

OUVIR E DANÇAR RITMOS: EXPERIMENTOS COM METROS DA TRAGÉDIA GREGA¹

Marcus Mota*

* Universidade de Brasília,
Brasil.

RESUMO: Neste artigo são apresentadas algumas possibilidades de usos das informações métricas de um texto dramático ateniense. Após a escansão métrica, estes dados são transformados em arquivos de som. Em seguida, os arquivos de som são reinterpretados por dançarinos. Assim, do texto para o corpo pode-se acompanhar aspectos da complexidade da performance dos textos trágicos. O exemplo aqui estudado é o párodos de *As Suplicantes*, de Ésquilo.

PALAVRAS-CHAVE: Metro, Ritmo, Estudos do som, Tragédia Grega, Ésquilo.

1. Agradecimentos a Robert Ketterer e Andrew Simpson. E a Cinthia Nepomuceno (Dança), Marcello Dalla (Cubase e Análise sonora) e Glauco Maciel (gravação de sons) por compartilharem seus conhecimentos nesta pesquisa, que foi financiada pelo CNPq (projeto 400937/2009-3).

TO LISTEN AND DANCE RHYTHMS: EXPERIENCES
ON GREEK TRAGEDY'S METER

ABSTRACT: This paper presents some possible uses of the metrical information from Athenian dramatic texts. After metric scansion, these data are transformed into sound files. Then sound files are interpreted by dancers. By doing this, it's noticeable that how complex is performing ancient tragic texts when physical issues are connected to philological material. All textual examples come from Aeschylus' *Suppliants*.

KEYWORDS: Meter, Rhythm, Sound Studies, Greek Tragedy, Ésquilo.

2. Por exemplo, v. o lamento de West (1994:127).

É bem conhecido o lamento sobre a perda da música da tragédia. Paradoxalmente essa cantilena tem se tornado cada vez mais comum em uma época em que novas leituras da tragédia grega procuram realçar a dimensão performativa dos textos². Ou seja, ao se consolidar o fato que os textos restantes da dramaturgia ateniense estavam intrinsecamente relacionados a questões de composição, realização, recepção e produção de obras dramático-musicais, é justamente a questão do som que é quase excluída. A 'efemeridade' dessa música e da música em geral é estabelecida como ponto de partida e prevenção: não se pode reconstituir o que já deixou de ser, o que apenas existiu no momento de sua execução.

Como se pode notar, esse sentimento de uma música perdida está diretamente relacionada a dois fatores: a impossibilidade de se acessar contextos originais de produção sonora e inexistência de documentos completos que tenham preservado as melodias originais. Neste artigo, proponho alternativas a essa negatividade, com o objetivo de providenciar para *scholars* e artistas uma metodologia de interpretação do *design* métrico como forma de se subsidiar futuros empreendimentos acadêmicos e/ou estéticos que ultrapassem a cantilena da música perdida dos dramas gregos antigos.

Para tanto, é preciso voltar aos textos mesmos, procurando vê-los como documentos de práticas dramático-musicais cujo *design* métrico nos capacita a perceber atividades sonoramente orientadas.

Inicialmente, vou revisar conceitos sobre a estrutura formal da tragédia grega, fazendo notar seu arranjo de partes e distribuição de sonoridades específicas a partir de *design* métrico. Ainda, dentro dessa revisão, seguimos para a análise da estrutura formal de *As suplicantes*, de Ésquilo, como exemplo da correlação entre distribuição das partes e arranjo métrico. Ampliando esta questão, nos centramos no párodos de *As suplicantes*, apresentando sua configuração métrica, que é transcrita notação musical tradicional e depois simulada sonoramente em uma DAW. Após a discussão desses dados iniciais, partimos para um experimento: os ritmos descritos na escansão são dançados, gravados e submetidos a uma análise espectrográfica, para se detectar seus perfis de frequência. Em seguida, após a discussão dos dados da análise do espectrograma, discutimos duas performances dos dados métricos e suas simulações sonoras, ressaltados aspectos da recepção desse material. Todos os arquivos sonoros e visuais aqui referidos estão disponibilizados no link: www.vimeo.com/33484259.

