stichomythia. *Liverpool Classical Monthly* 5.4 (1980):77–85.

CONOMIS, N.C. Dochmiacs of Greek Drama. *Hermes* 92(1964): 23-50.

DALE, A.M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
DALE, A.M. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

DELAVAUD-ROUX, M. Quel dialogisme entre musique, art dramatique et danse dans le théâtre grec antique ? *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 25(2012):125-132.

DEWEY, T; FROG (Orgs). *Multidisciplinary Approaches to Metrics*. Peter Lang, 2008.

FABB, N; HALLE, M. *Meter in Poetry. A New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GARCÍA NOVO, E. "The Stichic Anapaest Tetrameter of Comedy and the Anapaestic Systems of Drama: A Redefinition of the Rhythm". In: CRISCUOLO, U; LAMAGNA, M (Orgs.) *Synodia. Studi in onore di Antonio Garzya*. Napoles: D'Auria. 1997, p. 325-340.

GARCÍA NOVO, E. "El ritmo jonio en la párodo de los Persas de Esquilo" In: GARZYA, A. (Org.) *Idee e forme nel teatro greco*. Nápoles: D'Auria, 2000, p.325-340.

GENTILI, B; LOMIENTO, L. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia Antica*. Milano: Mondadori Università, 2003.

HALL, E. "The Politics of Metrical Variety in the Classical Athenian Theater" In: YATROMANOLOKIS, D. (Org.) *Music and Cultural Politics in Greek and Chinese Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 1-28.

HARRISON, T. *The Emptiness of Asia. Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*. Londres: Duckworth, 2001.

HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HOGAN, R. *The Dramatic Function of Antilabe in Greek Tragedy*. Dissertação de Mestrado, Trinity College of Dublin, 1997.

HOLTSMARK, E.B. Ring Composition and The Persae of Aeschylus. *Symbolae Osloenses* 45.1(1970):5-23.

IRELAND, S. Stichomythia in Aeschylus. *Hermes* 102 (1974): 509-524.

IRIGOIN, J. “Construction métrique et jeux de sonorités dans la parodos des Perses” In: CHIRON-BISTAGNE, P; MOREAU, A; TURPIN, J-P. (Orgs) *Les Perses d’Eschyle*. Cahiers du GITA, 7, 1992-1993, p.3-14.

IRIGOIN, J. La composition architecturale des *Perses* d’Eschyle. *Lexis* 22 (2004):29-36.

LEAKE, J. 3+3+2: The World's Most Famous Rhythm Structure. *Percussive Notes*, 2009, June, 12-14.

LEEDY, D. *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*. eScholarship University California, 2011. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>>. Acesso em: 28 ago 2018.

LOMIENTO, L. Considerazioni sul valore della cesura nei versi kata stichon e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 67.1(2001): 21-35.

LOURENÇO, F. Para uma Terminologia portuguesa da métrica grega. *Boletim de Estudos Clássicos* 55(2011): 17-27.

MARTINELLI, M. *Gli Strumenti del Poeta. Elementi di Metrica greca*. Bologna: Cappelli Editore, 1995.

MICHELINI, A. N. *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill, 1982.

MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Investigações sobre a Composição, Realização, e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, M. “From Text to Performance: Ancient Greek Drama and Brazilian Carnival” In: *Languages and Cultures in Contact and Contrast: Historical and Contemporary Perspectives*. Atenas: ATINER, 2011, p.239-244.

MOTA, M. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. Brasília: *Anais do SIMCAM7*, 2011a, p.254-266.

MOTA, M. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da Tragédia Grega. *Classica* 25.1-2 (2012): 133-148.

MOTA, M. *Ensaio Sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a Partir da Antiguidade*. Annablume, 2013.

MOTA, M. Palavra, Cena e Mediação Tecnológica: Edição Online de Obras Dramáticas Clássicas. *Revista da Anpoll* 35(2013a): 143-162.

