

Michel Mendes

Os sentidos da música na Roma Antiga

Mestrado

Instituto de Estudos da Linguagem

Unicamp - Campinas

Agosto/2010

Michel Mendes

Os sentidos da música na Roma Antiga

Texto apresentado para o Programa de Mestrado em Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Prata

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp - Campinas
Agosto/2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

| | |
|-------|---|
| M522s | Mendes, Michel. Os Sentidos da Música na Roma Antiga / Michel Mendes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010. Orientador : Patrícia Prata. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Plauto. 2. Roma antiga - Música. 3. Instrumentos musicais. 4. Escritores latinos - Séc. II a.C. - II d.C. 5. Antiguidade clássica. I. Prata, Patrícia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título. |
| | tjj/iel |

Título em inglês: The Senses of Music in Ancient Rome.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ancient Roman Music; Latin authors - Séc. II a.C. - II d.C.; Musical instruments; Plautus' theatre; Classical antiquity.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Mestre em Linguística.

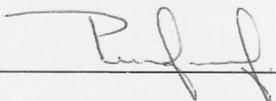
Banca examinadora: Profa. Dra. Patrícia Prata (orientadora), Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira e Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira. Suplentes: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren e Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

Data da defesa: 06/08/2010.

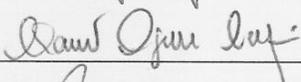
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

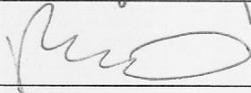
Patrícia Prata



Fábio Vergara Cerqueira



Flávio Ribeiro de Oliveira



Eduardo Augusto Ostergren

Isabella Tardin Cardoso

IEL/UNICAMP
2010

Em memória de meu avô,
Oduvaldo Mendes, homem
visionário...

Agradecimentos

Numa orquestra, cada músico cumpre sua função para que se chegue ao resultado final, que é a música ouvida pelo espectador. O som produzido por cada um, com seu timbre próprio, se dilui no meio de todos os outros sons, de forma que não é possível ao ouvinte distinguir com clareza o que tocam individualmente, mas apreciar apenas o resultado da mistura, muito bem planejada pelo compositor. Vez por outra temos os solistas, que no gênero concerto, propositalmente, se destacam dos outros músicos. Não que sejam mais importantes que eles, o trabalho é conjunto, mas, até mesmo por conta da dinâmica exigida pelos concertos, ele fica em destaque e nas cadências toca sozinho. Comparo meu trabalho à orquestra, mas nesse caso uma orquestra especial, feita apenas de solistas.

Sendo assim, primeiramente agradeço a Deus e aos santos, pela ajuda certa em todos os momentos. Agradeço à minha mãe, pelo apoio durante toda a minha vida e pela solidariedade, muitas vezes ao passar acordada boa parte das madrugadas nas quais escrevi este trabalho. À minha avó pelos quitutes e pelo provimento nos momentos difíceis. Agradeço em especial à minha orientadora, professora Patrícia Prata, pela paciência, por toda a ajuda, orientação, amizade, mas principalmente por ter acreditado em meu trabalho.

Não poderia deixar de lembrar o professor Paulo Sérgio de Vasconcellos por todas as revisões, sugestões e por, mesmo estando na Itália, continuar mandando bibliografia encontrada por lá. Ao professor Flávio Ribeiro de Oliveira, deixo também meu agradecimento pelo incentivo, pelas correções, por aceitar compor a banca examinadora e pelo redirecionamento da pesquisa, o que me ajudou a ir “direto ao ponto”. Ao professor Marcos Aurélio Pereira pelos artigos que indicou ao longo de minha pesquisa e pelas observações feitas ao longo de meu estudo. Por fim, e de forma também muito especial, agradeço à professora Isabella Tardin Cardoso pela minuciosa revisão que fez ao terceiro capítulo deste trabalho, bem como pelas correções e sugestões as quais, infelizmente, não conseguimos atender plenamente nesta pesquisa. Agradeço aos professores Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL – Instituto de Ciências Humanas) pela leitura e avaliação deste trabalho como membro da banca examinadora e Eduardo

Augusto Ostergren, do Instituto de Artes da Unicamp, por, mesmo sem saber, ter sido um dos primeiros a me incentivar no estudo desse tema.

Pela amizade já de quatorze anos, agradeço a meu quase irmão Jean Marcel, pela força que sempre me deu durante a realização desse mestrado, bem como a seu pai, Carmo Gallo Neto. Deixo também meus sinceros agradecimentos aos amigos da Saint Andrew Society Pipes & Drums, banda da qual faço parte, pela paciência, humor e companheirismo, em especial ao professor Frederic M. Litto que, além de amigo, é responsável por uma grande ajuda com o abstract e pelas dicas e “puxões de orelha” em vários momentos da pesquisa. Dessa mesma banda ainda, cito meus amigos Fred Fomm, com quem sempre se pode discutir alguma ópera, além de também ter ajudado no abstract; Alayr, que se um dia ler e gostar desse trabalho dirá que é “sensacional”; Elaine, que sempre mantém fotos e vídeos da banda, absolutamente organizados e dispostos na internet; Thiago, com quem é possível dar boas risadas; Joby, com quem mantenho uma competição assídua há alguns anos e Colin Pritchard, pela amizade e significativa ajuda em momentos complicados da banda. Como não poderia deixar de lembrar aqui, cito nosso pipe major, Norman McDonald por conta da amizade, das risadas e aventuras aos domingos na “caravana de Campinas”, pelo valoroso suporte técnico e ajuda em outros momentos do árduo caminho das gaitas-de-fole e da vida.

E por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo provimento financeiro, sem o qual não poderia ter realizado esta pesquisa.

Resumo:

O trabalho tem por objetivo apresentar algumas considerações acerca da música na Roma Antiga, a partir de excertos de obras de autores latinos dos séculos II a.C. a II d.C. (como Plauto, César, Cícero, Quintiliano, Sêneca, Vitruvius, entre outros). Embora não tratem especificamente do tema, os textos selecionados deixam transparecer certas impressões dos romanos a respeito da música e podem ajudar a montar pelo menos parte do cotidiano musical dessa civilização. A partir dos excertos, discutimos o funcionamento e a utilização dos instrumentos musicais na guerra, na mitologia e nas práticas religiosas, bem como tecemos breves comentários sobre a tradução proposta modernamente para os nomes desses instrumentos. Por fim, analisamos a presença da música no teatro de Plauto, através do estudo de excertos das peças do autor que mostram os músicos em ação ou que expressam a opinião das personagens acerca deles e de breves apontamentos sobre questões referentes à musicalidade das falas das personagens.

Palavras-chave: música, instrumentos musicais, teatro romano (Plauto), Roma Antiga, Antiguidade Clássica.

Abstract

This work presents some considerations about music in Ancient Rome, drawing upon excerpts of works by various Roman authors from the second century B.C. to the second century A.D. (such as Cicero, Quintilian, Julius Caesar, Seneca, Vitruvius, and Plautus, among others), who, although not always specifically treating music, reveal in their writing distinctive impressions about music held by Romans, and which, in turn, can help us in the attempt to reconstruct at least part of everyday musical practices of this civilization. From the excerpts, it is possible to identify the operational features of the musical instruments found in war, mythology and worship, and, consequently, to comment briefly on the modern translations put forward for designating these instruments. Lastly, we analyze the presence of music in the dramaturgy of Plautus, through excerpts from his plays which reveal musicians in action, or which express the characters' opinions about them, thereby revealing some interesting questions about musicality in the words of his characters.

Key words: music, musical instruments, Roman theatre (Plautus), Ancient Rome, Classical Antiquity.

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumo | 11 |
| Abstract | 13 |
| Introdução | 17 |
| I. A música na Roma antiga | 21 |
| 1.1 O músico na sociedade romana | 38 |
| 1.2 As associações de artistas | 43 |
| II. Os instrumentos musicais | 49 |
| 2.1 <i>Tibia</i> | 52 |
| 2.2 <i>Lyra</i> | 64 |
| 2.3 Os instrumentos bélicos | 68 |
| 2.4 O órgão hidráulico (<i>hydraulus</i>) | 79 |
| 2.5 O caso da <i>symphonia</i> | 83 |
| III. A música no teatro em Roma | 91 |
| 3.1 A música na história do teatro narrada por Tito Lívio | 95 |
| 3.2 A música na comédia de Plauto | 97 |
| 3.2.1 A influência dos corais gregos no teatro plautino..... | 98 |
| 3.3 Alguns exemplos de música em peças de Plauto | 109 |
| Conclusão | 119 |
| Bibliografia | 125 |
| Anexos: Figuras | 141 |

Introdução

*Todos nós precisamos da música, sem ela não podemos viver.
(Nikolaus Harnoncourt)*

Ao pesquisar a música na Antiguidade, um terreno de difícil acesso, devido à escassez de evidências físicas dos instrumentos, deparamo-nos com uma estranha realidade. Ao procurar informações sobre música na Roma Antiga, sobretudo no período clássico, época da República e início do Império, mais ou menos do século II a.C. até o II d.C., pouco se encontra nos grandes compêndios de História da Música. A predominância de informações é sobre a música grega desse período ou mesmo do anterior. É inegável que a teoria musical dos helenos, bem como seus instrumentos, por mais adaptações e mudanças que tenham sofrido ao longo da história, influenciaram e formaram os conceitos musicais de hoje.¹

Porém, embora as pesquisas façam referência, sobretudo, à música grega, não se pode ignorar as contribuições romanas nessa área do conhecimento, já que são muitas e de muita relevância as contribuições culturais dos romanos em outras áreas, como nas artes, arquitetura e na estrutura político-social, por exemplo. Sabemos que em muitos casos os compêndios dedicados à História da Música têm como alvo um público leigo, composto por pessoas que desejam saber algumas curiosidades sobre música clássica e que, portanto, não buscam uma pesquisa aprofundada sobre períodos dos quais pouco ou nada se tem de música reproduzível em instrumentos atuais. Trata-se, portanto, de obras de referência menos acadêmicas sobre períodos mais recentes que apresentam um panorama da vida e obra dos compositores de música erudita, mais conhecidos hoje, que, geralmente, datam do Renascimento até o século XX.

Alguns compêndios, no entanto, trazem, à guisa de curiosidade, ou pretendendo um estudo mais completo, algumas informações sobre música medieval e algumas páginas sobre a música grega. Nesses casos é que entendemos existir algum problema.

¹ Não é o intuito de nosso trabalho discutir tal influência. A título de exemplificação: falar dos modos e suas relações com a formação das escalas é tema que pode ser encontrado em qualquer manual de teoria musical, porém as discussões acerca de sua origem e interpretação ao longo da história, por si só é tema para um trabalho a parte.

Pois, por mais que esses compêndios que versam sobre a Antiguidade tenham apenas o objetivo de explicar superficialmente as características musicais desse período para chegar ao ponto principal que é mostrar a vida de compositores famosos e a música de períodos mais consumidos pelos ouvintes desse gênero, o fato de se absterem da apresentação da arte musical entre os romanos nos parece um indício forte de que existem lacunas consideráveis a serem investigadas sobre esse assunto.²

Este trabalho objetiva apresentar algumas dessas lacunas acerca da prática musical em Roma e levantar questões sobre os aspectos da música em sua sociedade, não apenas uma análise histórica ou técnica da música, mas também, e principalmente, filológica, pois, se no campo arqueológico nos faltam evidências suficientes sobre detalhes dos instrumentos ou acerca de possíveis registros de partituras, na literatura e no léxico latino, encontramos evidências muito interessantes.

Infelizmente, não seria possível tratar de tudo neste trabalho, pois são muitos os autores romanos que abordam assuntos referentes à música em suas obras. Por conta disso, os excertos são de vários estilos e gêneros diferentes, além de abarcarem temas os mais variados. Assim, analisar as passagens se torna tarefa bastante desafiadora, já que para entender a presença da música no texto estudado precisamos pesquisar o contexto no qual foi escrito, buscar na história de Roma o que significa a referência do autor a determinado comportamento, forma de pensar ou até mesmo aos objetos apresentados ali. Ou seja, para que um excerto latino que verse sobre música seja válido para nosso estudo, é necessário cercá-lo com um aparato histórico, lingüístico e técnico-musical, além de entender a própria obra em si de onde foi retirada a passagem apresentada.

Por conta das dificuldades apresentadas acima, optamos pela seleção de excertos que apresentem a música em seu caráter mais prático, ou seja, que revelem dados sobre os instrumentos musicais, sobre o músico em ação, sobre o contexto em que a música

² Acreditamos que tais lacunas não só representam um problema para a compreensão da música romana, mas até mesmo para o próprio lugar da música da Antiguidade hoje na história apresentada pelos estudiosos da área. Qualquer aluno de música que passar por um conservatório ou qualquer pessoa que tenha interesse em aprofundar seus conhecimentos sobre história da música vai encontrar a denominação “música clássica” como sinônimo de música erudita e, também, o que é bastante curioso, o mesmo termo para se referir à música produzida entre os séculos XVII e XVIII.

estava presente e, apenas eventualmente, incorporamos trechos que tratam de uma musicalidade mais implícita e, portanto, não tão evidente, no sentido de que versam sobre a música aplicada a alguma outra área do saber ou fazem uso de algum conceito musical aplicado diretamente no texto, tal como os diferentes ritmos dos pés métricos na poesia, por exemplo.

