



Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica

COMUNICAÇÃO

Marcus Mota

Universidade de Brasília-marcusmotaunb@gmail.com

Resumo: Os textos de Homero são documentos de uma prática narrativa que se vale das relações entre sons e imagens na construção de imaginários para uma audiência. Por meio de um diálogo entre Filologia, Estudos do Som e Estudos da Performance é possível contextualizar melhor essa prática rapsódica. A partir dessa integração de perspectivas metodológicas, a interrogação da textualidade homérica aponta para a produção de imaginários que articulam referências sonoras e parâmetros psicoacústicos.

Palavras-chave: Homero. Estudos do Som. Antiguidade. Rapsodo.

Audio Scenes: Sound-Image Integration based on Homeric Rhapsode's Art

Abstract: Homer's texts are documents of narrative practice that draws on the relationship between sound and images to construct imaginaries for any given audience. Through a dialogue between Philology, Sound Studies and Performance Studies, it's possible a better contextualization of this rhapsodic practice. Based on this integration of methodological perspectives, the question of Homeric textuality points to the production of imaginaries that articulate sound references and psychoacoustic parameters.

Keywords: Homer. Sound Studies. Antiquity. Rhapsode.

1. Nos passos de Homero

Os textos homéricos se apresentam como materiais para caracterizar uma prática interartística bem definida: a de um contador de histórias (rapsodo) que se vale de sua performance voco-gestual para orientar o imaginário da recepção (LORD 2000). No livro final de *A República*, Platão aproxima tal prática da atuação em um teatro, fazendo realçar a diversidade e amplitude de recursos pelos quais o *performer* se vale para afetar sua audiência (PLATÃO 2010:449-497). Já no pequeno diálogo *Íon*, Platão explicita a via de duas mãos entre o rapsodo e sua audiência: as modulações vocais e as imagens produzidas pelo *performer* são apropriadas pelo público, o qual é observado pelo próprio rapsodo-ator-vocalizador (NAGY 2002, MOTA 2009).

Dessa forma, aquilo que para nós é muitas vezes apenas um fato literário, uma realização exclusivamente textualista, aponta, a partir de sua organização e recepção, para um acontecimento que insere o uso de palavras em situação de contato e interação face a face em uma dimensão mais ampla, multirreferencial (GONZALEZ 2005). Dentro dessa expansão de referentes e contextos, a aproximação entre a atividade do rapsodo e a de um *performer* que manipula relações entre sons e imagens é mais do que uma analogia (GARCIA JR 2005).

Para demonstrar tal criatividade audiovisual e expor alguns de seus procedimentos básicos, segue-se análise de um trecho da *Ilíada*.

2. Que ressoem as armas!

No primeiro encontro entre gregos e troianos (*Ilíada* IV,422-433), temos um entrechoque de fontes e referências sonoras que são explorados para ampliar e fazer ecoar o conflito bélico:

Tal como na praia de muitos ecos as ondas do mar são impelidas pelo sopro do Zéfiro e surge primeiro a crista do mar alto, mas depois ao rebenotar contra a terra firme emite um enorme bramido e em torno dos promontórios incha e se levanta, cuspidando no ar a espuma salgada- assim avançam em rápida sucessão as falanges dos Dânaos para a guerra incessante; e cada um dos comandantes dava ordens aos seus soldados, mas os outros marchavam em silêncio- nem terias apercebido de que toda aquela tropa que avançava tinha voz no peito, pois todos se calavam com medo dos governantes. E em torno de todos reluziam as armas embutidas, com as quais avançavam vestidos (HOMERO, 2005:100-101).