MOTA, M. Tradução de Sete Contra Tebas, de Ésquilo. *Revista Archai* 10(2013b):145-168.

MOTA, M. “Teatro Grego: Novas Perspectivas” In: CORNELLI, G; COSTA, G. (Orgs.) *Estudos Clássicos. Cinema, Literatura, Teatro e Arte*. Annablume, 2014, 85-106.

MOTA, M. “Dramaturgia ateniense: Espaço, som, organização textual”. *Dramaturgia em Foco* 1(2017a):78-95. Disponível em: <<http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1025>> . Acesso em: 11 agosto 2018.

MOTA, M. *Dramaturgia. Conceitos. Exercícios. Análises*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017b.

MOTA, M. *Metafísica, Escrita e Música. Ensaio sobre os Fragmentos de Heráclito* . Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018.

MOTA, M. *Cenologias. Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música, e Cinema*. Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018a.

MULLEN, W. *Choreia. Pindar and Dance*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

MUÑOZ, A. Métrique et tropes dans deux tragédies d’Eschyle: Les Sept contre Thèbes et Les Perses . *Revista Clássica* 25.1 (2012):176-148.

PACE, G. Aesch.Pers. 1-64: Colometria antica e edizioni moderne a confronto. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 90.3(2008):167-186.

PACE, G. *La colometria della sezione lirica della parodo dei ‘Persiani’* *Bollettino dei classici* 31(2010): 35-51.

PADUANO, G. *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*. Edizioni dell’ateneo, 1978.

POWERS, M. *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*. Iowa: University of Iowa Press, 2014.

PRETAGOSTINI, R. Il docmio nella lirica corale. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2(1979):101-117.

RAALTE, M. *Rhythm and Metre: Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*. Groningen: Van Gorcum, 1986.

RAMSEY, R. *Aeschylus as oral performance: rhythm, structure, and meaning in the Persians*. Tese de doutorado, University of Newcastle, 2016.

SACHS, C. *Rhythm and Tempo*. New York: W.W. Norton, 1953.

SCHEIN, S. *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles: A Study in Metrical Form*. Leiden: E.J. Brill, 1979.

SCHUREN, L. *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*. Leiden: E.J. Brill, 2014.

SCOTT, W.S. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Lebanon: University Press of New England, 1984.

SEIDLER, A. *De Versibus Dochmiacis Tragicorum Graecorum*. Gerhard Fleischeri, 1811.

SHARON, A.W. *Drama as Opera: The Musical Theater of Classical Athens*. Tese de doutorado, Boston University, 1994.

SICKING, C.M. *Griechische Verslehre*. Munique: C.H. Beck: 1993.

SOMMERSTEIN, A.(Ed. e Trad.). *Aeschylus I. Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Harvard University Press, 2008.

STEINRÜCK, M. *À quoi sert la métrique?: interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2007.

STEPIÉN, P. *Towards the Strophic Grammar of Greek Tragedy*. Poznan: Poznan Society for the Advancement of the Arts and Sciences, 2010.

TOUSSAINT, G. *The Geometry of Musical Rhythm*. Boca Raton: CRC Press, 2013.

TUCK, A. Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry. *American Journal of Archaeology* 110.4 (2006): 539–50.

Van GRONINGEN, B. *La composition litteraire archaïque grecque*. Amsterdã: N.V Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1958.

WEIL, H. *De la composition symétrique du dialogue dan les tragédies d'Eschyle*. Paris: Dupont, 1860.

WEST, M. *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

WOODARD, R. “ Greek Dialects” In: R. Woodard (Org.). *The Ancient Languages of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p.50-65.

XANTOULIS, N. “Musicare i drammi antichi: il racconto di un’esperienza” in: S. Amendola & P. Volpe(Orgs.) *Il mare i il mito. Positano Myth. Atti dell’incontro di studi L Galli, 5,6 settembre 2009*. Nápoles: M.D’Auria Editore, 2010.