

Texto, escritura e Música: os fragmentos de Heráclito

Text, Writing, and Music: The Fragments of Heraclitus

Marcus Mota*
Universidade de Brasília - UnB

271

RESUMO: Nos textos do pensador Heráclito encontramos diversas referências eventos sonoramente orientados. Neste artigo, objetiva-se demonstrar que tal recorrência audiofocal não se resume ao conteúdo dos fragmentos: toda uma cultura sonora permeia a produção textual de Heráclito, determinando ainda a forma com as palavras são distribuídas nas sentenças. Para tanto, serão analisados mais atentamente os fragmentos 8, 10, 51 e 54.

PALAVRAS-CHAVE: Heráclito. Música. Som. Performance.

ABSTRACT: There are several references to sound-oriented events in the Heraclitus. This paper aims to demonstrate that recurrent references to sound are not only effects of the content of the texts, but also they display cultural aspects of Heraclitus' texts, mainly in the way words are distributed in the sentences. In order to do that, fragments 8, 10, 51 and 54 will be studied.

KEYWORDS: Heraclitus. Music. Sound. Performance.

* Doutor em História pela Universidade de Brasília - UnB.

Pontos de partida

As coisas que podem ser vistas, escutadas e apreendidas por experiência são as que prefiro.

Heráclito¹

Abrindo seu clássico estudo sobre Heráclito, Charles Kahn afirma que "Heraclitus was a great prose artist, one of the most powerful stylists not only of Greek antiquity but of the world literature" (KAHN, 1979, p. ix).

Tal surpreendente julgamento se apresenta como uma provocação para estudos que não apenas se reduzam a análises linguísticas e formais dos fragmentos restantes da obra de Heráclito e sim procurem, a partir desses textos restantes, dimensionar em que sentido a relevância e intensidade tal expertise expressiva possa ser melhor compreendida.

272

A alternativa deste artigo é se debruçar sobre a materialidade verbal dos fragmentos, em seus jogos de escolha e distribuição de palavras e sons, para, a partir daí, esclarecer alguns aspectos da criatividade textual de Heráclito.

Desse modo, este artigo se define como uma aproximação inicial ao problema colocado pela obra do pensador de Éfeso. E a pista, o impulso inicial está no som.

¹ Sigo numeração estabelecida por Diels/Kranz. Todas as traduções do grego são de minha responsabilidade, a partir da edição Marcovich (1967).

Forma dos fragmentos

Um caminho seria o interrogar os próprios fragmentos, a sua intrincada composição. Tal 'poética dos fragmentos' nos direciona para observar as escolhas e combinações dos elementos.

A análise do fragmento 36, por exemplo, nos coloca diante uma elaborado jogo de relações entre os elementos agrupados em sucessão. Eis o original com o tradução:

ψυχῆσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ θάνατος γῆν γενέσθαι, ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ γίνεται, ἐξ ὕδατος δὲ ψυχή.

Para as almas é morte se tornar água, para a água é morte se tornar terra; mas da terra nasce a água, e da água a alma.

O fragmento dispõe uma série de elementos em dois conjuntos principais de relações:

273

A- para as almas é morte se tornarem água, para a água é morte se tornar terra;

B- mas da terra nasce a água, e da água a alma.

Detalhando um pouco mais, vemos que cada conjunto ou sequência de elementos também se divide em duas partes:

A1 - para as almas é morte se tornarem água, A2 - para a água é morte se tornar terra;

B1- mas da terra nasce a água, B2- e da água a alma.

Assim, em primeiro momento, pode-se afirmar que o fragmento é construído a partir de padrões que organizam a escolha das palavras em sentenças

proporcionais: $A = 1+1$, $B = 1+1$. A coesão do fragmento está na relação paritária entre os elementos conjuntados nessas sentenças proporcionais. Porém, há uma interrupção da concordância, do prosseguimento do processo de unificação: na junção, na conexão entre A e B temos a partícula 'mas', 'ὃἐ'. Assim, A que era igual a B, agora se transforma em $A \neq B$. Mas em que consiste essa diferença, essa oposição, essa negação? O ritmo da sucessão entre A1 e A2 é a da reiteração de um padrão entre elementos diferentes (água, terra). Se fôssemos detalhar mais ainda o fragmento, poderíamos assim o representar:

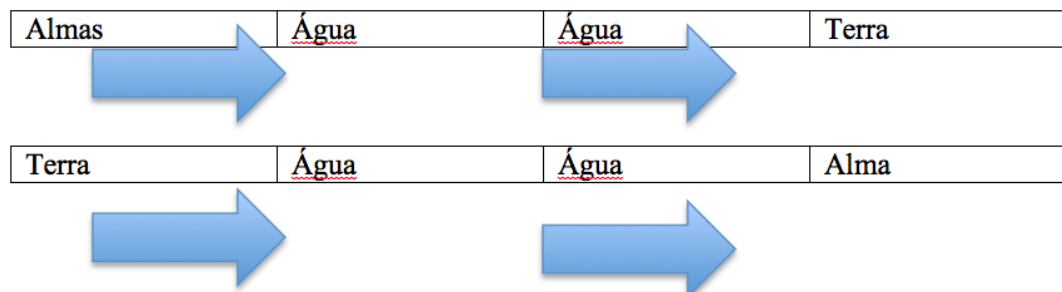


Figura 1. Dinâmica de elementos no fragmento 36, de Heráclito.

A divisão e distribuição em blocos não é suficiente, pois as sequências A e B estão conectadas, como uma grande linha:

1-Almas	2-Água	3-Água	4-Terra	5-Terra	6-Água	7-Água	8-Alma
ψυχήσιν	ὔδωρ	ὔδατι	γῆν	γῆς	ὔδωρ	ὔδατος	ψυχή

Figura 2. Grande linha da dinâmica de elementos no fragmento 36, de Heráclito.

Como se pode bem ver, há jogo de respostas, de vínculos entre os elementos: o primeiro se liga ao último, o segundo ao penúltimo, e assim sucessivamente. A resultante dessa estranha linha é o que na antiguidade se chamava de “ring

composition” ou estrutura em anel². Utilizando todos os elementos do texto no original grego esta estrutura circular ou em anel fica bem mais pronunciada, como mostra o gráfico abaixo³:

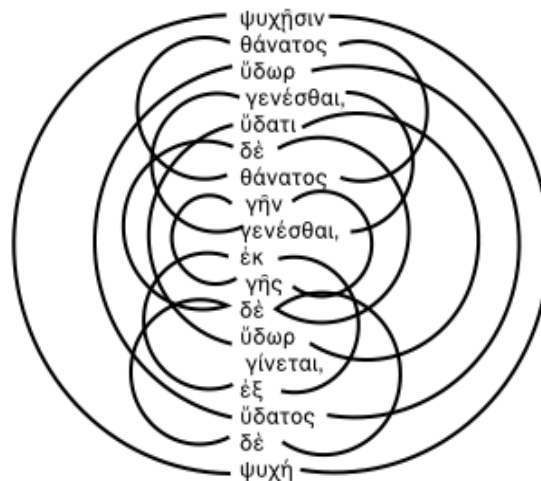


Figura 3. Estrutura em anel do fragmento 36, de Heráclito.

Como se pode observar há alta taxa de proporção entre os elementos/vocábulo do texto. As 18 ocorrências vocabulares do fragmento projetam relações diversas, ligando as duas grandes sequências (A e B) em multiplicação de simetrias. Temos a correspondência entre as palavras e entre os fonemas. E a identidade entre partes extremas projeta a correlação ou espelhamento entre as duas “metades” do fragmento (A e B).

Nesse sentido, saímos da linha e vamos para o círculo:

² *Ring composition* pode ser interpretada também como quiasmo (*chiasmus*), que toma seu nome da letra X(x) em grego. A forma da letra indica um cruzamento, um arranjo transversal. Transversal é em geometria o nome da reta que cruza um par ou feixe de retas paralelas.

³ Reelaboração da figura em Mouraviev (2006, p.64).