No primeiro capítulo, intitulado “A música na Roma Antiga”, buscamos mostrar um pouco do pensamento e da interpretação que os romanos tinham sobre a música e sobre seu executante, o músico, no contexto social, artístico e profissional. Para isso trazemos alguns excertos de Vitrúvio, Cícero, Cornélio Nepos e Quintiliano, três autores que tratam da música em instâncias diferentes e que podem nos dar uma pequena mostra de opiniões sobre o lugar da música em sua sociedade. Vitrúvio aborda a música em caráter mais prático, ou seja, aplicada à arquitetura. Cícero, nas *Tusculanae Disputationes* e no *De Oratore*, além de comentar a música entre os gregos, também cita sua importância para a oratória, assunto tratado da mesma forma por Quintiliano em seu *Institutio Oratoria*. Nepos, por fim, contribui em nosso estudo com um pequeno comentário sobre Epaminondas e sua relação com a música.

No capítulo seguinte, partimos para a verificação de quais instrumentos dispunham os romanos para executar sua música. Podemos, através de autores como Júlio César, Vitrúvio já apresentado no capítulo anterior, Aulo Gélcio, Apuleio Madaurense, Virgílio, Catulo, Sêneca e Tito Lívio, verificar os instrumentos mais utilizados pelos romanos, onde eram tocados e até mesmo obter algumas impressões sobre seus timbres e o tipo de música obtido a partir deles. Além disso, notamos, no caso de alguns instrumentos como o *lituus*, a *bucina* e a *tuba*, um forte ligação com as práticas religiosas e de outros como a *tibia* e, especialmente a *lyra* com a mitologia, respectivamente, nas histórias referentes a Baco e a Orfeu, apenas para citar dois exemplos dentro de uma gama um pouco maior de deuses e heróis que aparecem ligados a algum instrumento musical.

Por fim, no terceiro capítulo, tratamos especificamente da presença da música no teatro romano, focando em Plauto. Muitas peças desse comediógrafo trazem referências interessantes à música e à imagem dos músicos na sociedade. Devemos, no entanto,

lembrar que os excertos apresentados nesse capítulo são das obras plautinas que chegaram até nós e que pertencem ao gênero da comédia *palliata*, ou seja, são peças ambientadas em cenário grego, e nas quais até mesmo a vestimenta dos atores reproduz aquela utilizada na Grécia, o *pallium*. Mesmo assim, acreditamos ser possível extrair algumas informações interessantes sobre a visão romana da música feitas as devidas ressalvas em alguns casos. Ao final do trabalho acrescentamos algumas imagens que pretendemos, sirvam de ilustração para os instrumentos citados ao longo dos capítulos. Alertamos que não se trata de um estudo iconográfico propriamente, pois este mereceria um estudo a parte para que pudéssemos depreender informações pertinentes e corretas sobre os vários elementos envolvidos.

A organização deste trabalho, como o leitor pôde observar, envolve a apresentação de trechos de obras de diversos autores, de estilos e períodos diferentes. Sabemos que tal procedimento pode levar a um problema grave em qualquer estudo, a generalização, que eventualmente leva a erros de interpretação e mesmo a definições errôneas. Mesmo assim, seguimos nesse caminho, por conta, principalmente, da grande quantidade de lacunas encontradas nas várias instâncias da pesquisa sobre música romana da Antiguidade. Gostaríamos que tomassem essa obra, portanto, como um primeiro passo no processo de qualquer pesquisa sobre o tema. Reforçamos que não temos a pretensão de resolver as questões aqui apresentadas, sejam de cunho histórico, filológico ou mesmo técnico-musical, mas apenas apontar possíveis problemas que podem ser analisados em outros trabalhos mais específicos sobre cada questão ou autor presente em nossa pesquisa.

I. A música na Roma Antiga

Como afirmamos anteriormente, trataremos aqui do lugar da música romana na história e, principalmente, das impressões que alguns autores romanos nos deixaram sobre essa arte, que podem, assim, nos dar indícios das características musicais do período clássico em Roma. Em certas partes da discussão apresentaremos também alguns autores anteriores ao século II a.C., bem como autores romanos tardios (século III d.C. em diante) que complementem as idéias tratadas aqui. No entanto, atentamos para o fato de que não seria possível obter uma idéia completa do pensamento romano sobre música, já que, mesmo se conseguíssemos analisar todos os excertos possíveis deixados pelos habitantes do Lácio, ainda assim, isso representaria apenas uma parte das impressões sobre música, limitadas aos autores que as expuseram.

Muitas das lacunas existentes na maioria dos estudos realizados sobre a música na Roma antiga talvez se devam à simplificação que se faz da recepção da cultura grega pelos romanos. Mas, segundo alguns estudiosos, como Beard e Henderson (1998), Fortini (1984) e Loyn (1990), devemos tomar cuidado ao tratar dessa questão:

“Deveria estar claro hoje que esse relacionamento é mais complicado do que parece à primeira vista. A cultura romana, em outras palavras, pode ser dependente da Grécia, mas ao mesmo tempo muito do que sentimos em relação à Grécia é mediado por Roma e as representações romanas da cultura grega. A Grécia comumente nos chega através de olhos romanos.” (BEARD e HENDERSON, 1998, p. 61)

Prova da afirmação acima está nos tratados romanos tardios, que praticamente são os únicos que temos que abordam especificamente a música como tema. Trata-se do *De musica* de Boécio e o nono livro do *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, ambos do século V d.C. Essas obras, embora concebidas por autores romanos, trazem a teoria musical dos gregos, ou melhor, a forma como os romanos a interpretaram. Uma hipótese possível para o desaparecimento da música romana, sua descontinuidade na Idade Média e o cancelamento de suas prováveis contribuições seria a de que a Igreja Católica, no início da consolidação de seu poder, tentou apagar qualquer traço cultural que remetesse às tradições romanas ditas pagãs, principalmente elementos que fizessem alguma alusão à religião politeísta tradicional daquele povo. Assim, poderíamos entender o quase desaparecimento dos elementos musicais romanos ao longo da Idade Média: “a

maior parte dessa música estava vinculada a acontecimentos sociais que a Igreja primitiva contemplava com horror, ou a práticas religiosas pagãs que, segundo o pensamento da Igreja, deviam ser aniquiladas.”³ (GROUT & PALISCA; 2006, p. 18)

Porém, ainda assim, restaria a questão de que, se esse foi o motivo do fim dos resquícios da música romana, teria de ser este também o fim da música grega, já que essa possuía, da mesma forma, uma religião politeísta e envolvia costumes também reprováveis pela Igreja cristã primitiva. A diferença estaria no tipo de material deixado pelos gregos. A teoria musical grega antiga serviu em grande medida para a formação dos conceitos e práticas musicais medievais, fato que garantiria a continuidade das leituras e estudos sobre ela no período posterior.

No entanto, é preciso notar que tal teoria, por muitos séculos, teve sua transmissão da Antiguidade tardia para o medievo por meio da obra de Boécio. Tal fato, por sua vez, comprova mais uma vez que a teoria grega foi transmitida ao longo do tempo por olhares romanos. Esse autor era bastante conhecido em sua época:

“Educado em Atenas e Alexandria, o romano Boécio exerceu considerável influência sobre o desenvolvimento do pensamento medieval. (...) Seu uso do método aristotélico provou exercer bastante influência no início da Idade Média. Pensadores cristãos aceitaram Boécio como um de seus grandes mestres e sua obra era completamente conhecida. (...) Foi principalmente através de Boécio que o esquema romano de divisão da educação em sete artes liberais foi adotado como base do sistema medieval de ensino.” (LOYN; 1990, p. 267)

A música do período medieval, de certa forma, teve sua padronização, mesmo que precária, ditada pela Igreja. Talvez essa realidade derive dos estudos que os monges e os religiosos de outras esferas faziam acerca da teoria musical da Antiguidade, assim como da filosofia envolvida nos conceitos musicais, principalmente aqueles deixados por Aristóteles. A notação musical do período era caracterizada, quando ocorria, pelos melismas que eram notas com valores imprecisos se pensarmos nos padrões atuais de

³ “La mayor parte de esa música estaba vinculada a acontecimientos sociales que la Iglesia primitiva contemplaba con horror, o a prácticas religiosas paganas que, según el pensamiento de la Iglesia, debían ser aniquiladas.”

escrita musical. A altura dessas notas, bem como a quais notas atuais equivaleriam, também depende de muita interpretação e até certa dose de subjetividade. Além disso, poucos exemplares de partituras do período chegaram até nós. Segundo Loyn (1990), isso se deve ao fato de que a música “era essencialmente criada e transmitida no âmbito de uma cultura oral, mesmo quando essa cultura era refinada e, sob outros aspectos, culta” (p. 267).

É importante notar, no entanto, que parece ser a partir da Idade Média, portanto, que os gregos começam a ficar em evidência em relação à música e os romanos são lembrados em outras áreas do saber. A História trouxe o problema. Curiosamente a célebre frase de Horácio, poeta romano, *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes intulit agresti Latio* [“A Grécia capturada capturou o fero vencedor, e introduziu as artes no agreste Lácio”] (*Ep.* II, 1, 156-157), assim sumarizou todo o complexo processo de interação cultural entre Roma e Grécia. Essa frase foi muito difundida no período como uma espécie de justificativa do porquê adotar a Grécia em detrimento de Roma como modelo da Antiguidade clássica. Beard e Henderson (1998) atentam, no entanto, para o fato de que a questão não é tão simples:

É difícil saber até que ponto Roma foi de fato parasita da cultura grega ou até que ponto realmente os romanos eram apenas bárbaros selvagens antes de serem civilizados por suas conquistas gregas. É quase igualmente difícil saber o que *significaria* dizer de Roma, ou de qualquer sociedade, que ela não tem ‘cultura’ própria, que sua civilização é meramente emprestada. Mas o fato é que os próprios romanos muitas vezes colocam nesses termos suas relações com a Grécia, ali situando a origem de sua arte e arquitetura e muitas das formas de sua poesia e literatura. (p. 33-34)

A discussão trazida pelos autores nessa citação trata de uma tendência que remonta ao século XIX, cujos pensadores, baseados em obras de séculos anteriores, interpretavam praticamente todas as evidências das artes romanas como variações ou simples cópias das correlatas gregas. Essa não é a posição dos autores citados acima, pois, em outros capítulos, eles admitem que muitos conceitos artísticos foram absorvidos

pelos romanos e que é possível encontrar inovações feitas pelos próprios habitantes do Lácio em várias áreas do conhecimento.

No entanto, parece-nos mais interessante um olhar direto sobre o que escreveram os próprios romanos acerca dessa interação com a Grécia e, nesse sentido, trazemos a seguir um excerto de uma obra muito conhecida de Cícero, *Tusculanae Disputationes* I, na qual o autor, que viveu entre os séculos II a.C. e I a.C., apresenta uma comparação entre os dois povos no tocante, entre outras coisas, a suas características culturais.

[1] Cum defensionum laboribus senatoriisque muneribus aut omnino aut magna ex parte essem aliquando liberatus, rettuli me, Brute, te hortante maxime ad ea studia, quae retenta animo, remissa temporibus, longo interuallo intermissa reuocaui, et cum omnium artium, quae ad rectam uiuendi uiam pertinerent, ratio et disciplina studio sapientiae, quae philosophia dicitur, contineretur, hoc mihi Latinis litteris inlustrandum putauí, non quia philosophia Graecis et litteris et doctoribus percipi non posset, sed meum semper iudicium fuit omnia nostros aut inuenisse per se sapientius quam Graecos aut accepta ab illis fecisse meliora, quae quidem digna statuissent, in quibus elaborarent.

[2] Nam mores et instituta uitae resque domesticas ac familiaris nos profecto et melius tuemur et lautius, rem uero publicam nostri maiores certe melioribus temperauerunt et institutis et legibus. quid loquar de re militari? in qua cum uirtute nostri multum ualuerunt, tum plus etiam disciplina. iam illa, quae natura, non litteris adsecuti sunt, neque cum Graecia neque ulla cum gente sunt conferenda. quae enim tanta grauitas, quae tanta constantia, magnitudo animi, probitas, fides, quae tam excellens in omni genere uirtus in ullis fuit, ut sit cum maioribus nostris comparanda? (*Tusc.* I, 1-2)⁴

[1] Quando estava inteiramente, ou em grande medida, livre de meus trabalhos como advogado e das funções de senador, me recolhia, Brutus, principalmente por seu conselho, àqueles estudos, os quais sempre mantive no pensamento, embora os tenha negligenciado por muito tempo, e que depois de um longo período, resumi com todas as artes às quais estão relacionadas o caminho da vida justa, a que pertencem a razão e a disciplina, das quais depende o estudo da sabedoria, chamado filosofia e a mim pareceu que devia ser conservada e explicada em latim, não porque a filosofia não possa ser aprendida em grego ou pelos mestres gregos, mas minha opinião sempre foi a de que todos os nossos, ou tiveram, em certas instâncias, descobertas mais convenientes que as dos gregos, ou melhoraram aquelas coisas recebidas deles, as quais estabeleceram como dignas e se dedicaram com mais empenho.

[2] Pois, nossos hábitos e costumes, os bens e a família, nós certamente administramos melhor e de forma muito mais brilhante, e, quanto à coisa pública, nossos ancestrais certamente a governaram com princípios e leis melhores. E o que dizer dos assuntos

⁴ Quando não houver indicação, as traduções dos excertos citados são nossas.

militares? Nos quais os nossos predominaram pela força, e mais ainda pela disciplina. E quanto àquelas coisas que não são compreendidas pelo estudo, mas pela natureza, nem a Grécia nem qualquer outra nação se compara a nós. Pois, em relação a tão grande dignidade, a tanta firmeza, grandeza de espírito, honra e lealdade, qual delas foi de virtude tão superior em quaisquer dessas, que assim possa ser comparada com nossos ancestrais?