A ESTRUTURA FORMAL DA TRAGÉDIA GREGA

A estrutura formal de uma tragédia grega registra o fato que há uma alternância significativa entre seções com perfis métricos bem distintos³. A relação entre a estrutura formal e o *design* métrico nos possibilita entender que alternância é essa: estamos falando de organização de um evento dramático-musical a partir da exploração de sua densidade sonora⁴. Assim, temos seções ou partes com massa sonora reduzida e outras com massa sonora ampliada. O dramaturgo ateniense dispunha de modos diversos de manipular as quantidades de fontes sonoras em cena e, disso, gerir os efeitos dessa manipulação. Uma coisa é um contexto monovocal, uma pessoal falando em voz alta. Outro é um grupo de doze/quinze pessoas cantando e dançando. Para demarcar os usos da densidade sonora, temos seções com metros especializados. Assim, nas partes faladas temos um tipo de rimo característico, enquanto que nas partes dançada/cantadas, além do acompanhamento musical, temos uma diversidade de arranjos métricos. Logo, a densidade sonora está relacionada à homogeneidade ou heterogeneidade do arranjo métrico.

Observando o modo como os arranjos métricos se apresentam em uma tragédia, podemos identificar a prática de se produzir variações na distribuição do número de versos para os agentes dramáticos nas partes faladas dentro de um contexto monométrico⁵. Dessa forma, os episódios em uma tragédia são seções que se distinguem auralmente por manterem uma continuidade de perfil métrico, atribuindo quantidades diversas de versos a diferentes agentes dramáticos. A orientação monométrica dessas seções demarca o horizonte das dinâmicas das trocas entre os blocos de falas. Ou seja, mesmo em um contexto de uniformidade rítmica podemos encontrar um uso criativo da massa sonora reduzida por meio do jogo entre os limites das falas. Assim, em sequência a distribuição das falas produz aquilo que simultaneamente as partes cantadas realizam. A construtividade das falas redefine a densidade das seções corais. Mesmo não havendo acompanhamento musical ou uma massa sonora robusta, as partes faladas são elaboradas em procedimentos extensos a partir da construtividade coral. Logo, o ritmo contínuo do monometro das partes faladas é diversificado no ritmo plural da distribuição dos blocos de fala⁶. Trata-se de um ritmo de distribuição dos versos aplicado ao ritmo do verso. Assim, monometro não significa monotonia. O que está em foco é a extensão e a duração dos blocos de fala.

3. V. Aristotle *Poetics*, XII, e Hephaestion *Peri Poiêmatos*.

4. Densidade ou textura sonora indica como materiais melódicos e rítmicos são correlacionados dentro de uma composição. V. Berry 1987. Para uma simulação multimídia online dos conceitos de textura, v. link : www.uwosh.edu/faculty_staff/liske/musicalelements/textureframes.

5. Para este tópico, sigo Rosenmeyer 1992, Herington.

6. Exemplo disso é o prólogo de *Sete contra tebas*, de Ésquilo: temos em sucessão três blocos de fala que apresentam 1- Etéocles iniciando o espetáculo com uma fala de 38 versos que urge a cidade a reagir a um iminente ataque. 2-em seguida entra o espião que em 30 versos derruba as certezas da fala de Etéocles; ao fim, Etéocles sozinho, em 09 versos apenas, ora para que tudo dê certo. A diminuição do número de falas do rei marca o ritmo de sua questionada hegemonia. V. Mota 2008.

Já as partes cantadas/dançadas se apresentam não só com diversos metros combinados como também em variadas arranjos da distribuição dos metros, seguidas ainda de acompanhamento musical, o que amplia a densidade sonora dessas seções.

Uma terceira modalidade reside no encontro entre seções monométricas com seções heterométricas: para diversos agentes ou grupos de agentes são assinaladas perfis rítmicos antes apresentados em separado e agora simultaneamente. A possibilidade de tornar co-presentes perfis métricos aparentemente excludentes manifesta a versatilidade do dramaturgo ateniense em manipular expectativas a partir de marcações sonoras. Com a colisão dos perfis métricos ao dividir o mesmo tempo um único espaço de performance, as fronteiras entre as partes e seus designs são revistas, expressando a inclusão das distinções e da seções em uma amplitude sonora para qual e a partir da qual tudo converge e diverge. O mesmo esforço e empenho em demarcar partes com distintas orientações rítmicas é depois contraposto ao movimento de se erodir fronteiras ao se justapor marcações e expectativas prévias.