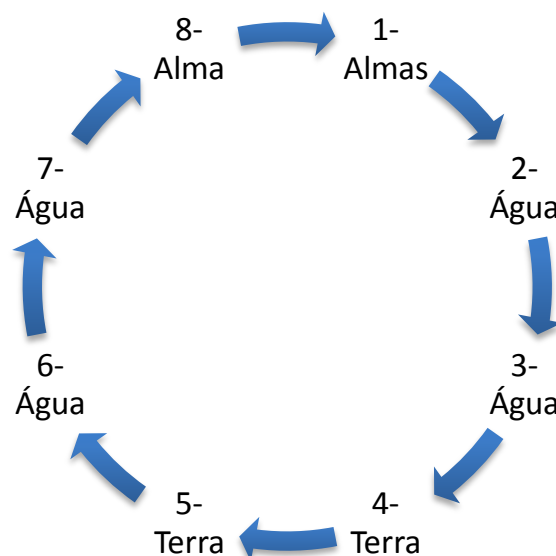


Figura 4. Círculo formado a partir do fragmento 36 de Heráclito

Ou seja, mesmo escrevendo em uma forma de expressão marcada pela contiguidade, pela inclusão de elementos assemelhados, o paralelismo na posição dos elementos no projeta uma outra imagem: a das coisas que retornam. O conectivo entre as duas grandes sequências A e B marca esse movimento paralelo de onde se inicia o regresso. É como se A e B fossem espelhados. Vai-se de A1 para A4 para então se retornar a A1, que é A8.

O padrão do círculo, porém, não é o suficiente, pois os elementos não estão estanques e sim em movimento, pois central para o fragmento é justamente a transformação de algo em outra coisa, γενέσθαι, ἐκ γῆς ... γίνεται. Essa fluidez dos elementos em transformação nos projeta uma outra imagem presente nos padrões registrados no fragmento.

De forma que o movimento de A, morrer/se transformar em, vincula-se ao de B, nascer de. A paradoxal identidade entre morrer e nascer se faz a partir do horizonte da mudança, da transformação, processo este que, segundo a composição do fragmento é incessante, é um fluxo.

E que desenho é este então que depreende tanto do movimento das palavras em sua seleção e combinação quanto das referências que elas exploram nas tensões das aproximações e contrastes?

Em outros fragmentos, há explícita relação com um desenho ou movimento dentro de um espaço que pode ser visualizado.

Por exemplo, o fragmento 60 nos indica um espaço atravessado por um eixo vertical na qual posições extremas são igualadas:

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή

O caminho {para} cima e para baixo são um e o mesmo.

O texto dispõe de outra maneira os processos encontrados no fragmento 36. Temos um referente central que é desdobrado em uma séria de inclusões e desdobramentos: A (caminho) = A1(cima) X A2(baixo). Por sua vez A1 e A2 são igualados a dois qualificativos assemelhados AA1, AA2. Temos então uma estrutura tripartite conectada por dois sinais de identidade. Em um primeiro momento, temos a linha, ὁδὸς. Mas esta linha é projetada em uma espaço no qual vamos compreender de outra forma sua trajetória: no lugar da horizontalidade, temos a verticalidade, ἄνω κάτω. Posições em um eixo são identificadas quando há movimento. Para aquilo que está em cima ficar igual aquilo que está em baixo dentro de um eixo vertical é preciso que haja rotação. Assim aquilo que está em cima, desce, e o que está em baixo, sobe. De maneira que a cena detida no impulso de se ultrapassar no fragmento de fato é o registro, a partir da linearidade da sintaxe, de uma dinâmica espaço-temporal. Novamente vamos da linha para um círculo ou para um movimento espiralado. Mais explícito em nomear a representação das trajetórias é o fragmento 103:

ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρασ ἐπὶ κύκλου περιφερείας

comum princípio e fim na circunferência do círculo

Neste passo Heráclito tem em foco não um processo cósmico ou uma cena do cotidiano em Éfeso: o fragmento se detém em uma forma geométrica, a qual pode ser aplicada a diversas coisas e eventos. Na analítica dessa forma, Heráclito enfatiza a identidade entre aquilo que é ao mesmo uma e oposta relação quanto a outra. Assim, o começo é um ponto, outro e oposto ao seu limite extremo final, πέρασ, ao mesmo tempo que, pelo movimento do círculo, ἐπὶ κύκλου περιφερείας, torna-se aquilo do qual se distingue e antagoniza. Os pontos estão indexados ao fluxo de sua configuração. Como no eixo vertical do fragmento 60, a identidade entre posições opostas se dá por uma dinâmica espaço-temporal específica, capaz de ser traduzida em imagens geométricas e arranjos vocabulares.

Este arranjo é interpretado na forma mesma do fragmento, que pode se dividir em três partes:

ξυνὸν	ἀρχὴ καὶ πέρασ	ἐπὶ κύκλου περιφερείας
comum	princípio e fim	na circunferência do círculo

Figura 5. Partes do fragmento 103, de Heráclito.

As partes extremas circundam o meio, que é composto pelos termos opostos. A distribuição tripartite (ABC) articula a identidade entre o qualificativo e a forma geométrica, tendo os termos opostos como explicitações dessa identidade: princípio e fim são comuns, reúnem-se na dinâmica do círculo e não em sua constância de sua representação geométrica. A aproximação entre os opostos, ἀρχὴ καὶ πέρασ, quando um se torna outro, é o índice do movimento da figura, ἐπὶ κύκλου περιφερείας.

Um contraponto a esta mobilidade do círculo, que não tem fim nem começo, pois começo e fim são intercambiáveis, é o conjunto de definições de Aristóteles na *Poética* (1450b 26-31):

uma totalidade é o que possui princípio, meio e fim. O princípio é o que, necessariamente em si não é precedido de outro, mas ao qual algo depois algo diverso acontece e passa existir; o fim, ao contrário, é o que necessariamente e na maioria dos casos é precedido de outro, e que depois nenhuma outra coisa sucede. Meio é o que vem depois de algo e antes de outro.

ὄλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

Assim, segundo Aristóteles, a imagem de uma linha provê pontos com posições definidas e diversas. Os pontos iniciais e finais dessa linha estão em relação oposta, τούναντίον. Estas oposições assinalam posições fixas no espaço e são relativas: para que o início seja início, ele precisa não ser o que o fim é. Dessa maneira essas oposições são excludentes.

Por seu turno a referência ao círculo e à circunferência em Heráclito, mas que um traçado com resultante em figura geométrica aponta para um processo de transformação de posições para um movimento sem começo e sem fim, infinito (SWEENEY, 1972, p. 65-73; WERSINGER, 2011, p. 99-142).

Complementar a esta dinâmica espaço-temporal, temos o problemático fragmento 59. Nele se qualificam movimentos em tensão e complementariedade de uma maneira da tornar mais claro o tipo de trajetória que podemos reconhecer em flagrantes de transformações de referentes *in situ*. Há diversas possibilidades de sua leitura.

A primeira está relacionada com a tradição manuscrita:

γραφῆων ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή μία ἐστὶ καὶ ἡ αὐτή
O caminho das letras reto e curvo são um e o mesmo.

Outras, com emendas modernas:

γνάφων ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή μία ἐστὶ καὶ ἡ αὐτή
O caminho dos pisões reto e curvo são um e o mesmo.
γναφείω ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή μία ἐστὶ καὶ ἡ αὐτή
No pisão, o caminho reto e curvo são um e o mesmo.

As duas emendas modernas convergem para o tratamento mecânico de produtos têxteis, seja pela passagens dos fios e fibras na carda, seja pela máquina que aperta e bate o pano. M. Conche procura traduzir visualmente tal referente desse modo (CONCHE, 1986, p. 406):

280

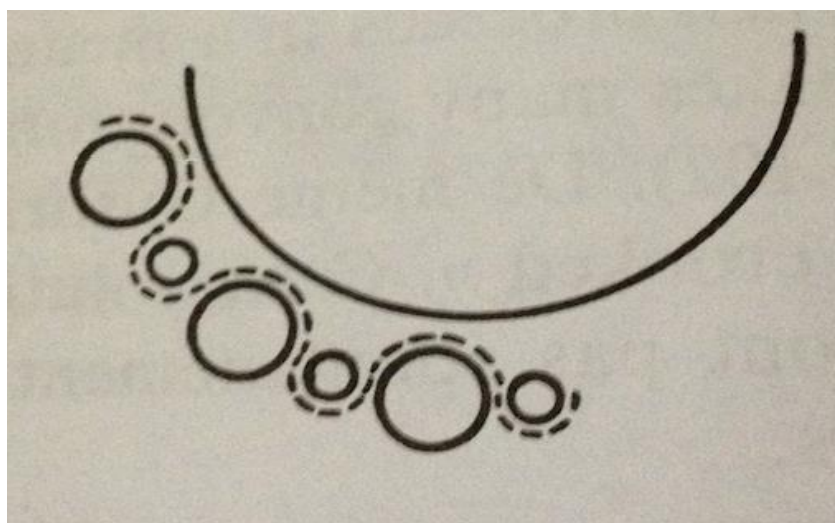


Figura 6. Fio de linha passando pelos pisões, de acordo M. Conche.