Iniciando a narrativa do entrechoque entre dois poderosos exércitos, o narrador se vale de um símile, que funciona como desdobramento imaginativo: se temos apenas um homem (rapsodo) falando diante do público, com os mínimos recursos de sua voz e ações físicas, é preciso intensificar a atividade narrativa (MOTA 2008:137-236). Assim, os eventos na planície diante da cidade de Tróia são elevados cosmicamente pela conjunção entre os sons e as imagens de eventos extremos naturais (KIRK 1985:377). O símile conta com a memória compartilhada da comunidade a respeito dos sons relacionados com o mar. Ao mesmo tempo, joga-se com esta memória, pois "em cada praia os sons têm suas próprias assinaturas acústicas, resultantes da inclinação do terreno, da profundidade da água da costa e em alto mar, das correntes, da composição da areia", entre outros fatores (KRAUSE 2013:44).

Dessa maneira, entre a praia e o mar específicos de cada um e as águas revoltas que acontecem no momento de sua *reperformance* temos a atividade do narrador em dirigir as referências conhecidas para aquilo que é enfatizado em seu relato. No símile cósmico, que preludia o confronto entre os homens, há o mar e as ondas, mas há também seu movimento, sua agitada sonoridade. A onda no oceano surge impulsionada pelo sopro do vento e depois se arrebeta contra a terra provocando um estrondoso choque. Som e fúria! A trajetória da onda é atravessada por ações audíveis. Quanto mais intenso, mais sonoro. Para redimensionar o que se vê, é preciso intensificar seu efeito acústico. O rapsodo manipula grandezas sonoras para

fazer a platéia imaginar aquilo que ele relata. A onda do mar furiosa e altissonante prepara o combate terrível entre os guerreiros inimigos.

Além disso, cada elemento distinguível é apresentado em ordem: praia, ecos, ondas, vento, onda no mar alto, onda rebentando na praia, enorme ruído (bramido), onda violenta nos promontórios (penhascos). A sucessão dos elementos discretos se organiza em alternância de sons e imagens dentro de um crescendo de intensidade de forma a integrar cada coisa nomeada em uma instância maior. Este crescendo audiovisual mostra que o ímpeto generalizante que engloba os elementos prossegue abarcado tudo que se ouve e vê. Ao mesmo tempo, temos materiais diversos reunidos nessa sucessão, os quais expõem diferentes fontes sonoras e resultados sonoros: o som do vento agitando as águas, o movimento das águas, o estrondo das águas contra a terra, o estrondo das águas nos paredões de pedra.

Após o símile cósmico, temos a apresentação rápida de um dos dois grupos que logo se defrontarão. O símile anteposto não é redundantemente retomado no passo seguinte: enquanto que no céu, na terra e no mar tudo é choque, tudo é som, tudo é agitação, o narrador confronta seu público com dois perfis aurais distintos: entre os aqueus, os ruidosos líderes de falanges são contrapostos aos silenciosos soldados. Tal distinção aural, no lugar de arrefecer a exploração das referências sonoras que organizam a hipérbole audiovisual do texto, acaba por retomar e ampliar ainda mais a conexão entre som, fúria e movimento. O silêncio dos soldados não é ausência completa do som: aponta para um detalhamento, uma expansão no uso das referências aurais. Mesmo na ausência de som, o som está presente. A voz no peito, e não na boca, desloca a produção de sons para seus efeitos. Dessa forma a passagem dos sons naturais altissonantes para o silêncio dos combatentes reúne o símile e a cena em um evento de largo espectro sonoro e de diversidade de fontes sonoras.

Com isso, observamos que a justaposição do símile e da cena, a sucessão dos dois eventos distintos e conjugados aponta para a forma como o relato é organizado a partir de competências sonológicas específicas. Ou seja, o narrador do trecho da *Ilíada* não apenas registra impressões acústicas prévias: ele as redefine em uma expressão (SCHAFER 1997:215-218).