Fica claro o tom comparativo do trecho apresentado acima. Cícero mostra argumentos que, para ele, comprovam a superioridade romana em relação a outros povos, especialmente aos gregos, em várias áreas. O autor ressalta ainda que tal superioridade foi construída ao longo de várias gerações, pois a todo o momento, afirma que determinadas qualidades se fazem presentes na sociedade romana desde tempos ancestrais. As *Tusculanae* parecem apresentar um tom defensivo e tal realidade pode estar relacionada ao fato de Cícero reconhecer em alguns momentos a superioridade grega em atividades como a literatura e a música. A discussão sobre a forma mais apropriada de se escrever sobre filosofia, em grego ou em latim, e a resposta do próprio autor à questão, refletem a consciência que ele tem de que tal estudo parecia ser, de certa forma, atribuído mais aos gregos que aos romanos. Assim, encontramos aqui alguma evidência que comprova as opiniões apresentadas acima de que os romanos, de fato, interpretaram a cultura grega e em seguida a difundiram sob seu próprio olhar.

Cícero discute também a superioridade bélica dos romanos e atribui a seu povo a magnitude nesse quesito quando comparado a qualquer outra civilização. Isso é importante notar, já que, como sabemos, até hoje muitos estudiosos aceitam essa como sendo a principal característica dos romanos, ou seja, a destacada habilidade para a guerra, muitas vezes interpretada quase como um dom. Porém, devemos ter cuidado ao tratar desse ponto, pois muitas generalizações perigosas têm sido feitas a partir disso. Haja vista a afirmação de Ulrich e Pisk:

“Em suma, nada que lembre a doutrina grega do *ethos* apareceu em Roma, nem qualquer tratado sobre teoria musical sobreviveu – se acaso algum tenha sido escrito. Roma estava muito ocupada

com a construção e manutenção de um império político para se engajar extensivamente com atividades musicais.” (1963, p. 25)⁵

Esse tipo de abordagem nos parece bastante exagerado e generalizante. Ainda mais se continuarmos a observar o que diz Cícero em sua comparação entre romanos e gregos, pois, fica claro, de acordo com a leitura das *Tusculanae* que o autor tem plena consciência das artes desenvolvidas pelos gregos e as discute, comparando-as com as equivalentes romanas ou com outras em que o povo do Lácio se destacou. Embora não tenhamos apresentado todo o conteúdo dessa obra de Cícero, por esse pequeno excerto verificamos que os romanos desenvolveram o conhecimento em várias áreas do saber, como nos diz Cícero, e não tiveram apenas uma preocupação militar, ou, como afirmam Ulrich e Pisk, com a “manutenção do império”. É verdade que Cícero destaca com mais ênfase a arte bélica de seu povo, mas a todo o momento assinala a prática em outras atividades. É por esse e outros motivos que acreditamos necessária a aproximação dos textos originais para uma melhor interpretação dos conceitos deixados pelos romanos. Poderíamos citar muitas outras passagens das *Tusculanae* que mostram a opinião de Cícero sobre as artes romanas, porém, como o objetivo deste capítulo é tratar da música especificamente, então vejamos o que Cícero tem a nos dizer sobre ela, inicialmente entre os gregos:

“summam eruditionem Graeci sitam censebant in neruorum uocumque cantibus; igitur et Epaminondas, princeps meo iudicio Graeciae, fidibus praeclare cecinisse dicitur, Themistoclesque aliquot ante annos cum in epulis recusaret lyram, est habitus indoctorior. Ergo in Graecia musici floruerunt, discebantque id omnes, nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur.” (*Tusc. I, 4*)

“Os gregos julgavam que o ápice da instrução se encontrava nos cantos das cordas musicais e das vozes; assim, até de Epaminondas, a meu ver o principal personagem da Grécia, diz-se que tocava as cordas de forma brilhante. E Temístocles, alguns anos atrás, como recusasse a lira durante um banquete, foi tido por bastante inculto. Assim, os

⁵ “In summary, nothing resembling the Greek doctrine of *ethos* appeared was ever written. Rome was too much occupied with building and maintaining a political empire to engage extensively in musical activities.”

músicos na Grécia floresceram e todos aprendiam isso e quem não sabia não era considerado suficientemente culto.”⁶

No excerto acima observamos que Cícero reconhece a arte musical entre os gregos e que o conhecimento musical para eles era sinal de erudição. Tal informação é também defendida por Cerqueira que afirma:

“A cultura grega clássica conferiu à música um lugar de destaque, definindo-a como formadora do caráter do cidadão, pois possibilitaria o aprendizado da virtude e o desenvolvimento espiritual (enquanto à ginástica caberia o desenvolvimento corporal). Por esses motivos, a tradição aristocrática das cidades gregas garantia o ensino musical como etapa básica da formação do jovem, exigindo deste alguns anos de dedicação ao estudo do canto e da lira. Essa valorização da música, porém, não acarretava uma valorização do músico profissional e da dedicação especializada à execução musical por parte de um cidadão adulto. Aristóteles não hesitava em chamar os músicos profissionais de vulgares e em definir a execução musical como imprópria a um homem livre. Para ele, os cidadãos deviam dedicar-se à execução musical somente em sua juventude, abandonando essa prática na idade adulta.” (2007, p. 65)

Cerqueira nos mostra que, de fato, a música era parte importante da educação dos cidadãos, mas que atingir o profissionalismo no instrumento era algo negativo, pelo menos do ponto de vista moral. O estudioso nos mostra também uma opinião de Aristóteles sobre os músicos, na qual fica clara a idéia de que a atividade musical seria cultivada somente durante a juventude, idade após a qual o cidadão a deveria abandonar. Porém, pela afirmação de Cícero esse abandono da música não podia ser completo, pois se lembrarmos o que afirma o romano, Epaminondas e Temístocles eram lembrados, o primeiro por sua destreza nas cordas e o segundo, por recusá-las nas festas.

Além de Cícero, Cornélio Nepos, historiador romano, comenta a habilidade de Epaminondas e pede que o leitor romano não interprete mal o fato desse grande general tebano cultivar a música:

⁶ Agradecemos aqui ao professor Paulo Sérgio de Vasconcellos pelas correções à tradução e pelas valiosas sugestões.

[1] EPAMINONDAS, Plymnidis filius. Thebanus. De hoc priusquam scribimus, haec praecipienda uidentur lectoribus, ne alienos mores ad suos referant neue ea, quae ipsis leuiora sunt, pari modo apud ceteros fuisse arbitrentur. 2. Scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, saltare uero etiam in uitiis poni; quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur. (*Epaminondas*, 1)

EPAMINONDAS, filho de Polímñide. Tebano. Antes de escrevermos a seu respeito, deve-se advertir ao leitor que ele não deve referir os costumes estrangeiros aos seus nem julgar que o que a eles próprios parece leviano o fosse entre os outros. Pois, sabemos que a música, segundo nossos costumes, não convém à pessoa de um líder, ao passo que dançar está até mesmo entre os vícios; tudo isso é julgado entre os gregos prazeroso e digno de louvor.

Em seguida Nepos enumera as qualidades musicais de Epaminondas com certo grau de detalhe:

[2] Natus est igitur patre, quo diximus, genere honesto, pauper iam a maioribus relictus, eruditus autem sic ut nemo Thebanus magis. Nam et citharizare et cantare ad chordarum sonum doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis gloria quam Damon aut Lamprus, quorum peruulgata sunt nomina; cantare⁷ tibiis ab Olympiodoro, saltare a Calliphrene. (Nep., *Ep.*, 2)

“Nascido, pois, de pai o qual já mencionamos, de nível social modesto, foi deixado pobre pelos antepassados, porém era mais erudito que qualquer tebano. Posto que era tão educado no tocar da cítara e no cantar ao som das cordas a Dionísio, que não era tido em menos renome pelos músicos do que Damão ou Lampro, os quais pelo vulgo são chamados; Olimpiodoro lhe ensinou a tocar as *tibiae* e Califrone a dançar.”

A obra de Cornélio Nepos, *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*, de onde extraímos os excertos do capítulo referente a Epaminondas, tem um caráter bastante objetivo e tenta trazer a maior quantidade possível de feitos dos homens ali retratados. Por conta disso, o autor traz mais detalhes do que Cícero sobre as habilidades musicais do general. Pelo aviso deixado por Nepos aos leitores no capítulo 1, apresentado acima, é possível notar alguma impressão romana sobre a música. O historiador alerta para o fato de que entre os gregos tanto a música como a dança, são dignas de louvor.

A habilidade musical seria ainda mais recriminada em Roma, de acordo com o que lemos em Nepos, quando manifestada por um líder. De fato, a educação musical de

⁷ Em algumas versões a frase inicia com “Carmina cantare tibiis (...)” e não apenas “cantare tibiis” como na edição utilizada por nós.

Epaminondas, parece ser bastante rica, visto que o general toca tanto as cordas (cítara e lira) como a *tibia*, nome utilizado pelo historiador romano para se referir ao *aulos* grego.⁸ É interessante notar a origem pobre de Epaminondas que, segundo o historiador, é compensada por sua grande erudição que tem no domínio que a personagem descrita tem da música sua comprovação. Mais uma vez, portanto, encontramos o conceito mostrado por Cerqueira (2007) sobre a formação do caráter ligada à educação musical na Grécia.

Cícero continua sua exposição e cita mais um teórico grego da música que ainda hoje é uma referência importante para os estudos nessa área. Antes de chegar ao excerto que apresentamos a seguir, o autor discutia conceitos relacionados à constituição da alma humana em vários filósofos anteriores a ele que relacionavam órgãos do corpo à essência vital. O trecho a seguir trata de uma espécie de resumo dos conceitos apresentados pelo autor anteriormente e mais a explicação de Aristoxeno sobre a relação do corpo, da natureza e da harmonia.

sed haec quidem quae dixi, cor, cerebrum, animam, ignem uolgo; reliqua fere singuli, ut multo ante ueteres, proxime autem Aristoxenus, musicus idemque philosophus, ipsius corporis intentionem quandam, uelut in cantu et fidibus quae harmonia (*αρμονια*) dicitur; sic ex corporis totius natura et figura uarios motus cieri tamquam in cantu sonos. (*Tusc.* I, 19)

“Mas, de fato, estas coisas que eu citei, o coração, o cérebro, a respiração e o fogo, são recorrentes; as que foram deixadas de lado são ordinariamente particulares a um ou outro [filósofo]. Como muito antes os antigos, mais atualmente, contudo, Aristoxeno, músico e ao mesmo tempo filósofo, diz haver uma certa tensão do próprio corpo, assim como a que existe no canto e cordas a qual se chama harmonia; assim como a partir da natureza e disposição do corpo são produzidos vários movimentos tal como os dos sons no canto.”

Aristoxeno é importante, entre outras coisas, por suas teorias musicais. Como afirma Cícero, além de filósofo é músico. Tal afirmação se daria ao fato de o pensador ter alguma afinidade teórica, segundo Rocha (2009), com os pitagóricos. Essa corrente filosófica teceu teorias relacionadas à música e definiu até mesmo as relações intervalares dos sistemas gregos de notas. Além disso, ainda sobre os pitagóricos, o estudioso afirma

⁸ Como veremos no capítulo seguinte a *tibia* dos romanos tem a mesma forma do *aulos* grego, ou seja, se parecem com flautas duplas, bem como o mesmo princípio de funcionamento, qual seja, o uso de palhetas para produzir o som.

que “(...) apesar do caráter muitas vezes esotérico de suas doutrinas, é provável que suas crenças estivessem, de alguma maneira, baseadas nos fatos, isto é, na prática musical de sua época. Sabemos que muitos dentre os pitagóricos sabiam tocar algum instrumento.” (ROCHA, 2009, p. 142)

Alguma noção de harmonia⁹ já aparece também no pensamento de Cícero, que compara essa técnica ao corpo humano, talvez, pensando nos vários fatores que a compõem e tentando se aproximar da teoria de Aristoxeno. Sabemos que são noções muito gerais e não revelam propriamente uma definição de harmonia. O trecho acima também não expõe exatamente qual a opinião de Cícero sobre a música ou sobre a teoria grega, superficialmente discutida por ele. Porém, notamos mais uma vez que o romano tem um bom conhecimento sobre os conceitos musicais dos helenos a ponto de citar um de seus mais importantes teóricos e comparar sua teoria com outros elementos que compõem o objeto de seu estudo nas *Tusculanae*.

No livro 2, encontramos mais uma passagem que aborda uma questão prática sobre os músicos. Cícero compara rapidamente a destreza técnica relacionada à capacidade de alguém para que possa dizer-se músico. Talvez possamos, a partir dessa informação, que à primeira vista parece banal, pensar na imagem do músico em Roma.