Assim, temos em uma tragédia partes ou seções que se organizam dentro de um contexto rítmico homogêneo por meio da dinâmica de quantidade e duração de blocos de falas; outras que manifestam uma diversidade de ritmos e de distribuição de conjuntos de versos; e outras que integram os diferentes perfis métricos e agrupamentos de versos em um intenso e simultâneo entrechoque de marcas e expectativas rítmicas.

Como ilustração disso temos o seguinte quadro:

PARTES	METRO	MODO DE ARTICULAÇÃO	AGENTES	PRESENÇA DE ACOMPANHAMENTO MUSICAL
Prólogo	Trímetro iâmbico	Falar	Personagens não corais	Não
Párodo	1-anapestos 2-metros diversos	1-Entoar 2- Cantar/dançar	Coro	Sim
Episódios	Trímetro iâmbico	Fala	Personagens e corifeu	Não
Estásimos	metros diversos	Cantar/dançar	Coro	Sim
Mistos (Canto amoebeu, duetos, Kommós/lamentação, epirremas)	metros diversos	1-Falar 2-Cantar/dançar	Coro e personagens não corais	Sim

PÁRODOS DE AS SUPPLICANTES DE ÊSQUILO

Como exemplo dessa estrutura formal temos *As suplicantes* de Êsquilo. Na tabela abaixo seguem as primeiras seções da peça:

PARTES	METRO	MODO DE ARTICULAÇÃO	AGENTES	PRESEÇA DE ACOMPANHAMENTO MUSICAL
Párodos	1- Anapaestos (1-39) 2-canção estrófica/ dance (40-175)	1- Entoar 2-Cantar/ dançar	Coro	Sim
Primeiro Episódio	Trímetro iâmbico	Falar	Personagens não corais e o Corifeu	Não

A abertura da peça apresenta uma seção dividida em duas partes: o coro de mulheres entra em cena primeiro vinculando o mundo da audiência aos eventos da fuga que elas realizaram, vindo do Egito para Argos, para depois performar suas súplicas a Zeus, já em uma forma organizada de canto/dança. Tais informações são veiculadas pelo conteúdo do texto e pela *design métrico*: a primeira parte da entrada do coro (1-39) se expressa em sistemas de anapestos e a segunda se expressa em diversos metros dentro de uma composição estrófica.

Vamos focar essa primeira parte do Párodos. Para tanto, no detalhe da letra, os primeiros versos assim se apresentam metricamente escandidos:

Ζεὺς μὲν ἀ-φίκ-τωρ / ἐ-πί-δοι προ-φρό-νως 2 an
 - u u - - u u - u u -
 στό-λο-ν ἡ-μέ-τε-ρον / νά-ι-ο-ν ἀρ-θέντ' 2 an
 u u - u u - - u u - -
 ἀ-πὸ-προσ-το-μί-ων / λεπ-το-ψα-μά-θων 2 an
 u u - u u - - - u u -
 Νεί-λου. Δί-αν / δὲ λι-ποῦ-σαι paroem
 - - - - u u - - //

(5) χθό-να σύγ-χορ-τον / Συ-ρί-α φεύ-γο-μεν, 2 an
 u u - - - u u - - u -
 οὔ-τι-ν' ἐ-φ' αἶ-μα-τι / δη-μη-λα-σί-αν 2 an
 - u u - u u - - u u -
 ψή-φω πό-λε-ως / γνωσ-θεῖ-σαι, paroem
 - - u u - - - - //

7. Para uma problematização da chamada 'marcha anapéstica' v. Lech 2009.

8. Sigo conceitos da rítmica de Aristónexo. V. Pearson 1990.

O anapesto, aparentemente, é o mais simples dos metros, constantemente associado a uma marcha ou deslocamento em cena⁷. Se organiza em tempos proporção uniforme, *génos ísos*, ao colocar uma longa em frente de duas breves, perfazendo o total de quatro *morae*⁸. No caso aqui registrado, a compreensão do metro não se reduz a sua dimensão temporal. Os acentos apontam outra informação: a de que em determinados momentos há maior intensidade ou volume. Assim, temos dois conjuntos de dados no mesmo texto, dois registros de parâmetros sonoros diferentes.