O fio ou fibra que passa no conjunto de roldanas/pisões é reto e curvo ao mesmo tempo.

Em todo caso, mesmo que não se determine a ação e as figuras que são qualificadas, o fragmento, ecoando simetrias e espelhamentos já observados, ratifica a complementariedade de movimentos opostos. A diferença está na novidade do movimento agora indicado: *σκολιή* (*σκολιός* ά, όν) curvo, dobrado, enrolado, entrelaçado, torto, indireto. A qualificação é aplicável a caminhos, cursos de rios, e mesmo, em plano ético, ao que é injusto, perverso. Como substantivo, *σκολιόν*, τό, nomeia o “intestino”. O interessante é que o vocábulo em forma neutra, *σκόλιον*, τό, significa a canção de repertório reperformada nos banquetes, em um contexto de competição e com ordem enviesada: a bebida e a disputa das habilidades contribuindo para a “complexa trajetória” da cantoria (WECOWSKI, 2014, p. 95; COLLINS, 2004).

O contexto da citação do fragmento também é esclarecedor. O fragmento 59 foi-nos transmitido pela obra *Refutação de todas as Heresias*, atribuída ao teólogo Hipólito de Roma (170-236). O fragmento está inserido em um torso textual que aglomera afirmações de Heráclito, com o objetivo de apresentar ideias gnósticas e das sociedades secretas da época que se oporiam à ortodoxia católica. O caso do fragmento 59 é relevante pois, no contexto de sua ocorrência, Hipólito de Roma tenta explicar o que qual seria o referente desse complementariedade de opostos:

o movimento espiral de um instrumento chamado “pisão” na máquina é reto e curvo pois revolve pra cima e em círculos ao mesmo tempo, ή τοῦ ὀργάνου τοῦ καλουμένου κοκλίου ἐν τῷ γναφείῳ περιστροφῆ εὐθεῖα καὶ σκολιή· ἄνω γὰρ ὁμοῦ καὶ κύκλῳ περιέρχεται (*Refutação IX,9,4.*)⁴.

⁴ Para um pisão ainda em funcionamento, disponível em: <<http://www.saberfazer.org/research/2011/9/8/o-piso-de-tabuadela>>.

A simultaneidade de movimentos diversos e conjugados projeta uma imagem multiplanar no qual a representação bidimensional não consegue captar. Um referente (coisa, ação, pessoa, fenômeno) que assim se percebe nos solicita também o recurso a modos de interpretação e configuração igualmente multiplanares.

Para tentar traduzir essa complexidade, além do recurso a imagens visuais, Heráclito vale-se de referências a sons organizados, à música.

Os chamados “Fragmentos Musicais”

Um outro grupo dentro dos fragmentos de Heráclito é o dos que se referem explicitamente ao campo lexical da música (instrumentos musicais, terminologia musical).

282

Para tanto, temos o seguinte *corpus*:

- 1- "O contrário é convergente, e dos divergente a mais bela harmonia"⁵.
- 2- "Conjunções: completas e incompletas, convergentes e divergentes, consoantes e dissonantes, e de todas as coisas um, e de um todas as coisas"⁶.
- 3- "Não compreendem como o divergente concorda consigo mesmo, harmonia de movimentos contrários, como os do arco e da lira"⁷.
- 4- "a harmonia invisível é mais forte que a visível"⁸

⁵ Fr. 8.

⁶ Fr. 10.

⁷ Fr. 51.

⁸ Fr. 54.

Nestes fragmentos há uma aproximação entre práticas musicais conhecidas no tempo de Heráclito a eventos não musicais. Mais que uma analogia, Heráclito parte dessas práticas e de seus resultados sonoros, qualificando-os como modelares e horizonte para outros padrões ou ações, como se observa em parte de sua recepção crítica contemporânea (KAHN, 1979, p. 195-200; SASSI, 2015; SNYDER, 1984).

O fragmento mais explícito nessa direção é o 51:

οὐ ξυνιαῖσιν ὄκως διαφερόμενον ἐωυτῶ ὁμολογέει· παλίντροπος ἁρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης.

Não compreendem como o divergente concorda consigo mesmo, harmonia de movimentos contrários, como os do arco e da lira.

A complementariedade entre o arco e lira tem sido interpretada em muitos sentidos. Platão mesmo, em *O banquete*, afirma⁹:

Heráclito quis talvez dizer, já que as palavras não estão bem colocadas, quando ele afirma que o que diverge de si mesmo consigo concorda como a harmonia do arco e da lira'. É totalmente sem sentido falar que a harmonia é divergente ou que deriva da divergência. No entanto, ele pode ter isso em mente: a harmonia foi criada pela arte musical a partir de frequências agudas e graves que antes eram divergentes e depois passaram a concordar.

Ἡράκλειτος βούλεται λέγειν, ἐπεὶ τοῖς γε ῥήμασιν οὐ καλῶς λέγει. τὸ ἔν γάρ φησι “διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῶ συμφέρεσθαι, ὡσπερ ἁρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας.” ἔστι δὲ πολλὴ ἀλογία ἁρμονίαν φάναι διαφέρεσθαι ἢ ἐκ διαφορομένων ἔτι εἶναι. ἀλλὰ ἴσως τόδε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ διαφορομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης.

Platão explicita que a aproximação entre o arco e a lira se faz em função da arte musical, τῆς μουσικῆς τέχνης, a qual diz respeito a conhecimento de escalas e afinação e performance de instrumentos. Ou seja, há no modo como

⁹ *Symp.* 187a5-6.

o arco é manipulado e a lira é tangida algo que se efetiva em movimentos opostos complementares. Arco e lira são aproximados em função de sons e movimentos, dos modo como sons e movimentos são produzidos. A “harmonia” aqui situa-se dentro dessa copresença de referências contrapostas especificamente relacionadas à arte musical.

Sobre o modo como tal harmonia é materializada, uma possibilidade está na tensão mesma da(s) corda(s), no encontro entre duas forças na performance do instrumento: em ambos a corda esticada é pressionada, puxada para trás, com decorrente produção de oscilações. Em seu estado ativo, o arco e a lira só funcionam se houver a aplicação dessa força contra a resistência da corda. Essa força deforma a corda e o instrumento: o arco enverga, a(s) corda(s) tocada(s) pelo plectro (ou pelo dedo) modifica-se. Soando a nota na lira, e voando a flecha, a(s) corda(s) vibra(m). A produção do som, pois, vincula-se à materialidade do objeto (MONBRUN, 2007, p. 91-180).

No 'Hino Homérico a Hermes' temos uma detalhada descrição da construção da lira¹⁰:

Hermes, como se sabe, foi o primeiro a fazer uma tartaruga canora [...]	Ἑρμῆς τοι <u>πρώτιστα</u> χέλυν τεκτῆνατ' αἰοιδόν [...]
Cortou bambus sob medida, fixando-os,	πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμῶν δόνακας καλάμοιο
prendendo suas pontas no dorso do casco da tartaruga.	πειρήνας διὰ νῶτα διὰ ῥινοῖο χελώνης.
Então esticou a pele de boi com mastria em volta,	ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς πραπίδεσσιν ἔῃσι
e inseriu os braços, ambos travados por uma barra acima,	καὶ πήχεις ἐνέθηκ', ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἤραρεν ἀμφοῖν,

¹⁰ Para o texto, sigo Vergados (2013) na tradução dos versos 25 e 47-54. Para a (re)construção da lira, cf. Maas (1974), Roberts (1981), Bélis (1985), Maas and Snyder (1989), Dumoulin (1992; 1992a), Creese (1997). O foco aqui no *Hino homérico a Hermes* é lira quelônia (*quelys*), formada do casco da tartaruga.

e sete cordas de tripas de ovelha esticou.	ἑπτὰ δὲ θηλυτέρων οἴων ἔτανύσσατο χορδᾶς ¹¹ .
Então após ter feito isso, tomando o plectro, adorável brinquedo,	αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεύξε, φέρων, ἔρατεινὸν ἄθυρμα,
testa cada uma das cordas.	πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος ¹²

Figura 7. Trechos do *Hino homérico a Hermes*.