Ut enim, si grammaticum se professus quispiam barbare loquatur, aut si absurde canat is qui se haberi uelit musicum, hoc turpior sit quod in eo ipso peccet cuius proficitur scientiam, sic philosophus in uitae ratione peccans hoc turpior est quod in officio cuius magister esse uult, labitur artemque uitae professus delinquit in uita. (*Tusc.* II, 12)

“Pois assim, tanto alguém que se declara gramático e fala ao modo dos bárbaros, como quem deseja ser músico e canta desafinado, incorrem na maior afronta já que pecam na mesma ciência a qual dizem professar, assim, tamanha é também a vergonha para um

⁹ Lembramos, mais uma vez, os problemas teóricos gerados pelas interpretações feitas, em vários momentos da história por vários pensadores, acerca das teorias anteriores sobre diversos conceitos musicais. Um deles é o do termo “harmonia”, que, assim como ocorreu com as escalas e os modos, também parece ter gerado discussões sobre a melhor tradução. ROCHA (2007, p. 144) afirma: “É muito comum encontrá-lo traduzido pelo termo ‘modo’, mas essa tradução não é boa e pode gerar confusões. Na verdade, as harmonias gregas não eram modos ou pelo menos não eram como os modos usados nos cânticos gregorianos. Nesses cantos a nota mais importante é a primeira. Nas harmonias gregas a nota mais importante era a nota central do sistema, não por acaso chamada de mese (*mese*). Além disso, os modos usados no canto gregoriano, por causa de uma tradição que surgiu de um erro de interpretação de Boécio, receberam nomes gregos que, na verdade, não têm nada a ver com as harmonias usadas na Grécia Antiga.” Em nossa tradução mantivemos o termo “harmonia” sem alteração, uma vez que acreditamos ser a solução mais adequada neste caso.

filósofo ao pecar na disciplina da vida, já que vacila no mesmo ofício do qual diz ser mestre e abandona em vida a arte da vida que ele mesmo ensina.”

Se Cícero compara o músico ao gramático, e estes ao filósofo, no tocante à capacidade de atuar na área que professa ser mestre, ele reconhece que há músicos profissionais em Roma e na Grécia. Caso contrário, não haveria do que se envergonhar o músico amador, que, tal como acompanhamos acima, era todo aquele que passava por uma boa educação na Grécia. Cícero apresenta como um problema aquele que quer ser músico e canta ou toca mal. Mai uma vez, sabemos que o autor não tem como objeto de seu estudo a música ou o músico em si. Seu objetivo é falar dos filósofos, tal como se pode entender do resto da leitura que não foi mostrado acima. Porém, acreditamos haver, mesmo nesse tipo de excerto, alguma evidência por mínima que seja, acerca do entendimento musical dos romanos.

Ao apresentar os dilemas de Dâmocles, homem acostumado ao luxo e ao poder da tirania, Cícero lembra seu apreço pela música. Num banquete preparado para ele por Dionísio, a fim de mostrar-lhe que a riqueza e o luxo não são tão importantes quanto a integridade física, que segundo algumas correntes filosóficas seria principalmente o estado de segurança e a saúde plena, em meio aos adereços que adornavam o ambiente, perto de Dâmocles foi pendurada uma espada que pendia de um lado para o outro próxima de seu pescoço, para que percebesse que enquanto há alguma ameaça ao corpo, não se pode atingir a felicidade plena. Tal verdade teria sido revelada à vítima do ensinamento tamanho o terror frente ao grande perigo que corria naquela situação. Independente do ensinamento filosófico contido no trecho comentado, separamos o que escreveu Cícero sobre o gosto pela música desenvolvido por Dâmocles.

Quam huic erat miserum carere consuetudine amicorum, societate uictus, sermone omnino familiari, homini praesertim docto a puero et artibus ingenuis erudito, musicorum uero perstudioso; postquam etiam tragicum—quam bonum, nihil ad rem. (*Tusc.* V, 63)

“Quão infeliz era este por carecer do convívio dos amigos, da vida em sociedade, das conversas em família, ele que era especialmente um homem douto e educado desde menino nas artes liberais e verdadeiramente apaixonado pela música; era também poeta trágico – o quão era bom, não importa para o caso.”

Embora a citação seja curta e mostre apenas um retrato superficial dos interesses culturais de Dâmocles, acreditamos ser interessante perceber, mais uma vez, a música relacionada à formação intelectual de uma personalidade importante, atingida por meio de uma educação bastante completa que envolvia, portanto, o aprendizado da música. Não é possível saber se Dâmocles tocava algum instrumento, tal como Cícero afirma no caso de Epaminondas, por exemplo, mas pelo menos a forma como o autor destaca o apreço que tinha Dâmocles por essa arte deixa subentendido que ele tinha um conhecimento musical mais aprofundado. Cícero continua a abordar esta arte entre os gregos e, tal como poderemos comprovar mais adiante, não cita a música romana em qualquer outra parte, pelo menos de forma significativa.¹⁰

A seguir, no entanto, a pergunta retórica elaborada por Cícero traz uma cena de convívio musical:

[104] Intellegendum est igitur nec gloriam popularem ipsam per sese expetendam nec ignobilitatem extimescendam. 'Veni Athenas' inquit Democritus 'neque me quisquam ibi adgnouit.' Constantem hominem et grauem, qui gloriatur a gloria se afuisse! An tibicines ique, qui fidibus utuntur, suo, non multitudinis arbitrio cantus numerosque moderantur, uir sapiens multo arte maiore praeditus non quid uerissimum sit, sed quid uelit uulgus, exquiret? (*Tusc.* V, 104)

“Há que se entender que nem a glória popular é desejável por si mesma, nem temível a desonra. ‘Vim a Atenas’, disse Demócrito, ‘e ninguém me reconheceu’. Homem constante e grave, o qual se gloriava por estar afastado da glória! Por acaso os flautistas¹¹ e os tocadores de lira costumam regular seu canto e sua cadência por seu próprio arbítrio ou pelo da multidão? E um homem sábio, cultivador de uma arte superior, busca-la-á no que é verdadeiro ou no que agrada ao vulgo?”

Cícero utiliza novamente um exemplo musical para explicar seus conceitos filosóficos. Trata-se aqui da característica da apresentação dos músicos. Para ele, os executantes dos instrumentos, *tibicines* e *qui fidibus utuntur*, atendem ao apelo popular ao tocar. Teríamos, então, uma cena bastante reveladora do entretenimento da população

¹⁰ Há apenas uma exceção que é a de uma citação sobre o *hidraulicus*, órgão hidráulico romano. Mostraremos esse trecho no capítulo 2 apenas como curiosidade, devido à sua extrema superficialidade, pois o autor o menciona apenas de forma passageira sem dar qualquer explicação sobre o instrumento em si.

¹¹ Adotamos em nossa tradução o termo “flautista” para a palavra latina “tibicen”, já que trata-se da forma consagrada e mais utilizada pelos tradutores, porém, no capítulo II, que trata dos instrumentos musicais romanos, questionamos essa tradução devido ao mecanismo de funcionamento por palhetas presente na *tibia* que difere do da flauta, que funciona sem as palhetas.

mais simples, o que atesta que até mesmo entre o vulgo, a música era apreciada. O uso da palavra *numeros*¹² revela a possível variação rítmica, que no contexto, parece mudar de acordo com a vontade dos ouvintes. Seria algo como o povo pedindo que tocassem alguma música mais alegre e empolgante ou que executassem melodias mais calmas e reflexivas. E, mesmo que interpretemos *numeros* como “melodias”, ainda assim mantemos a idéia da variação musical, talvez até de forma mais clara.

Até aqui Cícero nos mostrou um pouco de seu entendimento sobre a música na Grécia e nesse sentido fica evidente a noção da música como parte da educação do cidadão, ou como arte que deve servir para o deleite. Embora não encontremos recriminações ou advertências ciceronianas acerca do ofício do músico, percebemos que suas citações sobre a música estão menos relacionadas à profissão, mas sim ao apreço para o deleite ou como fator necessário à formação do caráter. Tais conceitos são mais uma vez explicados por Cerqueira:

“Os estudos e as ocupações, portanto, não deveriam satisfazer as necessidades humanas, a *αναγκη*, mas a liberdade, as demandas do ócio e do prazer espiritual e moral. Esse era o juízo que orientava os critérios estabelecidos para a educação musical e para o julgamento da atividade do músico profissional. Aristóteles ‘exclui na educação toda disciplina que objetiva o exercício profissional: o homem livre deve visar à própria cultura’. Estabelecia assim uma clara diferenciação entre fins práticos (ligados ao mundo do trabalho, da necessidade, do artesão, do meteco e do escravo) e fins teóricos (ligados ao ócio espiritual, à liberdade, ao aperfeiçoamento moral do cidadão). Assim, tanto para Platão como para Aristóteles, aprendia-se música não para o ofício (*techné*), mas para a educação (*paidéia*).” (2007, p. 68)

Cícero, no entanto, não se limita apenas a tratar da música entre os gregos em todas as suas obras. Basta uma leitura do *De Oratore* para encontrarmos alguns conceitos da música aplicada à arte da oratória. Apresentamos a seguir um excerto que trata disso:

¹² O *Oxford Classical Dictionary* traz nas acepções 13, 14 e 15 respectivamente, as seguintes possibilidades para a palavra *numerus*: “13. Um ritmo ou cadência (em palavras, música, etc.); b. fluência rítmica (das palavras); (...). 14. Uma medida poética, metro; b. (pl.) linhas métricas, linhas de verso; c. Um pé métrico. 15. (pl.) Estilo musical, melodia.” (13. A rhythm or cadence (in words, music, etc.); b. rhythmical flow (of words); (...). 14. A poetic measure, metre; b. (pl.) metrical lines, lines of verse; c. a metrical foot. 15. (pl.) musical strains, melody.)

173. Hanc diligentiam subsequitur modus etiam et forma uerborum, quod iam uereor ne huic Catulo uideatur esse puerile. Versus enim ueteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam, nobis esse adhibendos putauerunt. Interspirationis enim non defatigationis nostrae, neque librariorum notis sed uerborum et sententiarum modo, interpunctas clausulas in orationibus esse uoluerunt: idque princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis atque aurium causa quemadmodum scribit discipulus eius Naucrates, numeris astringeret.

174. Namque haec duo, musici, qui erant quondam iidem poetae, machinati ad uoluptatem sunt uersum, atque cantum, ut et uerborum numero, et uocum modo, delectatione uincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, uocis dico moderationem, et uerborum conclusionem quoad orationis seueritas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt. (*de Orat.*, III)

“173. A esse trabalho minucioso segue-se a maneira de conferir qualidade às palavras, o que, receio parecer pueril a Catulo. Os antigos, contudo, julgaram que algo análogo aos versos, isto é, uma espécie de cadência, devia, de fato existir nesse tipo de prosa de que estamos falando. Desejaram que em nosso discurso houvesse pausas, indicadas não pela respiração, nem pela nossa fadiga, nem pelos sinais de pontuação, mas sim pelo ritmo a ser observado nas palavras e nas sentenças; parece ter sido Isócrates, segundo a expressão de seu discípulo Neucrates, que estabeleceu a regra de, para agradar ao ouvido, submeter a um certo ritmo a maneira antiga e sem regra de falar.

174. De fato, os músicos, que eram eles próprios outrora poetas, inventaram para agradar, estas duas modalidades, o verso bem como o canto, a fim de que a cadência das palavras e a harmonia dos sons pudessem eliminar o cansaço do ouvido. Julgaram, portanto, que tanto a moderação da voz quanto o equilíbrio das palavras poderiam ser aplicados à eloquência à medida que sua severidade o permitisse.”

A retórica é a arte do discurso que, como sabemos, envolve várias áreas do saber, já que o orador tem como objetivo, explicar com clareza os argumentos de sua exposição. Como constitui ciência complexa, exige um estudo bastante aprofundado de cada recurso discutido por seus mestres como, Cícero e Quintiliano, por exemplo. Por conta disso, não trataremos em detalhes, neste trabalho, da presença da música na retórica. Mesmo assim, trouxemos o excerto acima para observar alguns pontos que podem interessar para nossa pesquisa.

Cícero reconhece que no falar existe alguma musicalidade. E esta foi construída ao longo de muitas gerações. Embora use novamente exemplos gregos para explicar a possível origem da cadência no discurso, bem como dos ritmos que a variação no uso das palavras pode gerar, entendemos que ele também aceita que o mesmo ocorra na língua latina. Quintiliano faz afirmações no mesmo sentido em sua *Institutio Oratoria*.

Archytas atque Aristoxenes etiam subiectam grammaticen musicae putauerunt, et eosdem utriusque rei praeceptores fuisse... Tum Eupolis, apud quem Prodamus et musicen et litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire nisi litteras confitetur. (*Inst.* I, 10)

“Além disso, Arquitas e Aristoxeno pensavam que a gramática estivesse subordinada à música e que ambos dela fossem preceptores... Em seguida, temos Êupolis em cuja casa Prôdamus ensinava tanto a música quanto as letras. E Maricas, que é Hiperbolo, confessa que o que sabe de música nada mais é do que gramática.”

Percebemos nitidamente a relação de música com a gramática. As duas áreas do saber são colocadas no mesmo patamar por Quintiliano que mostra, assim, tal como Cícero, a musicalidade presente na fala. O autor cita exemplos muito pertinentes de personagens que cultivavam em sua erudição tanto a música como as letras. E por conta dessa postura, a creditamos que os romanos, pelo menos aqueles que conviviam com as teorias dos dois autores apresentados acima, se aceitavam essa relação musical com as palavras, tinham uma sensibilidade bastante destacada para a presença da música na sociedade, já que o grau de refinamento da análise da musicalidade presente na construção do discurso, só pode existir num meio que entenda minimamente da teoria musical.¹³

Outra forma de pensar a música é trazida por Vitruvius, arquiteto que reconhece a importância dessa arte em vários ramos da arquitetura. O tom de sua apresentação, no entanto, é muito mais voltado à prática do que, propriamente, à teorização, tal como vimos até agora. Para ele é necessário que o arquiteto entenda de várias áreas do conhecimento e dentre elas, saiba alguma coisa sobre música. Porém, para o arquiteto o interesse seria em conhecer os conceitos aplicáveis de forma prática na arquitetura, o que, talvez, revele o conhecido caráter mais pragmático dos romanos.