Para explicitar como estes dois parâmetros se distinguem e se imbricam, é preciso uma outra notação. Aplico à mesma passagem uma notação musical tradicional, imputando à primeira linha a ordem temporal, a das durações, registrada nas sílabas longas e breves do texto; e à segunda a ordem da intensidade, do volume, que figura nos acentos:

Como se pode observar, em alguns momentos temos a sincronia entre a ordem temporal das durações e a ordem volumétrica dos acentos. Mas isso não é a regra: a regularidade do ritmo anapéstico dá lugar a assincronias entre tempo e intensidade. Tais dados importantes para a performance não são perceptíveis em uma escansão que privilegie as informações da ordem temporal. Levando-se em conta o contexto da peça, tais

assincronias materializam as ambivalências de mulheres que se mostram frágeis mas não capazes de matar. O movimento rítmico das durações é acompanhado do movimento contrarítmico das intensidades, acarretando refigurações das informações sonoras e visuais da performance do coro. A amplitude audiovisual do coro, com suas contradições e complexidades, pode apenas ser percebidas quando ultrapassam uma prática de leitura que vê os metros como esquemas prefixados sem interrogar o contexto de sua produção. No caso, para que esta imagem audiovisual mais integral fosse identificada, foi preciso agir por etapas, inserindo a descrição métrica inicial em uma outra notação, a qual viabilizasse a separação dos parâmetros sonoros.

Nesse sentido, se relacionarmos este jogo de não sincronias entre as ordens citadas, podemos ver como isso pode se encaixar na imagem de abertura do texto, que nos apresenta mulheres hesitantes, ambivantes, como se verá no decorrer da peça. Dessa forma, a manipulação das grandezas da materialidade sonora converge para prover à audiência mais aspectos sobre as figuras que adentram a cena. A audiência então não se reduz a acompanhar as palavras recitadas pelo coro. Há um conjunto de dados que não se restringem ao conteúdo verbal daquilo que é proferido. Em alguns momentos até pode haver uma divergência entre o que se percebe nos sons e o conteúdo verbal. Em todo caso, as informações aurais são relevantes, interferem na percepção do espetáculo, na compreensão do que está acontecendo em cena.

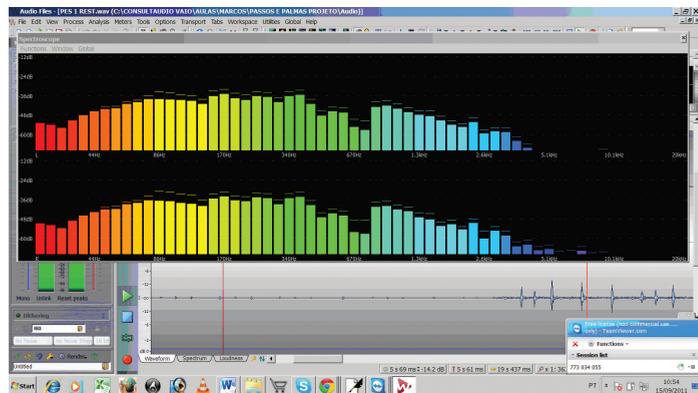
Mas, em se falando de metro, é preciso dar um passo a mais. E se pudéssemos ouvir essa notação rítmica? Assim, atribuindo sons de palmas à ordem dos tempos, e de pés a das intensidades, seria possível acompanhar os movimentos de convergência e divergência entre os parâmetros. Foi o que fizemos, transformando a notação tradicional dos metros em produtos sonoros por meio de uma DAW (Digital Audio Workstation) como o cubase. Em um primeiro momento, tentei vários *inputs*, como a voz, ou um *pad*. Finalmente, escrevi cada nota, uma após outra, em uma nova tradução da escansão métrica. Assim, pela mediação tecnológica, eu escrevia os sons, e ouvia a escrita metrificada.

Tal experiência projeta para o ouvinte um outro contato com o metro que o da leitura silenciosa/mental da página escrita ou o da leitura em voz alta do texto metrificado. Há um descentramento da linguagem verbal, com o som toman-

do apenas como som, em sua materialidade. Assim, o metro escutado, o ritmo sonorizado é desde já uma informação independente em si mesmo, uma nova fonte para posteriores recriações. Mesmo guardando alguns elementos de seu contexto primeiro de produção, como pulso, valores temporais e pontos de sincronização, os metros sonificados se prestam a reutilizações, a abertura para novos empreendimentos.