3. Audiocenas : retomadas e projeções

Enfim, o que temos em vários momentos da *Ilíada* são acontecimentos narrados que se organizam a partir da correlação entre referentes visuais e sonoros. Contudo, é preciso ter em mente o contexto dessa correlação para melhor entender a produtividade dos sons no texto homérico. Como os textos foram elaborados para uma performance que colocava face a

face um *performer* e sua audiência, a dimensão sonora dessa performance era mais que relevante: restava ao público ouvir mais do ver para, então, participar dos imaginários narrados. Essa *sobreatuação* aural da performance rapsódica não se restringia ao suporte vocal do narrador: os próprios relatos se organizavam a partir de qualidades do som, de suas perceptíveis referências e efeitos psicoacústicos (KAIMIO 1977, MOTA 2008, MOTA 2013).

Dessa maneira, textos como os de Homero são documentos de uma tecnologia de manipulação de materiais e referências sonoras que podem ser acessados de várias formas. Entre elas: 1- como momentos de uma longa história das práticas e concepções dos modos como os sons ou paisagens sonoras foram construídos e expressos (SMITH 2004); 2- como dados para se reconstruir uma cultura que se manifestava em situações de troca mediadas performativamente tendo como horizonte a percepção e manipulação de sons e movimentos (NAEREBOUT 1997); 3- como conjunto de procedimentos de manipulação de referências sonoras e visuais em contexto recepcional, conjunto este que pode ser estudado e redefinido em novos empreendimentos artísticos.

De qualquer forma a íntima conexão entre texto, performance e audibilidade presente em Homero precisa ser compreendida dentro de uma cultura sem os recursos da gravação e reprodução do som eletrônica do som e as decorrentes mudanças nos modos de escuta e produção de coisas audíveis (STERNE 2003).

Como se pode observar no texto homérico supracitado, e em outras passagens da *Iliada*, assim como a voz do rapsodo, o som está sempre presente. A plenitude do som é desdobramento da plenitude do rapsodo: tudo se liga à presença, à faticidade do vínculo co-presente entre o *performer* e sua audiência. Nada acontece se este vínculo não for efetivado. Tal co-presença é homóloga a da necessidade a da atualidade da fonte de sonora e sua escuta. Atos performativos e atos aurais são isomórficos: apresentam configurações e funções assemelhadas.

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

A isso dá-se aqui o nome de *audiocenas*, ou situações performativas que projetam imaginários a partir de sua modelação aural.

O rapsodo então dispõe das diversas distinções e qualidades que a percepção e produção de sons possibilitam para configurar sua performance. No exemplo supracitado, a justaposição do símile e da narrativa a partir de um largo espectro sonoro, foi elaborado com

base na criativa manipulação de grandezas sonoras nas quais passamos do mar encapelado para o silêncio. No lugar de reiterar o movimento do símile, a narrativa seguinte o movimento inverso, como em contraponto. Em assim fazendo iguala o máximo de som/fúria da natureza, com o silêncio/fúria dos guerreiros. Para tanto, ao reduzir o som, não o elimina. O som reduzido ainda é som na imagem visual dos homens cheios de ira. Diferentemente das montagens audiovisuais filmicas, a cinemática de Homero se faz dentro uma audição e visualidade generalizadas. Se se reduz uma e outra 'banda', ambas ainda estão co-presentes.

Desse modo, temos uma situação bem diferente daquela proposta por Schaeffer ao pretensamente retomar o modelo pitagórico: de acordo com a narrativa adotada por Schaeffer, os discípulos de Pitágoras durante cinco anos, em sua iniciação, não viam o mestre, apenas escutavam suas palavras. Isso seria 'acusmático'- o procedimento que, separando som e imagem, privilegia o audível ou a percepção dessa separação (SCHAEFFER 1966:91).