¹³ Hoje em dia também a música tenta incorporar conceitos da retórica e formar uma espécie de discurso musical. Acreditamos que isso seja mais um indício da relação entre as duas artes ao longo da história. Como afirma Harnoncourt: “Nossa concepção musical difere da organização retórica de um simples discurso apenas no assunto, o objeto ou *objecto*: ela deve observar, portanto, os mesmos seis elementos prescritos ao orador, a saber, introdução, exposição, proposição, confirmação, refutação e conclusão.” (Mattheson) Quase todas as obras teóricas e didáticas da primeira metade do século XVIII consagram à retórica musical extensos capítulos, pois os termos técnicos da retórica eram aplicados também à música. Dispunha-se de um repertório de fórmulas fixas (figuras musicais) para a representação dos sentimentos e para as ‘expressões retóricas’, uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais.” (HARNONCOURT. 1998, p.152)

Quare uidetur utraque parte exercitatus esse debere, qui se architectum profiteatur. Itaque eum etiam ingeniosum oportet esse et ad disciplinam docilem. Neque enim ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere. Et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures nouerit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus responsa iurisconsultorum nouerit, astrologiam caelique rationes cognitatas habeat. (*De Architectura*, I, 3.)

“E, assim, parece que aquele que pretende ser arquiteto deverá se exercitar tanto em uma como na outra parte. Convém que ele seja engenhoso e hábil para a disciplina. De fato, nem o engenho sem a disciplina, nem disciplina sem engenho podem criar um artista perfeito. Deverá ser versado em literatura, perito nos desenhos, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de fatos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de música, não ser ignorante em medicina, conhecer as decisões dos juristas, ter conhecimento da astronomia e das orientações da abóbada celeste.”

De fato, o profissional descrito por Vitruvius é bastante completo. Deve conhecer um pouco de cada ciência e ter, também, um certo grau de erudição. A seguir ele explica a contribuição de cada saber para a arquitetura e aqui mostramos seu entendimento acerca da utilidade da música para o arquiteto:

[8] Musicen autem sciat oportet, uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat, praeterea balistarum, catapultarum, scorpionum temperaturas possit recte facere. In capitulis enim dextra ac sinistra sunt foramina hemitoniorum, per quae tenduntur suculis et uectibus e neruo torti funes, qui non praeccluduntur nec praeligantur, nisi sonitus ad artificis aures certos et aequales fecerunt. Brachia enim, quae in eas tentiones includuntur, cum extenduntur, aequaliter et pariter utraque plagam mittere debent; quodsi non homotona fuerint, impediunt directam telorum missionem. (*De Architectura*, I, 8.)

“[8] Igualmente convém que saiba música para dominar as suas leis harmônicas e matemáticas e, além disso, para que possa corretamente fazer os cálculos de direção das balistas, catapultas e escorpiões. Nos seus quadros existem, à direita e à esquerda, aberturas de meios-tons pelas quais se esticam, por cabrestantes e alavancas, as cordas e nervos torcidos que são dispostas e atadas quando produzem os sons corretos e com igual tom aos ouvidos do artífice. Os braços da balista que se introduzem nesses locais de tensão, ao serem distendidos, devem disparar os dois do mesmo modo, e ao mesmo tempo o golpe, dado que, se não forem do mesmo tom, dificultarão o lançamento direto dos projéteis.”

O uso da música no caso apresentado por Vitruvius é bastante prático. É necessário saber ouvir o soar dos tons das cordas para verificar se os dois lados de um equipamento bélico se encontram com a mesma tensão, a fim de que os projéteis sejam lançados ao mesmo tempo e com o máximo de precisão possível. É interessante notar tal

compreensão da teoria musical, pois faz parte de um campo bastante diferente daqueles nos quais geralmente a encontramos. A música aqui não serve para o deleite e nem para diversão, mas sim para a guerra. Ao mesmo tempo, admiramos que para operar uma máquina bélica o artífice precise dominar tamanha sensibilidade, a ponto de conseguir perceber diferenças de tom entre as cordas.

Vitrúvio também aborda em seu tratado questões sobre o conhecimento musical aplicado à construção de teatros:

[9] Item theatris uasa area, quae in cellis sub gradibus mathematica ratione conlocantur quae Graeci *echeia* appellant; sonitum et discrimina ad symphonias musicas siue concentus componuntur diuisa in circinatione diatesseron et diapente et disdiapason, uti uox scaenici sonitus conueniens in dispositionibus tactu cum offenderit, aucta cum incremento clarior et suauior ad spectatorum perueniat aures. Hydraulicas quoque machinas et cetera, quae sunt similia his organis, sine musicis rationibus efficere nemo poterit.

“[9] Também nos teatros são colocados em celas sob os degraus, vasos de bronze a que os gregos chamam *echeia*, de acordo com a gradação dos sons, numa relação matemática; são dispostos a espaços iguais, de modo a produzir acordes musicais, ou seja *diatessaron* e *diapente* até *disdiapason*, a fim de que a voz do ator, auxiliada pelo aumento do som que ressoa por essas disposições dos vasos, percutindo-os, chegue mais clara e suave aos ouvidos dos espectadores. Igualmente, ninguém poderá fazer órgãos (hidráulicos) e outras máquinas que são semelhantes a esses instrumentos sem conhecimentos técnicos musicais.” (*De Architectura*, I, 9.)

O arquiteto, no excerto acima, deixa instruções detalhadas sobre um mecanismo de vasos de bronze colocados estrategicamente sb a estrutura dos degraus que compõem a parte onde os espectadores se sentam para assistir às peças. Novamente uma proporção musical, que é também matemática, é evocada pelo autor. O conhecimento da música é necessário para a construção de um edifício voltado para a realização de atividades de entretenimento, o teatro, onde, geralmente os músicos também se apresentavam. Note-se a importância técnica da disposição dos vasos na propagação do som, ou seja, mais uma vez a música é importante enquanto técnica aplicável à construção. Ao final da passagem, Vitrúvio lembra que outras máquinas, como o órgão hidráulico, o qual será detalhadamente descrito no livro X do *De architectura* e apresentado por nó no capítulo II, também necessitam dos conhecimentos sobre música para que sejam construídas.

Tivemos assim, uma pequeníssima mostra do panorama de idéias sobre a música que fazia parte da sociedade romana. Sabemos que aqui figuram apenas as opiniões de alguns poucos autores, expressas por meio de pequenas partes de suas obras, portanto, reforçamos que não se pode atribuir aos conceitos apresentados acima a representação da totalidade da interpretação romana sobre o tema, mas apenas alguns exemplos dela. De qualquer forma, mesmo esses poucos exemplos podem servir para fazer frente a afirmações generalizantes que tentam mostrar uma sociedade romana desligada da música. Pelo estudado acima, percebemos justamente o contrário, pois, como pudemos constatar, até para a guerra, as teorias musicais tinham alguma utilidade.

Cícero relaciona a música com a oratória e nesse sentido parece concordar com Quintiliano. Ambos atestam também, sua importância como sinal de erudição. Cornélio Nepos, “contemporâneo de Cícero, com quem tinha correspondência epistolar” (ROQUETTE, s/d), historiador romano, também destacou a erudição de Epaminondas marcada pela música. Os romanos, ao menos aqueles cidadãos que receberam uma educação completa, parecem ter uma boa noção não apenas da música em si, como de sua herança grega. Percebemos que os autores citados neste capítulo reconhecem certa superioridade dos helenos nos assuntos musicais e, tal fato não constitui necessariamente motivo de rivalidade entre as civilizações. Pelo contrário, os habitantes do Lácio, aproveitaram os conhecimentos herdados da Hélade, mantiveram boa parte do que aprenderam e inovaram em outras áreas, muitas vezes, adaptando a música à sua realidade.

1.1. O músico na sociedade romana

Tal como pudemos entender pelas afirmações de Cerqueira (2007) e Rocha (2009), a imagem do músico, na Grécia, estava em descompasso com a da música em si. Para os dois estudiosos a música como resultado final era apreciada, não a profissão do músico. Tocar um instrumento era aceitável para o cidadão enquanto parte de sua educação, já tornar-se um músico profissional depois de adulto era repreensível. Para Cerqueira:

não havia correspondência entre o estatuto da música e o estatuto do músico: sendo a primeira enaltecida, o outro, por sua vez, era socialmente execrado. Ao contrário da beleza moral que a apreciação musical propiciava, dedicar-se à profissão de músico era considerado ‘labutar em tarefas medíocres e aplicar esforços em objetos inúteis’. O músico profissional, portanto, ‘alardeia indiferença pela beleza moral’ (Plutarco. Péricles, 2).” (2007, p. 65)

Mesmo assim, Cerqueira destaca que havia na Grécia vários tipos de músicos profissionais e muitos deles atingiram até mesmo fama e riqueza, como seria o caso de *virtuoses* como Lisândro e Ismêneas, citados pelo autor. Em Roma a profissão de músico parecia bastante lucrativa também. Segundo Sendrey (1974),

“talvez mais do que na Grécia, a música como profissão era considerada como um importante elemento da economia romana. Na Grécia, a educação musical geral era realizada em grupos, nos *kyklios choros*, que eram financiados pelo próprio estado e confiados a professores que eram funcionários públicos. (...) Em Roma, não havia instrução musical *pública* regulada pelo estado; qualquer coisa que um amante da música desejasse aprender tinha de ser ensinado por meio de professores particulares.”¹⁴ (p. 417-418)

Para o autor, o número de professores particulares em Roma deve ter sido bastante grande ao longo da história e por conta disso a importância econômica dessa atividade. Na Grécia também existiam professores particulares de música, mas apenas para quem desejasse estudos mais aprofundados nessa arte, ou para quem desejasse atingir o profissionalismo. Sendrey cita também alguns nomes de músicos famosos em Roma, a maior parte deles gregos. Seria o caso, apenas para mencionar alguns exemplos, de Terpnos, “o mais famoso *virtuose* da cítara daquele tempo, (...) honrado por ser o

¹⁴ Even more than in Greece, music as a profession was regarded as an important element of the Roman economy. In Greece, the general musical education was carried out in groups, in the *kyklios choros*, which was supported by the state itself and entrusted to teachers who were public functionaries. (...) In Rome, there was no state-regulated *public* music instruction; anything a music lover wanted to acquire had to be done through private teachers.” (*grifo* do autor)

professor de Nero¹⁵ (1974, p. 418).” Outro famoso músico, ainda de acordo com o pesquisador seria Tigélio Hermógenes, cantor e *aulete*. “Filho de um escravo da Sardenia, brilhou na corte de Augusto. Horácio [*Saturae*, I, 3, 129] o chama *cantor atque optimus modulator* (cantor e o melhor compositor).”¹⁶ (*idem.*)

Há ainda na relação de Sendrey, o *kytharode* Menecrates, também da época de Nero, e Mesomedes de Creta, que tocava a cítara e atuou na corte de Adriano, que “(...) concedeu a ele um salário tão alto, que o sucessor do imperador, Antonino Pio, teve de reduzi-lo.”¹⁷ (*idem.*) Outro hábil músico, Anaxeron, mais um *kytharode*, chama a atenção por ter um monumento erigido em sua homenagem em praça pública na cidade de seu nascimento, Magnesia e por ter recebido de Marco Antônio, enquanto triúmviro “o direito de receber impostos de quatro cidades e eleito comandante de uma unidade militar.”¹⁸ (*idem.*)

Sendrey cita ainda vários outros músicos que em graus diferentes gozaram de benefícios no império romano. Tantos exemplos nos levam a acreditar que havia um convívio musical bastante intenso em Roma e nesse sentido, encontramos uma passagem de Fedro, em suas *Fabulae aesiopiae*, bastante ilustrativa, além de engraçada. Os versos narram um acidente ocorrido com um *tibicen* de nome L. Cassius Princeps Cappa¹⁹, conhecido pelo povo apenas como Princeps e que atuava, geralmente, ao lado de Bátilo, um ator de pantomima. Após se recuperar de uma fratura na perna esquerda, volta ao palco e então acontece o episódio anedótico o qual mostramos a seguir:

Princeps tibicen

¹⁵ “(...) the most famous kithara-virtuoso of the time, (...) who was honored by being the teacher of Nero.”

¹⁶ “Son of a slave in Sardinia, he flourished at the court of Augustus.”

¹⁷ “Hadrian allowed him such a high salary that the Emperor’s successor, Antoninus Pius, had to reduce it.” Sendrey cita como fonte para esta informação *Historia Anton. Pius*, livro VII, 7.

¹⁸ “Marcus Antonius, one of triumvirs, transferred to him the tax-income of four cities and elected him commander of a military unit.” Infelizmente ainda não conseguimos encontrar de Estrabão, na qual aparece tal afirmação. Não sabemos, portanto, qual o grau de autoridade do posto militar auferido pelo músico, dado muito interessante de ser obtido já que sabemos que existiam vários níveis de comando no exército romano.

¹⁹ Sobre a existência desse músico e também sobre seu trabalho junto a Batilo, conferir WILLE (1967, p. 332), FRANÇOIS-GARELLI (2007, p. 147) e GUIDOBALDI (1992, p. 33).