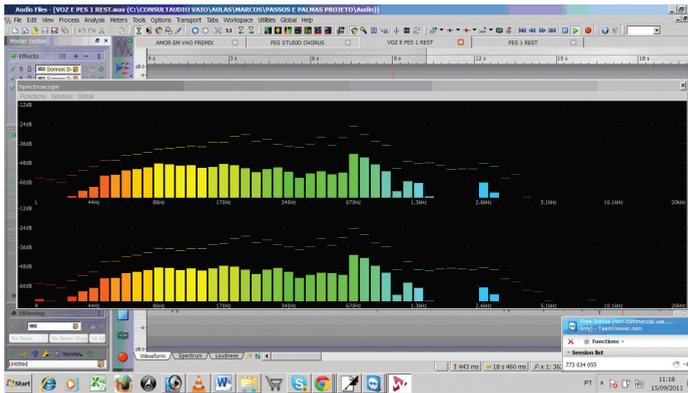
Este descentramento do som foi ampliado com o novo experimento: e se eu gravasse a mim mesmo, o som dos meus pés batendo contra o chão a escansão métrica da entrada anapéstica e o som dos meus pés junto com a voz recitando o mesmo trecho, e depois comparasse em um espectrograma os arquivos resultantes?

No diagrama abaixo, segue o espectrograma de meus passos contra o chão, seguindo o ritmo indicado na escansão métrica da entrada anapéstica de *As Suplicantes*:



No diagrama acompanhamos as frequências presentes em um passo dado contra o chão ao se dançar o metro. Em vermelho temos as frequências graves, em verde as médias e em azul as agudas. Quando se bate a sandália contra o chão o resultado acústico é a presença das frequências agudas do material da sandália e as frequências graves do pé, tornado agora um ressonador. Este picos nos graves e nos agudos forma os extremos das frequências do passo, do percussão produzida pelo corpo do dançarino. Note-se o 'buraco' ou decaimento na região média ou verde.

Na próxima imagem, temos um espectrograma de frequências de uma outra situação: eu não apenas bato o chão com os pés, seguindo o ritmo do metro, como ainda recito o texto no ritmo do metro. Assim, temos pés e voz ao mesmo tempo:



Note-se agora como a área verde, das frequências médias, está coberta com picos sonoros.

Ou seja, o som dos pés não é algo menor ou desprezível frente ao da voz. A percussão corporal, o corpo que ressoa no movimento contra o chão projeta um englobante sonoro para a performance. Os extremos graves e agudos espacializam a percepção do que será vocalmente enunciado. Transpondo o experimento para o caso do antigo, uma tragédia grega explora a amplitude do espectro sonoro ao reverberar no espaço acústico do teatro sons de diversas frequências. Um dos equívocos da cantilena sobre a música perdida da tragédia é pensar música apenas como melodia. Antes de tudo, temos o som, e som de diversas fontes e registros. A riqueza rítmica presentes dos textos manifesta também uma amplitude espectral.

Com isso, entramos em uma área pouco explorada pela recepção acadêmica da tragédia. Por exemplo: após analisar a recepção contemporânea da música grega por artistas e compositores engajados em produzir sons para reperformances de textos clássicos, C. Wolff critica a presença de sons percussivos. De acordo com ele, “in the original music of greek drama percussion played no part at all (WOLF 2010:289).”

Tal perspectiva reforça uma longa tradição que privilegia sons vocais/melódicos como modelo para a prática musical (KARTORI 1990, BUNDRICK 2005, Di GIGLIO 2009, WEST 1994.)

Mas quando enfrentamos a situação concreta de materializar ritmos em cena, torna-se necessário uma abordagem não verbocêntrica da música na tragédia grega, o que acarreta enfatizar e ampliar o conceito e a experiência de percussão: não apenas instrumentos musicais poder ser percussivos, como o cor-

po humano produz sons outros que vocais (DUFFY, WAITT, GORMAN-MURRAY, GIBSON 2010, BLADES 2005).

Pois, além dos sons dos pés juntos com as palavras, temos outras modalidades de percussão corporal, como o uso das mãos, e a percussão vocal, presente nas aliterações e nas interjeições. Em 1980 Olsen propôs uma revisão da classificação de instrumentos: em meio idiophones, membranophones, etc, Olsen defende o que ele denomina de 'corpophone'.