Temos pois, a partir do carapaça da tartaruga, as seguintes intervenções:

- a- as varas de bambu, δόνακας, enxertadas da carapaça, tendo a função de fixar e dar suporte à pele de boi (BARKER, 1984, p.43);
- b- a pele do boi, δέρμα τάνυσσε βοῦς, membranda cobrindo a carapaça da tartaruga;
- c- os braços, πήχεις, feitos de chifres ou de madeira;
- d- a barra horizontal, ζυγὸν, que segura ambos os braços;
- e- as sete cordas esticadas, ἑπτὰ χορδᾶς;
- f- o plectro, πλήκτρῳ, palheta para tanger as cordas.

Dados da iconografia ampliam as informações textuais¹³:

¹¹ Nos manuscritos há uma variação textual: no lugar da qualificação das tripas de ovelhas, θηλυτέρων, temos a qualificação das cordas, συμφώνους, isto é, “concordantes”, “harmoniosas”, “afinadas”. A favor dessa tradição/tradução, cf. Franklin (2002); Barker (1984, p. 43) usa esta variação em sua tradução do trecho: “He stretched seven harmonious strings of sheep-gut”.

¹² Literalmente: “testa cada uma das partes”.

¹³ Para este temas, cf. Creese (1997, p. 87), a partir de Maas e Snyder (1989, p. 111-112). Cf. ainda Psaroudakes (2011). Para uma recente e bem documentada reconstrução da lira, cf. Psaroudakes e Terzes (2013). Cf. ainda o projeto “Lyra 2.0”, conduzido pelo compositor e pesquisador Michael Levy, disponível nos links: <<http://en.luthieros.com/lyre2project>> e <http://www.ancientlyre.com/the_lyre_20_project/>.

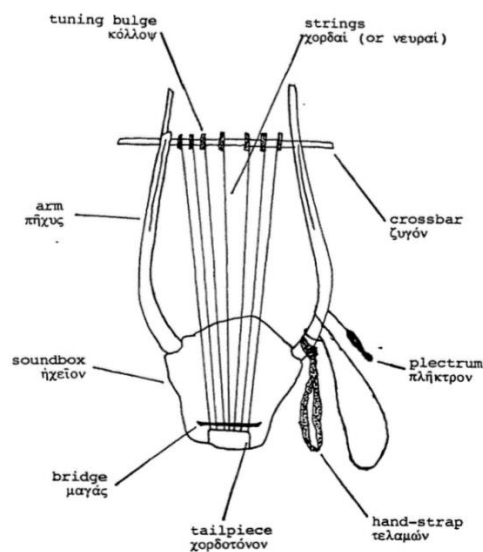


Figura 8. Partes de uma lira quelônia.

Como se pode observar, a construção e forma da lira coloca diversas situações que materializam referências presentes nos fragmentos. Sendo um instrumento composto por diversas partes, destaca-se inicialmente a questão das juntas/conexões que se articulam no carapaça do animal morto (PSAROUDAKES, 2000; BÉLIS, 1985). A partir disso, há diversas tensões provinda dos encaixes, da relação entre as partes e sua relação com a base material da tartaruga. Os braços mesmos manifestam esse encontro de tensões entre diversos pontos de conexão, situando-se paralelamente e contrapostos, em 'U'.

Mas são as cordas que efetivam o acúmulo de tensões e oposições que a lira audiovisualmente registra. Junto com seu conjunto de encaixes, temos as cordas mesmas de igual extensão mas com diversas frequências. Da esquerda para a direita, da proximidade ao corpo do intérprete para o afastamento desta posição, temos uma ordem de disposição do som mais grave ao mais agudo¹⁴:

¹⁴ Link para a imagem: <<http://en.luthieros.com/product/the-lyre-of-apollo-iii-ancient-greek-lyre-chelys-11-strings-top-quality-handcrafted-musical-instrument>>.

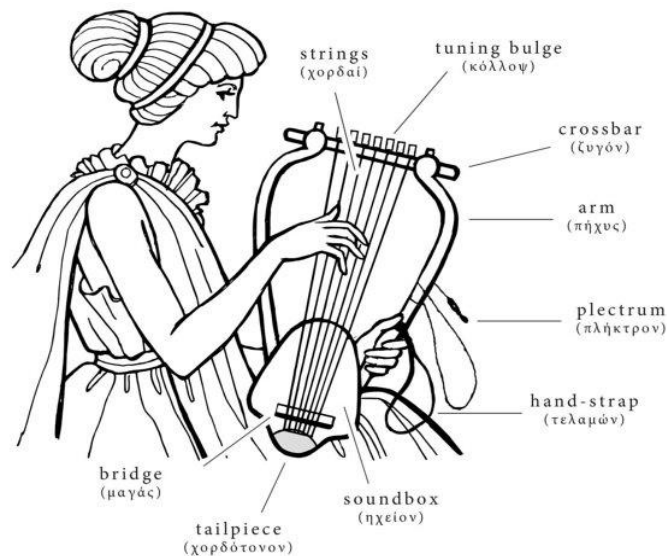


Figura 9. Forma da lira em situação de performance.

Essa distribuição das cordas assim se configura segundo recepção nas recentes pesquisas de Música grega (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1967; LANDELS, 1999, p. 54; MATHIESEN, 1999, p. 243-247; CHANTRAINE, 1994; WEST, 1981; WEST, 1992, p. 64, p. 219-223):

Número	1	2	3	4	5	6	7
Nome	Hupatē	Parhypatē	Lichanos	Mesē	Tritē	Paranētē	Nētē
Significado	'Primeira' ou 'mais alta'	'Junto da primeira' ou 'junto da mais alta'	'Terceira'	'a do meio', 'median'	'a do dedo indicado'	'junto da mais baixa'	'a mais baixa'

Figura 10. Distribuição das cordas da lira.

Assim, ao mesmo tempo, pelos nomes das cordas se cifram movimentos e frequências: as alterações em um eixo horizontal em relação ao músico-cantor e no parâmetro psicoacústico quanto às diferenças intervalares de frequências.

Assim, determina-se a dimensão posicional na produção e recepção dos sons e seu caráter relativo: o percurso das mãos nas cordas se defronta com as mudanças entre as frequências sonoras. Em um primeiro parece haver uma contradição aqui, pois a primeira corda de referência, a que está mais perto do corpo do musicista, “significa ‘a mais alta’, ou ‘primeira’, mas a corda com esse nome ressoa a nota mais grave” (LANDELS, 1999, p. 54). O contraste entre a ordem das cordas e a ordem dos sons manifesta um espaço de tensões em que o eixo de referência é a percepção de eventos dentro de contextos efetivados por vínculos. De fato, os termos para “agudo” e “grave” em grego não estão condicionados a uma lógica vertical das alturas. Como vimos, por exemplo, na paráfrase platônica do fragmento 51, os termos utilizados para caracterizar tecnicamente a harmonia são τοῦ ὀξύος καὶ βαρέος. O primeiro termo não apenas denota o eixo das alturas. Antes, nos textos homéricos e na poesia lírica “primariamente objetiva indicar o impacto psicológico ou emocional que um som produz em seu ouvinte” (BARKER, 2002, p. 25). Daí ὀξύς possuir uma gama imensa de possibilidades como a ponta (aguda) e afiada de uma lança, o pico de uma montanha, um movimento rápido e, disso, o efeito de algo penetrante, estridente (CHANTRAINE, 1984). Já o segundo termo, βαρύς, associa-se peso, a severidade, dureza. Inicialmente os termos são polissêmicos, sem uma marcada oposição sonora.

Um documento que atesta a passagem do primário senso tátil destes termos para questões acústicas está no fragmento 1 de Arquitas de Tarento¹⁵:

Bem, em primeiro lugar elas {Astronomia e Música} perceberam que não pode haver som sem que haja o golpe de coisas umas nas outras. Elas afirmam que um golpe acontece quando coisas em movimento se encontram e se chocam entre si. [...] Então quando as coisas atingem nossa percepção, as que chegam de modo rápido e forte dos golpes parecem ter uma frequência aguda, enquanto que as lentas e fracas apresentam uma frequência grave.

¹⁵ Sigo o texto em Huffman (2005).