Ubi uanus animus aura captus friuola /arripuit insolentem sibi fiduciam,/ facile ad derisum stulta leuitas ducitur./ Princeps tibicen notior paulo fuit,/ operam Bathyllo solitus in scaena dare./ Is forte ludis, non satis memini quibus,/ dum pegma rapitur, concidit casu graui/ necopinus et sinistram fregit tibiam,/ duas cum dextras maluisset perdere./ Inter manus sublatus et multum gemens/ domum refertur. Aliquot menses transeunt,/ ad sanitatem dum uenit curatio./ Ut spectatorum molle est et lepidum genus,/ desiderari coepit, cuius flatibus/ solebat excitari saltantis uigor./ Erat facturus ludos quidam nobilis./ Is, ut incipiebat Princeps ad baculum ingredi,/ perducit pretio precibus ut tantummodo/ ipso ludorum ostenderet sese die./ Qui simul aduenit, rumor de tibicine/ fremit in teatro: quidam adfirmant mortuum,/ quidam in conspectum proditurum sine mora./ Aulao misso, deuolutis tonitribus,/ di sunt locuti more translaticio./ Tunc chorus ignotum modo reducto canticum/ insonuit, cuius haec fuit sententia:/ LAETARE INCOLUMIS ROMA SALUO PRINCIPE./ In plausus consurrectum est. Iactat basia/ tibicen; gratulari fautores putat./ Equester ordo stultum errorem intellegit/ magnoque risu canticum repeti iubet./ Iteratur illud. Homo meus se in pulpito/ totum prosternit. Plaudit inludens eques;/ rogare populus hunc choro ueniam aestimat./ Ut uero cuneis notuit res omnibus,/ Princeps, ligato crure niuea fascia,/ niueisque tunicis, niueis etiam calceis,/ superbiens honore diuinae domus,/ ab uniuersis capite est protrusus foras. (V, 7)

Príncipe, o flautista

Quando uma mente vazia é levada por vento de pouca monta/ É capturada pela própria confiança excessiva,/ E facilmente pela frivolidade insensata levada a motivo de riso./ Príncipe, o flautista, foi pouco conhecido,/ Acostumado a trabalhar no palco com Batilo./ Durante jogos dos quais não me lembro bem, sofreu um acidente/ Enquanto um andaime era arrastado, o atingiu com gravidade/ e inesperadamente quebrou sua perna esquerda,/ antes quisesse ter duas direitas para perder./ Erguido por muitos e com muitos gemidos,/ foi levado para casa. Alguns meses se passaram,/ enquanto se dava o tratamento para sua recuperação./ O fato é que os espectadores sensíveis e de natureza alegre, aos poucos/ começavam a sentir a falta /daquele cujo sopro costumava animar o vigor dos dançarinos. Aconteceu que um certo homem proeminente organizava um festival./ Príncipe, que começava a andar de bengala,/ foi atraído pelos pedidos e pelo preço pago/ que somente se mostrasse no dia dos jogos./ Esse, assim que entrava no teatro, ao mesmo tempo, ouvia ressoarem no teatro os rumores sobre a volta do flautista: alguns diziam que estava morto, outros que sem demora apareceria./ Baixadas as cortinas os deuses falam com som de trovões, como de costume./ Então nesse momento o coro, com grande estrépito, começou a entoar um canto que ele não conhecia e cuja frase era: ALEGRA-TE ROMA, TEU PRÍNCIPE ESTÁ SALVO./ A platéia se ergue em aplausos. O flautista lança beijos/ pensando ser o agradecimento dos admiradores./ A ordem equestre entendeu o erro tolo/ e com muitos risos ordenou que o canto fosse repetido./ E aquele foi cantado uma segunda vez. Meu homem ficou no palco/ todo constrangido. Zombando, os cavaleiros aplaudiam: convidando o povo a que viesse felicitar aquele ao invés do coro./ Como todas as seções do teatro entenderam o que se passava,/ Príncipe, atada a perna com uma faixa branca,/ e branca também a túnica, e ainda, brancos os calçados,/ com tão grande honra divina,/ por concordância unânime fora expulso para casa.

A situação retratada por Fedro, bastante embaraçosa para o músico, é para nós evidência de um intenso convívio musical em Roma, já que Príncipe, embora pouco conhecido, pensava que o clamor do público fosse para ele, devido à longa ausência dos palcos. No entanto, percebemos que seu engano, também reflete outra questão: embora tenhamos visto anteriormente, exemplos de músicos famosos, esses eram profissionais que serviam à corte imperial, nos perguntamos, até que ponto os músicos do teatro, ou que trabalhavam em festivais e apresentações menores eram conhecidos?

Cappa tem sua história contada por Fedro não por ser um músico famoso, mas por conta de sua cena anedótica. Porém, o músico foi procurado pelo cavaleiro que organizava os novos jogos dos quais queria que o *tibicen* participasse. Temos aqui um ponto interessante de se pensar, mas que precisa de mais evidências para que se chegue a uma conclusão mais clara. De qualquer maneira, a imagem do músico é discutida no excerto acima, mesmo que não seja o objeto principal do autor. Ao registrar essa cena, Fedro registra um pouco do convívio dos romanos com os artistas, e ao mesmo tempo, certo desprezo por eles.

Sendrey faz um balanço da imagem do músico em Roma que pode contribuir para a questão que acabamos de mostrar.

“Em geral a profissão dos músicos em Roma tinha um sólido aspecto cívico; sociológica e economicamente, os músicos eram uma classe privilegiada na sociedade romana, uma classe governada pela demanda e provisão de seus membros. Embora um número considerável de músicos fossem escravos, as autoridades não os tratavam como tais, mas os consideravam como membros dignos de todos os direitos civis da sociedade romana. É fato curioso que a despeito dessa atitude tolerante, a profissão de músico fosse considerada como uma *infâmia* pelo povo, a menos que o artista fosse um dos protagonistas da profissão.” (1974, p. 420)

O autor insiste em mostrar o aspecto econômico da profissão do músico. Em outro momento, Sendrey já havia discutido a questão dos professores particulares, que deviam ser bem remunerados. Agora os aspectos da profissão em si são discutidos por ele. De qualquer forma, segundo o pesquisador, a população despreza os músicos, mas as elites e as autoridades parecem apreciar seu trabalho e, tal como pudemos perceber,

muitas vezes alcançam favores bastante lucrativos junto ao estado, haja vista os exemplos anteriores de músicos famosos citados pelo autor.

Talvez, com as explicações de Sendrey, fique um pouco mais clara a situação descrita por Fedro no excerto anterior, onde, mesmo contratado por um cavaleiro, o músico sofreu a zombaria do público e até mesmo foi expulso do palco pelo engano cometido. Isso nos faz pensar um pouco acerca das formas pelas quais os músicos poderiam defender seus interesses profissionais e chegamos assim às associações de músicos e artistas presentes em Roma.

1.2. As associações de artistas

Como Sendrey (1974) assinalou acima, os músicos tinham grande importância na sociedade romana, mesmo que sua profissão em si fosse desprezada por boa parte da sociedade. No entanto, como discutimos anteriormente, seria interessante pensar na possibilidade da existência de associações musicais na Antiguidade, já que o autor afirma haver um grande número de profissionais dessa área em Roma. De fato, encontramos autores que aceitam a idéia da formação de associações de artistas entre os romanos, porém não seria possível entendê-las sem antes verificar como essa prática teria se desenvolvido na Hélade. Havia na Grécia antiga associações de músicos e de atores que agregavam membros cultores da mesma arte ou de diversas, desde que relacionadas à música e atuação teatral. Cerqueira (2007) discute a questão das associações de músicos, especificamente em relação aos corais, e afirma que havia na sociedade grega, distintos graus de profissionalismo entre aqueles que se dedicavam à música. Dentre esses, estavam os coralistas profissionais que cobravam caro por seu trabalho. O estudioso, embasado em excertos de Plutarco, Platão e Aristóteles, mostra o descompasso que havia na sociedade grega entre a música enquanto saber e enquanto prática. Para o estudioso, havia na Grécia

“(…) o músico amador (o cidadão em geral, que na idade escolar, ao menos no período clássico grego, aprendia música para saber distinguir o belo) e o coralista amador (cuja participação nos corais marcava uma obrigação cívica da cidadania em muitas

ciudades gregas). Contrapondo-se a estes, surgiram os coralistas profissionais (que compunham as corporações ou sindicatos de músicos que apareceram na época helenística, exigindo uma elevada remuneração por seu trabalho especializado).” (2007, p. 65)

Como vemos, os cantores profissionais de coral formavam corporações, talvez para assegurar o recebimento de valores estipulados por eles mesmos para suas atuações, ou até mesmo para garantir a qualidade das apresentações e, quem sabe, até para garantir direitos dos músicos, o que pode comprovar a complexidade e a importância desses grupos musicais na Antiguidade, assim como sua presença de caráter marcante e forte na sociedade.²⁰

Segundo Jory, os artistas que realizavam os grandes festivais gregos que envolviam música e teatro se agrupavam em associações profissionais, cujo patrono era Dioniso. Formavam essas associações

“todos que tomavam parte em performances dramáticas, poetas, atores principais, coadjuvantes, flautistas, professores de coral, corais, costureiros e artesãos de máscaras, flautistas e tocadores de cítara para solos e acompanhamento de coral, poetas ditirâmicos, (...), poetas épicos, rapsodos, poetas de prosódia, cantores de hinos, *aulodes*, *kitharodes* e, ainda, arautos e trompetistas .²¹” (1970, p. 224).

²⁰ Apenas como curiosidade, *mutatis mutandis*, gostaríamos de atentar para o fato de que as associações de músicos e atores são uma realidade também hoje. Haja vista a existência da Ordem dos Músicos do Brasil, órgão que reúne os profissionais da área e estipula o piso para os valores pagos pelas apresentações. Cada instrumentista, em cada tipo de apresentação, deve atentar para os valores praticados pela Ordem. Embora bastante ineficiente e pouco atuante hoje em dia em nosso país (ao contrário da atuação que, considerando as afirmações de Cerqueira, parece ter tido na Antiguidade), a idéia de agregar os músicos e criar um estatuto, além de prestar serviços de apoio em várias áreas aos profissionais reflete a mesma tendência da Antiguidade dentre gregos e romanos.

²¹ “(...) Membership was open to all who took part in dramatic performances, poets, leading actors, supporting cast, flute players, chorus trainers, chorus, costumiers and mask makers, to solo and choral flute and kithara players, to the dithyrambic poets, choruses and chorus trainers, to epic poets, rhapsodes, poets of prosodia, paeon-singers, *aulodes*, *kitharodes* and even heralds and trumpeters.”

Embora ressalvas devam ser feitas quanto à nomenclatura empregada por Jory na denominação dos musicistas²², no quadro que ele apresenta, destaca-se, como a característica mais importante dessas associações, a reunião de uma grande variedade de artistas, todos relacionados ao teatro. Sendo assim, podemos imaginar o quão rica em recursos devia ser a encenação de uma peça na Grécia antiga.²³ Eram aceitos nessas associações artistas de todo tipo, desde que relacionados à encenação de peças teatrais. O teatro romano também era marcado pela presença da música, principalmente pela intervenção dos corais e isso pode ser um fator importante para considerá-lo como mais uma fonte para a obtenção de informações acerca da música romana. As associações também refletem essa importância na medida em que foram imitadas pelos romanos.

Segundo Jory,

²² Destacamos aqui a questão da nomenclatura. O autor cita os flautistas e ao final da citação os *aulodes*, o que nos leva a pensar que, além do *aulos*, havia nos festivais flautas propriamente ditas com o princípio de funcionamento que conhecemos, ou seja, sem o uso de palheta. Infelizmente Jory não nos dá os nomes desses instrumentos. Porém, outro ponto que deve ser observado é o referente à repetição dos tocadores de cítara. Na terceira linha o autor se refere aos músicos com esse nome, porém na última linha do excerto percebemos que ele enumera os *kitharodes*, que até onde sabemos significam, justamente, os músicos que se dedicam à cítara. Tal repetição a nosso ver não faz sentido, pelo menos da maneira como aparece na citação. Na mesma passagem, percebemos também a repetição dos corais e dos instrutores de coral. O autor os cita duas vezes, porém, dessa feita, sequer fornece o termo grego para eles. Isso nos leva a uma dúvida acerca do sentido dos flautistas e dos *aulodes* citados pelo autor, pois, não é possível saber se, de fato, ele quer que saibamos da diferença entre as flautas e o *aulos* ou se os citou como sinônimos também.

A questão do termo *trumpeters*, que traduzimos como trompetistas, também não é, de acordo com nosso ponto de vista, o mais adequado, porém, para manter a palavra original usada pelo autor mantivemos o termo. É necessário, no entanto, lembrar que o trompete, tal como o conhecemos hoje, não existia na Grécia Antiga, pois este instrumento possui um sistema de pistões que só foi criado no século XIX. Por outro lado, entendemos o motivo do uso desse termo pelo autor. Existiam instrumentos da família dos metais naquele tempo muito parecidos na forma e, possivelmente, no som com os trompetes atuais e, se nos lembrarmos de que o trompete barroco não possuía o atual sistema de pistões e que deveria, portanto, ser bem mais parecido, pelo menos no princípio de funcionamento, com os instrumentos desse tipo usados pelos gregos, podemos aceitar o uso desse termo como uma alternativa viável pelo menos para que o leitor identifique com mais facilidade o objeto descrito. Tal como já discutimos em vários pontos dos capítulos anteriores, os problemas apontados acima, refletem o persistente problema de tradução e interpretação dos nomes dos instrumentos, assim como de seus executores, por parte de vários estudiosos da Antiguidade.