O exercício acima proposto foi de um indivíduo recitando o texto e dançando. Imagine um coro. Diante disso, mesmo nosso exercício já limitado. Veja a tabela abaixo:

ITENS	INDIVÍDUO	GRUPO
Quantidade	Uma pessoa, uma boca, dois pés.	Doze pessoas, doze bocas, 24 pés
Acompanhamento musical	Não	sim
Movimentos(coreografia)	Não	Sim
Interação/respostas audiência	Não	Sim

Ou seja, ao gravar alguém sozinho recitando e dançando o texto e o ritmo párodo de *As Suplicantes* temos apenas uma fonte sonora produzindo diferentes sons dentro um amplo espectro de frequência, mas ainda temos uma textura ou densidade reduzida do evento. Além disso, ficaram de fora outras fontes e outras sonoridades, relacionadas ao acompanhamento musical e a outros sons possíveis da percussão corporal. Para alargar ainda mais este contexto acústico de uma performance sonora expandida em cena, é preciso levar em contar que tanto os ritmos quanto as melodias eram arranjos conhecidos da platéia: esta possivelmente reagia duplicando a audiovisualidade do coro. Som responde a som. Uma performance ampla e ruidosa tomava conta do espaço performativo da tragédia grega. É preciso ultrapassar nossos hábitos de audiência de teatro italiano, com isolamento entre comportamentos do público e dos agentes dramáticos. Esse isolamento baseia-se na não consideração do som e, novamente, na centralidade da palavra falada: é preciso calar, ficar silencioso para acompanhar os atos verbais de outrem. Pelo menos em *Ésquilo*, a partir do que Aristófanes nos informa em *As rãs*, o material sonoro vinha de materiais prévios, estilemas de performances rituais já conhecidas. Se assim não fosse, não haveria lugar para as paródias dramático-musicais de Aristófanes. Ouvir no teatro os sons de fora do teatro era um recurso fundamental da dramaturgia ateniense. E responder a

eles seria produzir uma ação física a atos físicos realizados em cena pelos agentes dramáticos.

Diante dessa outra dimensão, quis observar como os metros gregos a partir de sua escuta podem ser trabalhados por quem de fato lida com a integração entre corpo e ritmo em contextos performativos artísticos. A partir de contato com minha colega Cinthia Nepomuceno, do Instituto Federal de Brasília, os arquivos de som do párodos de *As suplicantes* foram apresentados para estudantes de dança como estímulos para movimentações. Em um primeiro momento, eles apenas reagiram aos sons sem nenhuma informação sobre como foram produzidos estes materiais ou sobre a peça de Ésquilo. Como se pode observar no vídeo 1, a reação aos sons metrificados ocasionou a formação de um agrupamento, com os integrantes procurando em um primeiro momento realizar os mesmos movimentos. Ainda este agrupamento se desloca em uma marcha, com a progressão de passos em pés alternados. Este movimento regular dos pés é seguido pela manutenção do centro de apoio, do eixo e dos braços dos dançarinos. Ou seja, eles sincronizam seu tempo e seus corpos com as informações sonoras. A performance do grupo está ancorada na informação do metro. Trata-se de tentar fazer uma correspondência entre os tempos e as intensidades do arquivo sonoro e a dinâmica corporal: para cada nota, os dançarinos propõem um passo.

Na verdade, esse jogo de simetrias e correspondências pode assim ser compreendido: uma sílaba= uma duração= um passo. Assim, temos diferentes materiais e atos expressivos procurando traduzir a mesma referência. Mas, sempre lembrar, que são aproximações entre o dado sonoro e temporal e a resposta física. Somente em um contexto de tentativa de homogenização é que um passo se 'igualá' a uma duração. Pois o tempo e a materialidade de cada ato possuem suas próprias definições e tradições.

Em um segundo momento os dançarinos foram novamente estimulados pelos mesmos metros sonorizados, com a diferença que agora eles receberam informações tanto sobre a produção dos arquivos sonoros quanto sobre o contexto do texto qual os metros foram extraídos. No vídeo 2 podemos observar uma nova postura, uma maior liberdade de movimentos dos dançarinos: além de não trabalhar com uma correspondência direta entre som e coreografia, os dançarinos ainda propõem movimentações e arranjos corporais mais rela-

cionados às referências textuais que ao ritmos do textos, mais ao conteúdo do texto que à sua organização rítmica.