πρᾶτον μὲν οὖν ἐσκέψαντο, ὅτι οὐ δυνατόν ἐστὶν ἤμεν ψόφον μὴ γενηθείσας πληγᾶς τινων ποτ' ἄλλαλα. πλαγὰν δ' ἔφαν γίνεσθαι, ὅκκα τὰ φερόμενα ἀπαντιάξαντα ἀλλάλοις συμπέτη· [...] τὰ μὲν οὖν ποτιπίπτοντα ποτὶ τὰν αἴσθασιν ἃ μὲν ἀπὸ τᾶν πλαγᾶν ταχὺ παραγίνεται καὶ ἰσχυρῶς, ὀξέα φαίνεται, τὰ δὲ βραδέως καὶ ἀσθενῶς, βαρέα δοκοῦντι ἤμεν.

Aqui a oposição entre o agudo e o grave se dá em função de um observador/ouvinte a partir da intensidade e velocidade de um ato percussivo. Ao som que chega para um ouvinte produzido com força e rapidez será atribuído um valor extremo de frequência. O seu contrário será o som que, mais distante do ouvinte, chega com menor intensidade e duração. O som é especializado, dicotomizado, mas mesmo assim ainda não temos uma hierarquia vertical em sua representação. O movimento ainda é mais importante que sua orientação (ROCCONI, 2002).

A releitura que o pequeno tratado *Sectio Canonis*, atribuído a Euclides, faz desse fragmento de Arquitas clarifica tal percussividade do som, associando-a às oscilações que ocorrem quando uma corda esticada vibra:

Se houvesse quietude e ausência de movimento, poderia haver silêncio, se houvesse silêncio e nada se movesse, nada poderia se ouvir. Pois se algo vai ser escutado, é preciso que primeiramente haja golpe e movimento. Então, já que todos os sons ocorrem quando um golpe percussivo acontece, e que é impossível que um golpe percussivo sem primeiramente movimento tenha acontecido - sobre movimentos, uns são mais compactados, outros mais espaçados, sendo que os mais compactados produzem notas agudas, e os mais espaçados produzem notas graves - temos que umas notas devem ser agudas, pois são compostas de movimentos mais compactados e numerosos, enquanto que outras devem ser graves, pois são compostas de movimentos mais espaçados e menos numerosos¹⁶.

¹⁶ Reproduzo o texto editado em Jan (1895, p. 148-149).

A “compactação” aqui referida diz respeito à repetição de movimentos que ocorrem quando uma corda esticada é percutida. O foco é na relação estreita entre movimento e som. Quando há movimentos mais frequentes, intermitentes, temos uma estrutura mais densa, compactada.

Uma foto em alta velocidade de uma corda vibrando, realizada por Andrew David Hazy, materializa tal imagem apontada no *Sectio Canonis*¹⁷:

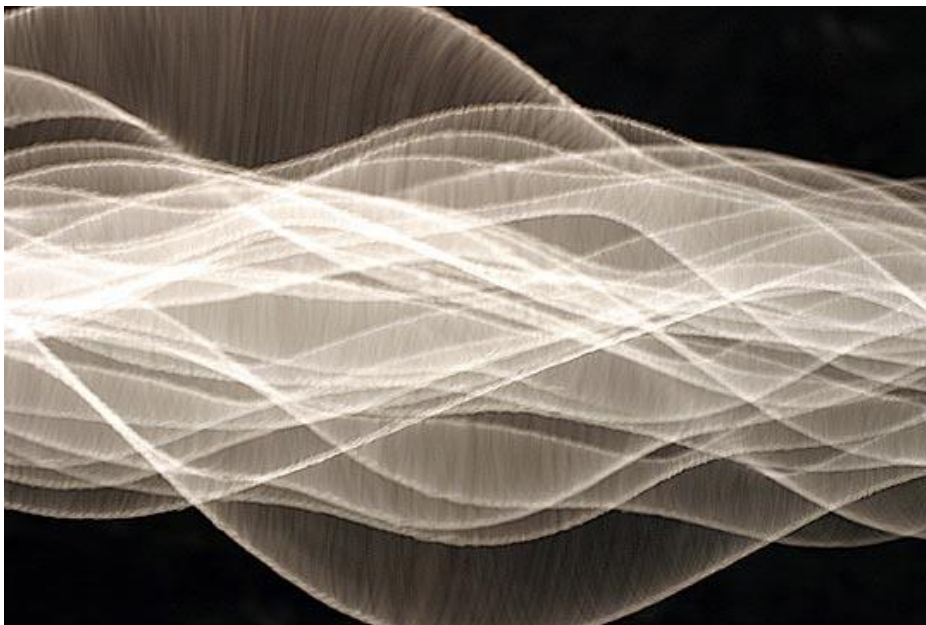


Figura 11. Vibrações de uma corda.

A. Barker em seu comentário sobre a formação de um pensamento sobre os sons na Antiguidade a partir do *Sectio Canonis* defende que a obra

começa pela observação que uma corda percutida, ao gerar um som aparentemente contínuo, oscila de um lado para outro. A corda é percebida não como produzindo um impacto sobre o ar e sim uma

¹⁷ Imagem disponível em: <<http://www.davidhazy.org/andpph/exhibit-vibrations.html>>.

sequência de golpes particulares, que se seguem um ao outro tão rápido que nossa audição integra os movimentos resultantes em um som único, contínuo e sem interrupções (BARKER, 1984, p. 9).

Como bem afirma D. Creese, não há o *Section Canonis* sem som monocórdio, não há as proposições de se medir as notas sem o instrumento de corda que as mede (CREESE, 2010), o que posiciona a centralidade dos cordofones nas pesquisas acústicas, principalmente a partir do século IV a.C.

Voltando ao fragmento, podemos perceber que a aproximação entre o arco e a lira se faz dentro de um contexto no qual a produção sons e movimentos é determinante. A geometria comum do tensão no *design* curvado dos dois objetos projeta uma outra referência que a visual.

Essa arco que também é uma coisa mais que seu objeto se encontra em outro fragmento de Heráclito¹⁸:

O nome do arco, vida; sua obra, morte.

τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.

O fragmento parte de um jogo de palavras: a mesma base vocabular com mudança de acento produz referentes diversos:

βίος	Arco
βίος	Vida

Figura 12. Parte do fragmento 48, de Heráclito.

¹⁸ Fr. 48.

A mudança no som, o movimento na acentuação resulta em oposições diversas. O arco, pois, é refigurado auralmente, sendo ao mesmo tempo uma e outra coisa.

No caso do fragmento 51, há uma ambivalência: o arco e a lira se aproximam ao apresentar algo entre eles em oposição e complementariedade; ou ambos se aproximam por manifestar em si mesmos este jogo de *coincidentia oppositorum*. De qualquer forma, há forte presença de termos relacionados à produção e recepção de sons: divergente, διαφερόμενον, movimentos contrários, παλίντροπος, harmonia, ἄρμονιή, lira, λύρης.

Em meio a este horizonte acústico enfatizado, o que viabiliza a correlação entre tais fenômenos acústicos e aproximação entre arco e a lira é justamente a presença comum da(s) corda(s) esticada(s).

292

Desse modo, a harmonia de movimentos contrários, παλίντροπος ἄρμονιή, retoma as representações multiplanares das referências visuais de outros fragmentos, promovendo agora sua orientação ondulatória, vibracional.

Nesse sentido, esta harmonia ou tensão dos contrários não se abarca em sua percepção visual: segundo o fragmento 54, é uma harmonia invisível, ἄρμονιή ἀφανής. Assim, temos pelo menos dois tipos de harmonias ou conjunções de opostos, distinguidas por sua percepção visual: a que se vê e a que não se vê. E o que não se vê, escuta-se.

Este jogo entre o que se mostra e o que se oculta se apresenta em outro fragmento que apresenta uma figura performativa audiovisual¹⁹:

¹⁹ Fr. 93.

ὁ ἄναξ οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει
ἀλλὰ σημαίνει.

O senhor cujo oráculo está em Delfos nem afirma nem esconde mas
envia sinais.

O fragmento 93 é revelador: nos situa no universo das consultas a Apolo, poderosa divina que porta o arco e a lira. A ambivalência das ações performadas, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, acabam por se completar em uma fusão, uma harmonização, ἀλλὰ σημαίνει. Ou seja, as oposição entre manifestar e seu movimento contrapolar apontam para um algo outro que é a próprio processo de sua percepção e produção. Nem uma coisa, nem outra mas algo - os sinais. O movimento dos contrários, este fluxo de oposições, constrói algo que é compreensível, perceptível - o sinais de sua atividade. Assim, há uma aproximação entre a harmonia de movimentos contrários, παλίντροπος ἁρμονία, e os padrões sutis de processos ambivalentes, ἀλλὰ σημαίνει.