²³ Sobre a dinâmica teatral grega relacionada à utilização de música nas peças, tanto vocal como instrumental, bem como os efeitos dinâmicos produzidos com esses recursos encontramos informações mais detalhadas em LEY (2006), SOMMERSTEIN (2002) e WILES (2000). Os três autores concordam com a idéia de que havia um uso intenso da música nas peças gregas e admitem até mesmo a existência de certos efeitos obtidos com trocas rápidas de cenário e a movimentação de atores fora do palco e às vezes em conjunto com o coral. (especialmente sobre essa última informação cf. WILES, 2000, p. 106)

“Nenhum autor antigo ou atual parece ter qualquer dúvida sobre o fato de ter sido Lívio Andrônico o mais antigo dramaturgo latino. Atualmente, de forma geral, se aceita que ele veio de Tarento, uma cidade com um forte interesse pelo teatro, onde provavelmente foi associado com os Artistas de Dioniso e que em 240 a.C. ele traduziu, produziu e atuou na primeira peça com um *argumentum* falado em latim em Roma. Com essa experiência é quase inevitável suposição que a primeira associação de atores em Roma, formada sob sua direção, e que teria sido modelada de acordo com as contemporâneas gregas que estenderam sua influência sobre todo o mundo grego. Confirmação disso é o fato de tanto em Roma como na Grécia, poetas e atores pertencerem à mesma associação.” (1970, p. 228)²⁴

A presença de tais grupos em Roma é atestada por Sendrey: “(...) a grande massa de músicos não sofria sob uma classificação humilhante. Eles recebiam proteção diretamente de suas fraternidades ou guildas, as quais davam a eles a força moral necessária e auto-confiança.”²⁵ (1974, p. 420) As associações descritas pelo autor são de um tipo diferente daquelas mostradas anteriormente. Enquanto esse tipo de organização artística entre os gregos se dava com profissionais os mais variados, as de Roma, estudadas por Sendrey são apenas de músicos. O autor registra ainda vários tipos desses grupos especializados que teriam existido em Roma. Segundo o pesquisador “as organizações profissionais de músicos romanos tinham diferentes aspectos e objetivos, de acordo com a nacionalidade, a posição social de seus membros e também os objetivos que perseguiam com sua profissão.”²⁶ (1974, p. 420) Seriam algumas delas as “associações sacerdotais dos sális e irmãos arvais”, “fraternidades dos músicos

²⁴ “No author ancient or modern seems to have had any doubts about the fact that Livius Andronicus was the earliest Latin dramatist. It is now generally agreed that he came to Rome from Tarentum, a city with a strong interest in drama, where he probably had been associated with the Artists of Dionysos and that in 240 B. C. he translated, produced and acted in the first play with an *argumentum* spoken in Latin in Rome. With this background it is an almost inevitable assumption that the first association of scenic performers in Rome, formed under his guidance, would have been modelled on the contemporary Greek guilds which were extending their influence over all the Greek world. Confirmation of this is seen in the fact that in Rome, as in Greece, both poets and actors were members of the same association. The question to be answered is how far the similarity went.”

²⁵ “(...) the great mass of musicians did not suffer under such a humiliating classification. They owed their protection mainly to their fraternities or guilds, which gave them the necessary moral strength and human self-consciousness.”

²⁶ “The professional organizations of the Roman musicians had different aspects and aims, according to the nationality, the social standing of their members, and also to the purpose they pursued in their professions.”

militares”, os “*collegia* da *tibia* sagrada e dos tocadores de cítara”, as “guildas dos músicos empregados nos funerais”, “organização dos membros das profissões teatrais”, “uniões de vários instrumentistas laicos” e “fraternidades de grupos de canto, que denominavam a si mesmos, depois dos modelos gregos, ‘*societas cantorum Graecorum*’, tendo ramificações em todas as grandes cidades”.²⁷

Kloppenborg & Wilson afirma que, de fato, “dentro de um *collegium* os membros estavam livres para escolher seus próprios oficiais, coletar taxas, usar a propriedade comum, regular suas próprias relações sociais, honrar seus próprios deuses e celebrar seus ‘dias especiais’(...)”²⁸ (1996, p. 133). Essas associações, tanto na Grécia como em Roma, além do caráter artístico, tinham forte apelo religioso, como fica claro pelos tipos de associações citados acima. Na Grécia, tinham como patrono Dionísio e o próprio fato de agregarem em sua organização também poetas ditirâmbicos²⁹, no caso das organizações apresentadas no início deste tópico, reforça a homenagem ao deus do vinho, pois, como sabemos, os versos ditirâmbicos estão diretamente ligados aos ritos báquicos.

Em Roma a matrona dessas associações geralmente era Minerva. Ao que parece, em várias atividades são relacionadas à deusa, desde aquelas mais próximas do caráter prático, comercial e manual, até as que representam além da prática, o traço artístico, como os poetas, escultores, pintores, atores e músicos. Estes últimos ofícios, ligados à Minerva, nos interessam em especial, pelo fato de confirmarem a relação da divindade com os artistas. Por conta disso, talvez, devamos entender que os músicos são considerados, pelos romanos, artesãos do som, ou seja, em Roma prevalece o lado prático

²⁷ No original em língua inglesa, respectivamente: “The priestly sodalities of the Salii and Arval brothers; *collegia* of the sacral *tibia* and kithara-players; the fraternities of the military musicians; the guilds of the musicians employed at funerals; the organization of the members of the theatrical professions; the unions of the various secular instrumentalists; the fraternities of the singing groups, which called themselves, after Greek models, ‘*societas cantorum Graecorum*’, having branches in all larger cities.” Infelizmente o autor não nos dá detalhes de onde contam tais nomes. Cita apenas o *Corpus Inscriptionum*, 1 e 2, n° 2519. Seria muito importante divulgar os textos onde se encontram tais grupos, até mesmo para abalizar com mais segurança a informação.

²⁸ “Within the *collegium*, members were free to elect their own officials, collect dues, own common property, regulate their own social relations, honor their own gods and celebrate their ‘special days’ (...)”

²⁹ O ditirambo é uma composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos, pés e métrica. MANDOKI (2007, p. 273) atesta a relação da poesia ditirâmbica com os festivais orgiásticos e com o caráter fálico que por sua vez estão ligados a Dionísio.

da música, a execução do instrumento em si é que parece caracterizar a escolha da deusa. Especulativamente, no entanto, o motivo que teria levado os romanos a seguirem tal tradição, adotando Minerva, e não Dioniso, como divindade regente de suas associações, é aventado por Jory. Para o pesquisador “a própria celebração de ritos religiosos era essencial para a prosperidade do Estado romano, e aqueles responsáveis por garantir que os ritos fossem devidamente observados recebiam em troca certos privilégios.”³⁰ (1970, p. 232) De qualquer maneira a existência de tais corporações musicais parece ter sido uma realidade tanto entre gregos como entre romanos e vários autores afirmam isso. Podemos perceber sua função de proteção e auxílio aos artistas que se nelas se engajavam. E com isso, temos, pelo menos nas opiniões dos estudiosos da área, mais uma característica informação importante sobre a prática musical na Grécia e em Roma.³¹

³⁰ “The proper celebration of religious rites was essential for the prosperity of the Roman State, and those whose task it was to ensure that the rites were duly observed received in return certain privileges.”

³¹ Embora vários autores atestem a existência das associações, expliquem seu funcionamento e citem até mesmo nomes pelos quais eram conhecidas, nos deparamos com uma grande escassez de fontes primárias sobre o tema e dessa forma, dependemos apenas das afirmações dos pesquisadores. Estes, sempre trazem o assunto inserido dentro de alguma pesquisa maior e que não tem como objetivo o estudo específico sobre elas. Fontes primárias seriam de grande importância para que pudéssemos confirmar as teorias apresentadas sobre as associações. Não conseguimos encontrar qualquer excerto válido sobre esse tema em nossa pesquisa e, portanto, nos restringimos apenas a apresentar a questão e mostrar que, pelo menos há uma discussão feita sobre o tema que mereceria, portanto, um estudo mais aprofundado baseado em textos originais tanto gregos como latinos.

II. Os instrumentos musicais:

Como introdução a este capítulo e, ao mesmo tempo, como continuidade do anterior iniciamos com um excerto de Sêneca que acreditamos ser bastante ilustrativo e revelador sobre o cotidiano musical romano:

[9] Non uides quam multorum uocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua grauis, aliqua media; accedunt uiris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent uoces, omnium apparent. [10] De choro dico quem ueteres philosophi nouerant: in commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit. Cum omnes uias ordo canentium impleuit et cauea aeneatoribus cincta est et ex pulpito omne tibiatarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis. Talem animum esse nostrum uolo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata. (*Ep.* 84, 9-10)

“[9] Não vês quantas vozes constituem um coro? De todas, no entanto, resulta uma só. Nele uma é aguda, outra grave, outra média; é constituído por homens e mulheres, com as *tibiae* interpostas a eles: Nesse coral as vozes isoladas são escondidas na união de todas. [10] Falo sobre o coro que os filósofos antigos conheceram: em nossos eventos há mais cantores do que espectadores nos teatros de outrora. Todos os corredores repletos de cantores e no auditório ressoam os tocadores de metais³² enquanto no palco soam todos os tipos de *tibiae* e o órgão, mesmo com todos tocados simultaneamente, não resulta a dissonância. Tão excelente sentimento desejo que seja o nosso: que as muitas artes que aprendemos, as lições, muitos exemplos de diferentes períodos da história, harmonizados em um só.”

Para Lang (1997) “a maior diferença entre a música grega e a romana é mostrada pelas amplas harmonias ‘sinfônicas’, muito populares em Roma, as quais eram desconhecidas na Grécia Antiga. *Performances* de música vocal eram caracterizadas

³² Traduzimos *aeneator* em nosso trabalho por “tocador de metais”, tomando como referência a linguagem orquestral contemporânea. Geralmente encontramos nos textos latinos o termo *aeneator* para indicar o executante de um instrumento da família dos metais. Veremos algumas questões sobre a melhor tradução desse termo para o português no capítulo II. Até lá, adiantamos que em inglês se traduz por *trumpeter*, o que em português seria algo como trombeta. Trata-se de um termo latino que servia para citar de forma mais ampla todos os executantes dos metais sem especificar quais os instrumentos exatamente. Sabemos que dentre os metais romanos havia a *tuba*, a *bucina*, o *littus* e o *cornu*. Não adotamos o termo trombeta por acreditarmos que não transmite a idéia genérica de um executante de instrumentos de metal, mas sim a de um instrumentista definido, ou seja, aquele que toca a trombeta, que, por sua vez é um instrumento bem definido.

pelas mesmas disposições colossais.”³³ (p. 31) Sendrey (1974) concorda com Lang nesse sentido e reforça essa idéia ao afirmar que “(...) havia (...) uma predileção dos romanos por produções de música em massa e, em geral, por efeitos grandiosos em *performances* musicais.”³⁴ (1974, p. 418) Temos, portanto, opiniões bastante esclarecedoras sobre o convívio dos romanos com uma variedade de instrumentos bastante grande quando comparada à dos gregos. O excerto de Sêneca, de certa forma mostra que os romanos de seu tempo conheciam vários instrumentos diferentes e, o mais interessante, tocando juntos. Ulrich e Pisk (1963) também confirmam essas idéias: “Mais tipos de instrumentos e os mais variados eram usados em Roma do que na Grécia.”³⁵ (p. 25)

A passagem de Sêneca que apresentamos é bastante clara em relação à grandiosidade das *performances* musicais em Roma. A apresentação, num teatro, envolve uma quantidade bastante grande de músicos com os mais variados instrumentos. São tantos que ocupam até mesmo parte dos acentos normalmente reservados ao público. A cena é bonita de se imaginar e o som resultante disso muito complexo do ponto de vista da harmonia, que Sêneca faz questão de destacar. Como afirma Lang há aí uma diferença considerável entre a música grega e a romana:

“Com o incremento do elemento grandioso, a música romana gradualmente abandonou os últimos vestígios dos ideais sublimes que uma vez dominaram em seu lar Helenístico. A dignidade simples das melodias grega deu lugar a complicadas composições rítmicas concebidas através de verdadeiras contorções de modulação.”³⁶ (1997, p. 32)

As informações apresentadas pelos autores acima, de fato, nos mostram a complexidade da música em Roma. Se os gregos são reconhecidos hoje, inegavelmente,

³³ The greatest difference between Greek and Roman music is displayed by the large ‘symphonic’ ensembles, so popular in Rome, which were unknown in ancient Greece. Performances of vocal music were characterized by the same display of colossal assemblies.”

³⁴ “(...) there was (...) a predilection of the Romans for mass music productions and, in general, for grandiose effects in musical performances.”

³⁵ “More kinds of instruments and more varied ones were used in Rome than in Greece.”

³⁶ “With the increase of the grandiose element, Roman music gradually abandoned the last vestiges of the lofty ideals which had once dominated it in its original Hellenic home. The simple dignity of Greek melodies gave way to complicated rhythmical tunes which went through veritable contortions of modulation.”

como grandes teóricos da música, os romanos podem ser conhecidos por grandes inovações instrumentais e em sua apresentação. Pudemos acompanhar no capítulo I algumas opiniões sobre a música em outros sentidos para os romanos, agora partiremos para um estudo mais voltado para os instrumentos musicais a fim de entender um pouco do meio pelo qual a música era produzida por eles. Apresentamos a seguir nosso estudo sobre quais seriam os instrumentos e como estavam ligados às diversas atividades sociais e religiosas dos romanos. Quando possível, traremos as relações dessa cultura musical com a grega, tal como temos feito até aqui.