Porém, uma análise mais detida do modelo pitagórico aproxima-o mais da cultura relacionada à tecnologia homérica que em outra que se assim manifestaria: "Radio, phonograph, and telephone, all which transmit sounds without showing their emitter, are acousmatic media by definition (CHION 1994:71). No detalhe da letra, a situação de iniciação pitagórica, não a embelezada por Clemente de Alexandria (KANE 2014), mas a descrita por Diógenes Laércio (livro 4) assinala que os discípulos em estágio inicial "por cinco anos mantinham silêncio, apenas ouvindo aos discursos dele (Pitágoras) sem poder vê-lo (DIOGENES LAERTIUS 2013: 230)". Como se pode perceber, o contexto iniciatório, o silêncio dos discípulos não é ausência total de som ou de visualidade. De fato, as lições eram dadas de noite (DIOGENES LAERTIUS 2013:241). Há, pois, redução de visualidade, e não sua extinção.

Como se pode concluir, o rapsodo tinha ao seu dispor possibilidades de enfatizar sons e imagens visuais em diversos graus, sem, contudo, trabalhar com exclusões e oposições polares. O silêncio de alguma figura ou grupo ou uma cena nas profundezas da terra eram elaboradas a partir de distinções dentro de um horizonte integrativo. Poderia haver mais foco no som produzido ou em seus efeitos, ou naquilo que era mostrado visualmente. Porém, não seria capar de eliminar completamente uma e outra dimensão da audiovisualidade dos relatos. *Pois a indissociabilidade entre ver e ouvir era o pressuposto e limite estético e expressivo de sua composição.*

Nesse sentido, propõe-se o conceito de 'audiocena' para tentar explicitar essa atividade do cantor narrativo do texto homérico: por sua voz o rapsodo projeta imaginários audíveis com referências figuras, ações, lugares e coisas selecionados dentro de duas matrizes



sensoriais básicas: audição e visão. Esse imediato acento no som marca o caráter performativo da atividade do cantor narrativo. Por sua voz, por se fazer ouvir, o rapsodo torna presente, dentro de sua relação com a audiência, os imaginários que enuncia. A performance se realiza sonoramente tanto sem sua articulação vocal quanto em sua modelação recepional. Ao fim temos coisas de se ouvir e projetar imaginativamente. O som articulado *presentifica* o *performer*, materializa os nexos entre audiência e universos sonoramente. Dessa maneira, a manipulação de parâmetros psicoacústicos e de referências sonoras no texto homérico é o trabalho de relações *in praesentia*, de nexos que vinculam sujeitos e materiais.

Logo, o caminho para a compreensão do que foi denominado como 'Mousiké' na Antiguidade passa por um exame mais atento de suas modalidades e contextos performativos. Se, como proclamava Xenófanes, "Todos aprenderam com Homero" (LESHER 1992:60), o esclarecimento da arte do rapsodo como modalidade da Mousiké for mais produtivo, diálogos criativos renovados podem ser empreendidos.

Referências:

- CHION, Michel. *Audio-vision. Sound on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. Ed. T. Dorandi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GARCIA Jr., Luis. *Homeric Temporalities. Simultaneity, Sequence, and Durability in the Iliad*. Los Angeles. Tese de Doutorado, University of California, 2007.
- GONZÁLEZ, José *Rhapsôidos, Prophêtês, and Hypokritês: A Diachronic Study of the Performance of Homeric Poetry In Ancient Greece*. Cambridge, Tese de Doutorado, Harvard University, 2005.
- HOMERO. *Iliáda*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- KAIMIO, Maharit. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1977.
- KANE, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- KIRK, Geoffrey. *The Iliad. A Commentary. Vol I. Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LESHER, John. (Ed.) *Xenophanes of Colophon. Fragments: A Text and Translation with a Commentary*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- LORD, Alban. *The Singer of Tales*. 2a. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre elaboração, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. Performance e Intelligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão. *Revista Archai*, Brasília, 2, 183-204, 2009.



- NAGY, Gregory. *Plato's Rhapsody and Homer's Music*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2002.
- NAEREBOUT, Frits. *Attractive Performances: Ancient Greek Dance*. Amsterdã: J.C.Gieben, 1997.
- PLATÃO *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 19a. ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2010.
- SMITH, Mark. (Ed.) *Hearing History*. Athens: University of Georgia Press, 2004.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.