Se tais padrões não estão inteiramente naquilo que imediatamente se mostra, οὔτε λέγει, nem naquilo a que a isto se opõe, οὔτε κρύπτει, estão justamente na junção, harmonia, entre tais oposições. E como esta harmonia se percebe? Não basta apenas identificar os diferidos, pois a diferença por oposição extrema vincula-se à tensão de sua produção, ao impulso que correlaciona os elementos arranjados e dispostos em uma dinâmica de movimentos contrários.

Seja a estranha comunicação do oráculo, seja a tensão complementar no arco e na lira, o que temos é um tipo de padrão de movimentos que se define por ser oscilatória, ondular, um pulso energético que se propaga em meios materiais mas que tem seus parâmetros.

O fragmento 10 não apenas assinala esse movimento como em si mesmo explora tal orientação ondulatória:

συλλάψεις	ὅλα καὶ οὐχ ὅλα,	συμφερόμενον διαφερόμενον,	συνᾶδον διᾶδον	καὶ ἐκ πάντων ἐν	καὶ ἐξ ἐνὸς πάντα
conjunções	completas e incompletas,	convergente e divergente,	consoante e dissonante,	e de todas as coisas um,	e de um todas as coisas.

Figura 13. Análise das partes do fragmento 10, de Heráclito.

O texto se expressa em um conjunto justaposto de grupos de palavras, que pode assim se organiza: um termo isolado, como uma conclusão antecipada abre o fragmento, projetando um arco que abrange todos os grupos binários que se seguem. Assim temos, de início, uma oposição entre este começo plural aberto e os demais grupos de palavras: A X B⁵, ou seja, o padrão A versus o padrão B ocorre cinco vezes em sucessão.

Essa fórmula pode ser melhor redimensionada: é possível perceber diversos arranjos dos pares no padrão B, como, respectivamente, elementos articulados em oposição por conectivo, por prefixação e por inversão de elementos. Assim temos: AXB (B¹, B², B³). De qualquer forma, todos os padrões B explicitam aquilo que se enuncia em A: reunião, articulação de elementos.

O padrão B, disposto em cinco conjuntos de oposições e pareamentos, explora variações no modo como oposições são produzidas, variando também o encadeamento entre os pares de elementos. O padrão B¹ é construído a partir de uma base lexical que é contraposta a seu movimento espelhado: A X não A, ὅλα καὶ οὐχ ὅλα. Aqui temos um espelhamento: o mesmo referente é justaposto a si mesmo, mas à sua negação.

Já o padrão B² por duas vezes justapõe palavras em oposição sem conectivos e negações: o jogo entre semelhança e diferença é feito pelos mesmos prefixos em oposição nos dois pares:

συμφερόμενον διαφερόμενον,	συνῶδον διῶδον
-------------------------------	-------------------

Figura 14. Parte central do fragmento 10, de Heráclito.

A duplicação do padrão B² estabelece tanto uma mudança no padrão B¹, quanto a instalação e reforço desse novo padrão por sua repetição. Ou seja, B² estabelece um padrão de continuidade a partir da repetição, nesse encadeamento e articulação de elementos, συλλάψεις, por meio qual a descontinuidade dos pares parecia dominar.

O subsequente novo padrão, B³, estabelece um diálogo bem interessante com os padrões anteriores: retoma B², ao articula também em duplicação, enfatizando o novo padrão e a continuidade e retoma ainda o padrão sintagmático de B¹, com conectivos, variando-o, com exclusão da negativa. O diferencial é que em B³ a relação entre os pares de segmentos em oposição é dada não é acumulação dos elementos e sim em sua inversão:

καὶ E	ἐκ de	πάντων todos	ἐν um
καὶ e	ἐξ de	ένος um	πάντα todos

Figura 15. Parte final do fragmento 10, de Heráclito.

Assim, o padrão B³ fecha o fragmento com uma estrutura quiasmática, cruzada:

πάντων todos	ἐν um
ένος um	πάντα todos

Figura 15. Quiasmo na parte final do fragmento 10, de Heráclito.

A alta densidade dessas formas de escolha e distribuição de elementos linguísticos no fragmento aponta para algo fora da língua: o material verbal no ato de escrita foi modelado em função da organização a ele aplicado. Não é a própria língua a gerar sucessão de padrões justapostos com suas variações.

Uma pista reside no contexto da citação: o fragmento 10 é apresentado no texto pseudoaristotélico *De mundo*²⁰. Segue todo o trecho traduzido:

No entanto, algumas pessoas se maravilham em saber como o cosmo, composto por princípios opositivos - seco e molhado, frio e quente - nunca fora destruído ou desaparecera tempos atrás. Isso se assemelha ao caso de terem de se maravilhar em saber como um cidade continua a existir composta por classes opostas - ricos e pobres, jovens e velhos fracos e fortes, bons e maus. Eles não percebem que a coisa mais maravilhosa do viver em acordo na comunidade é justamente isso: que é da pluralidade vem a unidade, a igualdade do não similar, admitindo toda variação da natureza e sucesso humano. Talvez a natureza tenha uma inclinação por oposições e a partir dessas produza a concordância das vozes e não dos assemelhados, do mesmo modo que uniu macho e fêmea juntos, e não membros do mesmo sexo, criando a harmonia primeira por meio das oposições e não pelas similaridades. Parece que a arte imita a natureza quanto a isso: a pintura mistura cores brancas e pretas, amarelas e vermelhas criando imagens que produzem concordância com as coisas imitadas; a música mistura sons graves e agudos, curtos e longos, produzindo uma harmonia só a partir de diversas vozes; e a gramática, pela mistura de vogais e consoantes, compõe a partir delas a completude de sua arte. Isso é o mesmo que o assim chamado Heráclito, o obscuro quis dizer: “conjunções: completas e incompletas, convergente e divergente, consoante e dissonante, e de todas as coisas um, e de um todas as coisas”. De mesmo modo, pois, a composição de tudo - o céu, a terra, cosmo inteiro - é regulada por uma harmonia singular por meio de mistura de princípios opositivos.

Καίτοι γέ τις ἐθαύμασε πῶς ποτε, ἐκ τῶν ἐναντίων ἀρχῶν συνεστηκῶς ὁ κόσμος, λέγω δὲ ξηρῶν τε καὶ ὑγρῶν, ψυχρῶν τε καὶ θερμῶν, οὐ πάλαι διέφθαρται καὶ ἀπόλωλεν, ὡς κἂν εἰ πόλιν τινὲς θαυμάζοιεν, ὅπως διαμένει συνεστηκυῖα ἐκ τῶν ἐναντιωτάτων ἔθνῶν, πενήτων λέγω καὶ πλουσίων, νέων γερόντων, ἀσθενῶν ἰσχυρῶν, πονηρῶν χρηστῶν. Ἄγνοοῦσι δὲ

²⁰ *De mundo* 395a- 395b. Cf. Furley (1955).

ὅτι τοῦτ' ἦν πολιτικῆς ὁμοιοῖας τὸ θαυμασιώτατον, λέγω δὲ τὸ ἐκ πολλῶν μίαν καὶ ὁμοίαν ἐξ ἀνομοίων ἀποτελεῖν διάθεσιν ὑποδεχομένην πᾶσαν καὶ φύσιν καὶ τύχην. Ἴσως δὲ τῶν ἐναντίων ἢ φύσις γλίχεται καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον, οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων, ὥσπερ ἀμέλει τὸ ἄρρεν συνήγαγε πρὸς τὸ θῆλυ καὶ οὐκ ἐκάτερον πρὸς τὸ ὁμόφυλον, καὶ τὴν πρώτην ὁμόνοιαν διὰ τῶν ἐναντίων σημήψεν, οὐ διὰ τῶν ὁμοίων. Ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν. Ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων, ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν, χρωμάτων ἐγκερασαμένη φύσεις τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους, μουσικὴ δὲ ὄξεις ἅμα καὶ βαρεῖς, μακροὺς τε καὶ βραχεῖς, φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, γραμματικὴ δὲ ἐκ φωνηέντων καὶ ἀφώνων γραμμάτων κρᾶσιν ποιησαμένη τὴν ὅλην τέχνην ἀπ' αὐτῶν συνεστήσατο. Ταῦτ' οὖν καὶ τὸ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον Ἡρακλείτῳ· “Συλλάψεις ὅλα καὶ οὐκ ὅλα, συμφερόμενον διαφορόμενον, συνᾷδον διᾷδον· ἐκ πάντων ἐν καὶ ἐξ ἐνὸς πάντα”. Οὕτως οὖν καὶ τὴν τῶν ὄλων σύστασιν, οὐρανοῦ λέγω καὶ γῆς τοῦ τε σύμπαντος κόσμου, διὰ τῆς τῶν ἐναντιωτάτων κράσεως ἀρχῶν μία διεκόσμησεν ἁρμονία·