Aqui temos duas abordagens diferentes de um mesmo problema - como materializar um coro grego. No primeiro caso, mais sonoramente orientado, a limitação de conhecimento levou os dançarinos a responder aos estímulos aurais imediatamente, sem levar em consideração as figuras, a visibilidade do material. A estratégia adotada foi a de propor uma resposta corporal a uma informação corporal. Assim, eles agiram como um platéia, uma audiência que dança o que escuta.

Já no segundo caso a resposta dessa audiência/intérprete se deu diretamente às informações de conteúdo do texto: personagens, trama, temas. Trata-se de uma abordagem literária tradicional que subsidia os atos performativos. Diante dessas informações, os intérpretes optaram por desvincular os movimentos da sequência sonora de eventos para construir uma trama visual de acontecimentos. A experiência de grupo, de um coro permanece. Mas ela ocupa um lugar secundário frente a um protagonista que interpreta a figura masculina da peça (rei e/ou pai). A coreografia segue uma conhecida gramática de movimentos que posiciona o grupo coral como receptáculo da figura protagonista. Essa dependência do coro à visibilidade corrobora sua posição periférica.

Ou seja, as duas abordagens exibem não só estratégias diversas como também pressupostos de recepção e construção de situações interpretativas. É bem interessante notar que a mudança em relação a percepção do som acarreta dinâmicas corporais distintas. Estamos trabalhando ainda com extremos - entre uma tentativa de reproduzir os dados sonoros e ocupar-se mais exclusivamente de reproduzir os dados visuais. A áudiovisibilidade presente no texto é dicotomicamente acessada.

Em todo o caso, há um empenho criativo, uma reelaboração dos dados apresentados seja em forma de estímulos sonoros, seja em forma de esclarecimento verbal. A questão é como correlacionar criatividade como uma apreensão global, integrativa da áudiovisibilidade presente nos textos trágicos.

Creio que a explicitação dos pressupostos tanto de *scholars* quanto de artistas possibilitará novas soluções para essa demanda integrativa. Na medida que houver maior consciência da performatividade dos textos, mais e melhor a interpretação destes, seja ensaística, seja artística, será efetivada. Diante

do exposto, uma métrica contextualizada e auralmente produzida tem muito a contribuir.

REVISANDO E CONCLUINDO

Diante do exposto, procuramos nessa seção final projetar algumas orientações que podem ser úteis para futuros empreendimentos acadêmicos e estéticos.

Como documentos de eventos sonoramente orientados, os textos remanescentes do Teatro Grego antigo apresentam diversos modos de organizar suas informações aurais. O design métrico é uma delas. O design métrico determina referências sobre estrutura da peça, movimentos corporais, performances vocais e linhas rítmicas para os instrumentos musicais. Assim, temos mais eventos sonoros que os presentes em uma comunicação verbal habitual: produção de movimento corporal (passos, deslocamentos, palmas, percussão corporal, percussão vocal) e instrumentos musicais de acompanhamento. E possivelmente toda essa massa de sons foi replicada por uma audiência ruidosa, projetando uma experiência aural partilhada, coletiva no espaço acústico do teatro.

Retomando a análise métrica da entrada anapéstica de *As Suplicantes*, percebemos como sua reconstrução percursiva aponta para a manipulação de distinções dos parâmetros acústicos. Sendo um contexto métrico dominado por iteração, repetição, a acumulação das distinções de tempo, volume e frequência acaba determinar tanto a percepção quanto a produção dos atos em cena.

De acordo com Aristóteles (*De Anima* II,8), a produção e recepção de sons está conectada a gestos percursivos: um som necessita algo que percute e algo que é percutido. Tal fenomenologia preliminar projeta movimentos e corpos em contato como horizontes de interpretação de eventos sonoros.

A atividade coral no teatro antigo apresenta os elementos descritos por Aristóteles em sua fenomenologia aural: o coro grego é um conjunto de corpos que interagem entre si e com os corpos da audiência, produzindo sons e mais sons.

Para acessar essa atividade acústica do coro, temos dois básicos procedimentos: acompanhar as referências a atos sonoros registrados pelas falas das personagens e analisar o design métrico.