Como se pode observar, o fragmento 10 é circundado por uma discussão sobre princípios opositivos, τῶν ἐναντίων ἀρχῶν, que seriam responsáveis pela organização de diversos eventos no mais variados âmbitos: no cosmo, na polis, nas artes. Em todos estes âmbitos há uma combinação/mistura de elementos que se associam por se afastarem em pares opostos. Esta harmonia singular, μία ἁρμονία, de fato é aqui elaborada na ampliação de conceitos formados a partir da prática e conceituação musicais. O mundo cósmico encontra na imagem de um acordo entre vozes, σύμφωνον, o modo com os opostos são reunidos. O termo é desenvolvido durante a exemplificação de como os princípios opositivos operam na música: a música mistura sons graves e agudos, curtos e longos, produzindo uma harmonia a partir de diversas vozes, διαφοροῖς φωναῖς. Assim, se no contexto do trecho, há a extensão de significados de termos relacionados à produção e recepção de sons organizados, é de se verificar se no fragmento isso também se revela. Com isso, grande parte da 'obscuridade' do fragmento 10 pode ser desanuviada.

Imediatamente, o que mais demonstra a intersecção entre a pretensa sonoridade como modelo para os princípios opositivos está na ocorrência dos termos 'consoantes e dissonantes, συνᾶδον διᾶδον. Como o acordo entre vozes, σύμφωνον, o termo consoante/soar junto, συνᾶδον, diz respeito à realização de sons vocais em grupo, de forma que as diferenças reunidas na performance sejam ajustadas, afinadas. Cantar junto e afinado, συνᾶδον, opõe-se ao seu contrário: não cantar junto e afinado, o hápax διᾶδον.

Este par, que explicitamente registra atos de produção do som, vincula-se ao anterior, convergente e divergente, συμφερόμενον διαφερόμενον. Os dois pares juntos estão no centro do fragmento e articulam um mesmo padrão: oposição por prefixos em uma base vocabular comum em cada par. Dessa maneira, o par συνᾶδον διᾶδον ecoa a construção do par συμφερόμενον διαφερόμενον. A restrição semântica do par συνᾶδον διᾶδον, ao focar em uma atividade sonora específica, duplica também a redução de espaço, de quantidade silábica:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
συμ-	φε-	ρό-	με-	Nov	δι-	α-	φε-	ρό-	με-	νον
συ-	ᾶ-	δον	δι-	ᾶ-	δον·					

Figura 16. Distribuição silábica na parte central do fragmento 10, de Heráclito.

A redução se dá pela metade: o par συμφερόμενον διαφερόμενον ocupa o dobro do espaço que seu subsequente.

1	2	3	4	5	6
συμ-	φε-	ρό-	με-	νον	
συ-	ᾶ-	δον			
δι-	α-	φε-	ρό-	με-	νον
δι-	ᾶ-	δον·			

Figura 17. Quantificação da distribuição silábica na parte central do fragmento 10, de Heráclito.

Usando terminologia de imitação contrapontística, é como se houvesse um diminuição dos valores rítmicos entre o par συμφερόμενον διαφορεόμενον e ο συνᾶδον διᾶδον.

Por outra lado, o que é imediatamente percebido como som, no segundo par, não o é no primeiro. Há um “desacordo entre som e sentido”: o fragmento dá menos espaço ao que mais evidente, e mais espaço ao que indica algo um “pouco mais abstrato”. Na verdade, o primeiro par tem foco em movimentos, e o segundo em produção/recepção de sons. Como os dois pares estão intimamente correlacionados, ao fim “movimento” e produção de sons acabam por também estar vinculados.

E que conjunto de movimento é este determinado pelo par συμφερόμενον διαφορεόμενον? Trata-se de uma coordenação de movimentos opostos e paralelos aplicáveis a diversos contextos, musicais e não musicais, do mesmo modo como o sentido de concordância/discordância no par complementar συνᾶδον διᾶδον. Essa é uma marca da constituição de terminologia musical na Grécia Antiga: apropriar-se de termos da linguagem comum e da prática musical para construir seus referente (SASSI, 2015, p. 5-6), formando um jogo de acumulações reversíveis: o par consoante/dissonante, que é baseado em produção musical, pode ser associado a como acordo entre pessoas fora de um contexto de produção de sons, enquanto que o par convergente/divergente indica um movimento não musical que pode ser a descrição de ações ou efeitos de sons efetivos. Ambos os pares articulam esse entrecruzamento de referências: acordo/desacordo de sons/movimentos, acordo/desacordo em situação que não se orientam apenas sonoramente.

E que jogo de movimentos é este em συμφερόμενον διαφορεόμενον? O par retoma parte do texto do fragmento 51, “o divergente concorda consigo mesmo

διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει” (WALZER, 1939, p. 51). Este sintagma é a inversão do par do fragmento 10:

10: συμφερόμενον διαφερόμενον, convergente divergente
51: διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει, o divergente concorda consigo mesmo

Figura 18. Comparação entre fragmentos 10 e 51, de Heráclito.

E, como vimos, o referente dessa “discordância concordante” está na harmonia dos instrumentos de guerra e paz, do arco e da lira.

Desse modo, o isolamento do par συμφερόμενον διαφερόμενον é redimensionado por sua íntima relação com os cordofones do fragmento 51, que ratificam o domínio da produção/recepção de sons manifestada no par συναῶδον διῆδον.

Nesse sentido, a partir do núcleo, da parte medial do fragmento 10, distingue-se uma alternativa para elucidar parte da dificuldade de compreensão do texto. Se o núcleo é composto pela correlação estreita som e movimento, resta-nos identificar no resto do fragmento também aduz a tal correlação.

O começo do fragmento 10 é o de uma palavra única, não engajada em um pareamento, “conexões, συλλάψεις”. Precedendo a série de diversos padrões de expressões polares, o termo de abertura enuncia algo que se vincula aos pares seguintes, mas que a justaposição e isolamento sintático que organiza o fragmento contribui para a interpretação se desloque para o modo como o fragmento é composto e não para uma expressão desenvolvida em sua totalidade. Em sua edição dos fragmentos, M. Marcovich oferece uma paráfrase que procura “completar” a descontinuidade sintática do texto: “Conexões [sc. dos opostos] são coisas como por exemplo inteiras e não inteiras, compostas e

separadas, o que está no tom e o que está fora do tom. Assim, de todas as coisas (de cada par de opostos) se pode fazer uma unidade e esta unidade subjaz a todas as coisas existentes” (MARCOVICH, 2007, p. 450). A (“conexões, συλλάψεις”) = B¹²³ (pares).

Na leitura de Marcovich, enfatiza-se a questão dos opostos, na relação entre um título, um abrenúncio do fragmento e a série de exemplificações dos opostos. Mas fica em aberto a questão de saber justamente a que estes pares, estes elementos em paralelismo e contraposição se referem. Se temos conexões em todos os níveis - entre os vocábulos nos pares e entre os pares entre si, vemos que o próprio fragmento é uma construção que procura no modo como as palavras são seccionadas e combinadas manifestar essa *coincidentia oppositorum*. Essa oposição se dão em pares que se associam a situações de produção de som explicitamente ou por associação. E a produção de som se manifesta na identificação de movimentos contrários, isso marcado nos pares mediais e na dinâmica dos dois sintagmas conjugados no fim do fragmento, “e de todas as coisas um, e de um todas as coisas”.

Como o fragmento 51 havia posicionado as “oposições conexas” no campo da prática musical dos cordofones, torna-se fundamental agora suplementar a interpretação dos fragmentos musicais de Heráclito por tópicos dessa prática, de forma a superar os limites de ver na questão do arco e da lira apenas imagens que ilustram pensamentos. Antes de tudo, o arco, e em especial, a lira, são objetos sonantes, produtores de som.