Novamente seguindo a entrada anapéstica de As Suplicantes, vemos e ouvimos um grupo de mulheres que foge de casamentos forçados. Elas chegam em Argos em busca de refúgio. Essa entrada é marcada por tendência à regularidade rítmica, mas que é construída por modulações entre diversas realizações do metro ou modulações (anapestos se tornam dátilos ou espondeus) e dissociações entre acentos e tempos, como vimos.

Dessa forma a homogeneidade métrica é desconstruída, bem como interpretação que assinala ao movimento repetitivo uma simplicidade tida como universal. Ao contrário, o parâmetro temporal perde seu status de único índice de orientação de um arranjo métrico, e novos valores e grandezas são adicionados na compreensão dos atos físicos em cena.

Como vimos, a regularidade temporal (pulso) é redefinida pela variação acentual. Com a não coincidência entre marcas temporais e de intensidade a performance adquire uma relação ambivalente entre a sucessão de valores temporais assemelhados e presença de informações outras (intensidade, frequência) que interferem na continuidade da regularidade temporal. A assincronia entre os vários parâmetros projeta tensões, uma composição de níveis e pluralidade de referentes. A simultaneidade do convergente e do não convergente, do coincidente e do não coincidente é homóloga a situação do coro (salvação x estupro) e ao seu *status* personativo (mulheres objeto de violência x mulheres capazes de infligir violência).

Para a audiência, tal ambivalência é proposta desde o começo da peça por meio de procedimentos sonoros. Hoje em dia, poder ouvir os arquivos sonoros produzidos a partir dos textos gregos antigos do teatro grego é um caminho para se interpretar as implicações da experiência aural ali registrada.

E fundamental é ter em mente que a percursividade desses arquivos, que não se propõem a representar perfis melódicos nem performances vocais, é um modo de se enfatizar gestos precisos de geração de uma comunidade sonora, que *in situ* trocas face a face diretamente perceptíveis, enfatizando o contexto imediato da produção e recepção de referências.

O recurso à percursividade, ou a sons não que não se motivam por tornar audível sentenças discursivas, busca interromper práticas dominantes de explicação de textos que não só não levam em consideração a organização rítmica das obras como também sua performatividade.

Em todo caso, o alvo não é reconstruir a performance original: o que se objetiva é tornar compreensível os processos, o conjunto de procedimentos que tornavam possível a interação entre *performers* e audiência.

BIBLIOGRAFIA

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. Dover, 1987.

BLADES, J. *Percussion Instruments and they History*. The Bold Strumer, 2005.

BUNDRICK, S. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

Di GIGLIO, A. *Gli Strumenti a percussione nella Grecia antica*. Le Càriti Editore, 2009.

DUFFY, WAITT, GORMAN-MURRAY, GIBSON, C. "Bodily Rhythms: COrporeal Capacities to Engage with Festival Spaces" *Emotion, Space and Society* 4((2011):17-24.

KAIMIO, M. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Societas Scientarum Fennica, 1977.

KARTOMI, M. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. The University of Chicago Press, 1990.

KARTOMI, M. "The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1900s" *Ethnomusicology* 45(2001):283-314.

MOTA, M. (2008) *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora Universidade de Brasília.

MOTA, M. (2011), "Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega" In: *Anais 7o. Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, Brasília, 254-266.

MOTA, M & NEPOMUCENO, C. "Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega" In: C. Rocha; M.B.Medeiros; Suzete Venturelli. (Org.). *Arte e Tecnologia.Modus Operandi Universal*. 1 ed.Brasília: PPG-Arte UnB, 2012,p. 129-143.

MOTA, M. (2012) "Genealogias da dança". Revista Eixo 1:28-43.

OLSEN, D. "Note on 'Corpophone'" Newsletter of Society for Ethnomusicology 20 (1980):5.

PEARSON, L. *Aristoxenus: Elementa rhythmica*. Oxford University Press, 1990.

ROSENMEYER, T. (1982) *The Art of Aeschylus*. University of California Press.

WEST, M.L. *Ancient Greek Music*. Clarendon Press, 1994.

WOLF, C. "Crossing of Experimental Music and Greek Tragedy" In: BROWN, P. & OGRAJENSK, S.(Eds.) *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford University Press, 2010,285-304

Recebido em abril de 2012
Aprovado em março de 2013