Arrematando

A redobrada ênfase em pares de opostos que o fragmento 10 explora e atualiza em sua composição dialoga com pelo menos três tópicos da cultura musical

grega anterior ao século IV a.C., especialmente no que se refere aos instrumentos de corda.

1- *dualidade canto/acompanhamento instrumental*. Em diversas modalidades da cultural musical grega na Antiguidade (*Mousiké*), como a performance da poesia épica e a mélica, o som vocal e o som instrumental produziam texturas ou densidades homofônicas ou heterofônicas. Ou seja, o instrumento poderia dobrar as notas do canto ou haver a realização "simultânea de diferentes notas pelo cantor e pelo acompanhador" (BARKER, 1995, p. 41). Ou seja, performance vocal e performance instrumental convergem ou divergem em durante a canção, soam juntos ou em produzem sons em separado. Mesmo que poetas e teóricos como Pratinas e Platão defendam que a identidade do acompanhamento reduza ao âmbito da melodia vocal, a independência entre tais linhas e o jogo entre elas é bem atestada, como, por exemplo, na existência de dois tipos de notação musical, um para a voz, outro para o instrumento (PÖHLMANN; WEST, 2001; HAGEL 2009).

2- *afinação*. Na ausência de uma medição padrão absoluta de alturas, a afinação/reafinação dos cordofones se dava por meio da relação entre as cordas, uma com a outra. Assim, afinar era estabelecer o acordo entre sons. O resultado sonoro de um instrumento afinado, pois, se daria na consonância entre as cordas. Daí a complementariedade entre cordas diferentes, cada uma com seu som, mas ajustadas em conjunto, em consonância (WEST, 1994, p. 48-70; BARKER, 2002, p. 11-13). Este pareamento entre cordas para afinação relativa projeta jogos de entre elementos conjugados, padrões construídos a partir destes pareamentos.

3- *diatonismo* A questão da afinação está intimamente relacionada a das escalas. Base disso é o uso de intervalos primários como os de quinta (3/2) e quarta (4/3) em um processo circular e contínuo. Retomando a disposição das cordas da lira, vemos que se arranjo e distribuição se dá

em grupos de tetracordes. Com isso, a mobilidade ou movimento do som é efetivado em grupos, em ajuntamentos, com sons sendo determinados a partir destes séries de arranjo de intervalos (FRANKLIN 2001).

Ou seja, no que diz respeito aos 'fragmentos musicais' de Heráclito, os padrões quanto à seleção e distribuição do material linguístico e certas escolhas vocabulares apontam para uma convergência entre procedimentos textuais e cultura musical.

A criatividade na organização das sentenças nos fragmentos de Heráclito dialoga com as formas pelas quais os sons eram organizados em situação de performance no contexto arcaico e clássico da Grécia antiga.

Nesse sentido, a expertise atribuída a Heráclito na prosa artística do Ocidente melhor se compreende nesse intercampo de atividades entre escritura e práticas culturais performativas sonoramente orientadas.

O chamado estilo enigmático ou obscuro de Heráclito - a opacidade de seu 'produto' textual - pode, enfim, ser melhor decifrado pela exame detido de algo que está fora do texto mais foi integrando à expressão verbal pelo ato da escritura: a presença de todo um conjunto de atividades que exploram padrões de produção e recepção de sons.

Referências:

BARKER, A. Three Approaches to Canonic Division. *Apeiron*, v. 24, n. 4, p. 49-84, 1991.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University, 1984. v. I.

- BARKER, A. *Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University, 1990. v. II.
- BARKER, A. Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody. In: GENTILI, B.; PERUSINO, F. (Ed.). *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comoti*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995. p. 41-60.
- BARKER, A. Words for Sounds. In: TUPLIN, C.; RHILL, T. E. (Ed.). *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*. Oxford: Oxford University, 2002. p. 22-35.
- BARKER, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University, 2007.
- BÉLIS, A. À propos de la construction de la lyre. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 109, n. 1, p. 201-220, 1985.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1984.
- CONCHE, M. *Héraclite: fragments*. Paris: PUF, 1986.
- CREESE, D. *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*. Cambridge: Cambridge University, 2010.
- DUMOULIN, D. Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument (Teil I). *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 49, n. 2 p. 85-109, 1992.
- DUMOULIN, D. Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument (Teil II). *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 49, n. 3, p. 225-257, 1992a.
- FRANKLIN, J. C. Diatonic Music in Greece: A Reassessment of Its Antiquity. *Mnemosyne*, v. 56, n. 1, p. 669-702, 2001.
- FURLEY, D. J. *Aristotle on the Cosmos*. Harvard: Harvard University, 1955.
- HAGEL, S. Tuning, Scales and Tonal Systems in Antiquity. [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/23559474/Tunings_scales_and_tonal_systems_in_antiquity>.
- HUFFMAN, C. *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge: Cambridge University, 2005.
- JAN, K. *Musici scriptores Graeci*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1895.
- KHAN, C. *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University, 1979.
- KIRK, G. S. *Heraclitus. The Cosmic Fragments*. Cambridge: Cambridge University, 1975. (Original de 1955).
- LANDELS, J. *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge, 1999.
- LEVIN, F. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge: Cambridge University, 2009.

- LIPPMAN, E. A. *Musical Thought in Ancient Greece*. Columbia: Columbia University, 1964.
- MAAS, M.; SNYDER, J. M. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale: Yale University, 1989.
- MARCOVICH, M. *Heraclitus. Editio Maior*. Merida: The Los Andes University, 1967.
- MARCOVICH, M.; MONDOLFO, R.; TÁRAN, L. *Eraclito. Testemonizanze, Imitazioni e Frammenti*. Milano: Bompiani, 2007.
- MATHIESEN, T. J. An Annotated Translation of Euclid's "Division of a Monochord". *Journal of Music Theory*, v. 19, n. 2, p. 236-258, 1975.
- MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nebraska: University of Nebraska, 2000.
- MONBRUN, P. *Les Voix d'Apollon*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MOURAVIEV, S. *Heraclitea. III.3.B/I*. Sankt Augustin: Academia, 2006.
- PSAROUDAKES, S. *Oi árchaiēs éllhnikēs lýres, Stē Makedonía ápò tòn 7o aí. ós tēn ýsterēn árchaiótēta. Melétes kai lēmmata giá tēn 3ē éktheasiakē énóttēta tēs mónimēs éktheσης τοῦ Αρχαιολογικοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης*. Thessaloníki: εκδόσεις Ζητρος, 2011. p. 589-613.
- PSAROUDAKES, S.; TERZES, C. *Organological Study and Physical Reconstruction of the Musical Finds (Chelys-Aulos-Harp) from the Tomb of the Poet, Daphne, Athens*. Research Project, 2013. Disponível em: <<https://uoa.academia.edu/SteliosPsaroudakes>>.
- PSAROUDAKES, S. The Arm-Crossbar Junction of the Classical Hellenic Kithara. In: HICKMANN, E.; LAUFS, E.; EICHMANN, R. (Ed.). *Music Archaeology of Early Metal Ages*. Studien zur Musikarchäologie II, Orient-Archäologie 7, 2000. p. 263-278.
- ROBERTS, H. Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre. *World Archeology*, v. 12, n. 3, p. 303-312, 1981.
- ROCCONI, E. *Le parole delle Muse: la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*. Roma: Quasar, 2003.
- SASSI, M. How Musical Was Heraclitus'Harmony? A Reassessment of 22 B8, 1051 DK. *Rhizomata*, v. 3, n. 1, p. 3-25, 2015.
- SWEENEY, L. *Infinity in Presocratics: A Bibliographical and Philophysical Study*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1972.
- VIEIRA, C. Heraclitus' Bow Composition. *The Classical Quarterly*, Cambridge, v. 63, n. 2, p. 473-490, 2013.
- SNYDER, J. M. The Harmony of Bow and Lyre in Heraclitus fr. 51 DK. *Phronesis*, v. 29, n. 1, p. 91-95, 1984.

VERGADOS, A. *A Commentary on the Homeric Hymn to Hermes*. Berlin: De Gruyter, 2013.

WALZER, R. *Eraclito. Raccolta dei Frammenti e traduzione italiana*. Firenze: G. C. Sansone, 1939.

WEST, M. L. The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 101, p. 113-129, 1981.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Wotton-Under-Edge: Claredon, 1994.

WOLKOW, B. M. *Pratinas: A Philological Commentary*. Dissertation (PhD in Classics) - University of Santa Barbara, Santa Barbara, 2005.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.