De *Ben-Hur* (1959) à série *Roma* (2006-2007) da HBO, a música romana aparece representada nos instrumentos militares. O exército romano marcha com música. No filme *300* (2007), versão sobre o famoso episódio de Leônidas, o rei espartano, e sua guarda que sozinhos combateram contra as forças persas que invadiam a Grécia durante as Guerras Médicas, os guerreiros marcham com o *aulos* à frente numa das cenas. Embora contenham um apelo comercial e cinematográfico que nem sempre condiz à realidade, estes filmes mostram alguma pesquisa, por mais superficial que seja, sobre a música dos romanos e dos gregos, pelo menos no que diz respeito à forma dos instrumentos musicais. Como mostramos no capítulo I, havia várias interpretações sobre a música por parte de autores que revelam usos da música bastante diferentes daquele estritamente voltado para a guerra.

Passamos agora à investigação do *instrumentarium* utilizado pelos romanos em seu cotidiano. Já que tratamos de alguns aspectos desta arte entre os habitantes do Lácio, não podíamos deixar de estudar o meio pelo qual a música era produzida entre eles. Nas obras latinas, de fato, encontramos muitas referências a instrumentos musicais, principalmente aqueles ligados à guerra. Os quatro instrumentos bélicos por excelência parecem ser a *tuba*, o *cornu*, o *lituus* e a *bucina*. No entanto, os meios musicais romanos não estavam presos apenas a estes. Havia também a *tibia*, parecida com o *aulos* grego e que, tanto um como o outro, são traduzidos por “flautas duplas”.

Pelo que consta e como também mostrarão os excertos apresentados nesta seção, as *tibiae* ocupavam lugar de destaque na musicalidade citadina ou campestre dos romanos. Nas arenas, como veremos mais adiante, eram usados alguns dos instrumentos

militares e também um instrumento mais complexo denominado *hydraulus*. Mas, além disso, os romanos possuíam também instrumentos de percussão para acompanhar as melodias e marcar ritmos em momentos determinados. São eles *tympanum*, *crotala*, *cymbalum* e *sistrum*.³⁷ Montamos, assim, um cenário musical bastante profícuo da sociedade romana e partiremos agora para um estudo sobre cada grupo de instrumentos separadamente.

2.1 A *Tibia*

Parte da influência sobre os instrumentos romanos veio dos gregos, com exceção dos instrumentos bélicos que, segundo alguns autores, como Sendrey (1974), pode ter sido etrusca. Porém, existe ainda uma outra influência muito importante que deve ser levada em conta. Trata-se da música do Oriente. Especificamente no caso da *tibia* podemos traçar um paralelo com um instrumento semelhante encontrado no Egito e na Síria até hoje. A *Zummarah*³⁸, um curto cano duplo com duas palhetas e seis orifícios para digitação. Eventualmente um dos canos pode ser alongado com a utilização de peças adicionais de bambu, funcionando então como uma espécie de bordão, que passa a servir como base para a melodia tocada no cano paralelo ao que sofreu a alteração.³⁹

Na Grécia antiga, encontramos, como uma possível derivação do correspondente Egípcio, o *aulos*, assim como em Roma, tal como já dissemos, a *tibia*. Em geral, encontrados em vasos e mosaicos produzidos por estas civilizações, percebemos nesses instrumentos, algum vínculo com a *zummarah* apresentada acima. Alguns autores clássicos falam sobre essas flautas duplas, mas em muitos casos é complicado dizer a qual instrumento, especificamente, se referem, já que a família dessas flautas é muito extensa. Embora tenhamos utilizado até aqui o termo “flauta”, já consagrado para as traduções em todas as línguas hodiernas, acreditamos não seja essa a

³⁷ Infelizmente não trataremos em detalhes neste trabalho, sobre os instrumentos de percussão. Sua presença em excertos, além de rara mostra uma relação bastante forte com a mitologia e os ritos religiosos, fato que exigiria outro tipo de interpretação e que não teríamos como abordar aqui.

³⁸ Ver figuras 1, 2 e 3 dos anexos.

³⁹ O princípio aplicado à *Zummarah* é de certa forma muito semelhante àquele utilizado nas gaitas-de-fole de diversas regiões da Europa.

melhor tradução para *tibia*, bem como para o *aulos*, já que são instrumentos cujo princípio de funcionamento é o por meio de palhetas.

Segundo Landels, o problema, de fato, existe e podemos levantar alguns pontos que confirmariam a inadequação de tradução:

“por muitos anos tem sido a prática dos tradutores clássicos, incluindo mesmo alguns dos mais eminentes, usar a palavra ‘flauta’ para esse instrumento. Isso é extremamente enganoso e impreciso, em dois aspectos. Primeiramente, o *aulos* não parece uma flauta, era um cano duplo, os dois canos dispostos à frente do executante. Havia um antigo instrumento que era composto por um único cano tal como a flauta, e era posicionado transversalmente, tal como a flauta moderna é disposta. Ele era chamado ‘*aulos transversal*’ (*plagios aulos* ou *plagiaulos* em grego, *obliqua tibia* em latim).”⁴⁰ (2000, p. 24)

West (1992), concorda com Landels no sentido de que as traduções atuais para tais instrumentos não são adequadas:

“O sinal mais evidente da indiferença dos classicistas em geral com as realidades da música é a ubíqua tradução do *aulos*, um instrumento de palheta, por ‘flauta’. Houve um tempo em que ela foi legitimada, pois a classificação dos instrumentos ainda não havia sido pensada cientificamente e era costume falar da ‘família das flautas’, que incluía os instrumentos de palheta.”⁴¹ (p. 1)

West continua sua explanação, em tom até mesmo agressivo, contra as traduções convencionadas também para outros instrumentos da Antiguidade. Porém, acreditamos que não seja uma questão que deva ser tratada de tal forma. A opção de traduzir *tibia*⁴², ou *aulos*⁴³, por “flauta dupla” pode mesmo ter sido convencionada por desconhecimento de alguns estudiosos, mas por outro lado, ao adotar essa opção há um ganho inegável em

⁴⁰ “For many years it has been the practice of Classical translators, including some very distinguished ones, to use the word ‘flute’ for this instrument. This is extremely misleading and inaccurate, in two respects. First, the *aulos* did not look like a flute; it was a double pipe, the two pipes being held out in front of the player (Figure 2a.1a). There was an ancient instrument which really was a single pipe of the flute type, and was held transversely, as a modern flute is held. It was called the ‘transverse aulos’ (*plagios aulos*, or *plagiaulos* in Greek, *obliqua tibia* in Latin)”

⁴¹ “The most pervasive sign of the average classicist’s unconcern with the realities of music is the ubiquitous rendering of *aulos*, a reed-blown instrument, by ‘flute’. There was a time when it was legitimate, because the classification of instruments had not been thought out scientifically and it was quite customary to speak of a ‘flute family’ that included the reed-blown instruments.”

⁴² Na figura 4 dos anexos é possível observar os restos de *tibiae* encontrados em Pompéia.

⁴³ Na figura 5 é possível verificar a forma do *aulos*.

relação à identificação que o leitor pode fazer da forma física do instrumento. Ainda sobre a questão da tradução Sachs (1927) já alerta sobre o problema: “A costumeira tradução por flauta é falsa e induz ao erro (...)”⁴⁴ (p. 92)

A imagem de uma flauta dupla resolve mais rapidamente o problema de interpretação visual que geralmente se quer ter ao ler determinados textos, principalmente na poesia, onde o ritmo cadenciado e a ambientação das cenas criadas podem levar o leitor a construir representações pictóricas em sua mente. Por outro lado, manter a tradução como “flauta dupla” para tais instrumentos, leva ao engano quanto ao possível som gerado por eles e, dependendo do que se quer estudar, a possíveis más interpretações sobre seus aspectos técnicos. Manter os nomes *tibia* e *aulos*, numa tradução levaria à necessidade de notas explicativas que certamente quebrariam o andamento da leitura e impossibilitariam para o leitor leigo no assunto a fluência de leitura a qual, geralmente se preza nas versões. Temos, portanto, um dilema que ainda gera muitas discussões.

De qualquer forma, tentaremos mostrar o que os romanos e autores mais atuais escreveram sobre a *tibia*. Iniciamos com algumas elocubrações acerca de suas possíveis origens. Num artigo do século XIX, intitulado “The egyptian flutes”, sem autor definido, encontramos um resumo dos estudos de Flinders Petrie, que atribui a Pólux (IV, 82) o uso do nome *gingrus*, para um instrumento feito de cana e palhetas muito pequenas e a Ateneu (IV, 174)⁴⁵ a descrição do mesmo instrumento, acrescentando que quem o toca

⁴⁴ “La acostumbrada traducción por flauta es falsa e induce a error (...)”. Gostaríamos, apenas como curiosidade, de ressaltar a opinião um pouco estranha de Sachs sobre a capacidade dos gregos de produzir música. Trata-se aqui da continuidade da citação anterior presente no corpo do texto. “ (...) sobretudo porque nos custaria muito conceber que os gregos tenham sido tão especiais em sua sensibilidade musical que usassem o instrumento de sonoridade mais doce em seus arrebatados bacanais e paroxismos religiosos.” (sobre todo porque nos costaría mucho concebir que los griegos fueran tan especiales em su sensibilidad musical que usasen el instrumento de sonoridad más Dulce em sus arrebatadas bacanales y paroxismos religiosos.) Tal opinião, além preconceituosa é bastante questionável, pois conceber um instrumento de palhetas requer, a nosso ver, técnicas tão complexas quanto a produção de uma flauta. Pesa ainda contra tal afirmação o fato de que pelos textos e demais evidências que se tem da Grécia, bem como de Roma, já foi constatado o uso de outros instrumentos da família das flautas. Haja vista determinadas variações do *aulos*, no caso da Grécia, e da *auena* entre os romanos.

⁴⁵ Ateneu viveu em torno de 200 d.C. e nasceu no Egito. É autor de *Deipnosophistai*, de onde o autor do artigo tirou as citações, obra que, dividida em 15 livros, descreve os banquetes de personalidades conhecidas na Grécia. Júlio Pólux, de Naucratis, é do mesmo período que Ateneu e, retórico que era,

leva o título de *gingriator*.⁴⁶ Em Heródoto, ainda por meio do artigo acima citado, vemos que essas flautas duplas eram usadas também pelos fenícios, tanto para danças como para funerais. O *diaulos* dos gregos é, muito provavelmente, o mesmo instrumento citado pelos egípcios e entre os escritores latinos ele se tornou a *tibia pares* ou *tibia dextra et sinistra*.

No mesmo estudo evidenciamos também que, nas anotações de Villoteau, que foi enviado por Napoleão Bonaparte ao Egito para estudar o tipo de música produzida pelos instrumentos desse tipo, encontramos passagens de Estrabão, Diodoro, Plutarco e Plínio relatando o uso das flautas duplas. Também em Manúsio (lib. I, *epist.* 41), um autor tardio, ainda segundo o artigo citado acima, encontramos uma interessante passagem que relata que “os músicos no teatro, voltavam a flauta da direita para o público emitindo sons mais agudos (*acutum*), enquanto a flauta esquerda, que emitia sons mais graves (*grauem*), era voltada para os atores.”⁴⁷

Ainda não encontramos excertos romanos que expliquem exatamente os diferentes tipos de *tibiae* existentes, porém, é possível encontrar algumas evidências, pelo menos que indiquem a existência de diferentes tipos desse instrumento. Uma delas é o próprio excerto de Sêneca citado no início deste capítulo, onde aparece a expressão *ex pulpito omne tibiatarum genus*. (*Ep.*84, 10) Plauto, que será estudado no terceiro capítulo de nossa pesquisa, também deixou uma inscrição que pode servir para pensarmos sobre a variedade desses instrumentos. Trata-se das *didascaliae* da peça *Estico* onde se lê:

escreveu *Onomasticon*, obra escrita originalmente em dez livros e que faz um amplo levantamento do vocabulário grego. Mais informações sobre os autores e suas obras em DICKEY (2007).

⁴⁶Fizemos um breve levantamento, em alguns dicionários, do termo *gingriator* que, de fato, aparece relacionado ao músico que executa algum tipo de flauta. Em OLD (1968) temos o termo colocado como possível sinônimo para *tibicen* e a única referência seria em Pólux. Em ANDREWS (1853), NETTLESHIP e SANDYS (1895) e LEWIS & SHORT (1879) o termo aparece da mesma forma e tendo como única referência a citação tardia da *Epitoma Festi* de Paulo Diácono do século VIII d.C. No *Journal of Philology*, vol. 12 do ano de 1883 há uma breve discussão, sem autoria definida, de possíveis variações dessa palavra. As possibilidades seriam “*gingritor*, *gingriator* ou *gingrinator*?”. Na sequência, também uma comparação do instrumento tocado pelo músico em questão com seu possível correspondente atualizado: “o executante da *gingrina* ou flautim” (the player of *gingrina* or flageolet.)”

⁴⁷ “ (...) the players turned the right flute to the audience on that side of the theatre, and that this gave forth high sounds (*acutum*); whereas, the left side flute was turned towards the actors, and emitted deep sounds (*grauem*).” Infelizmente não conseguimos encontrar o texto original para apresentar aqui a passagem em latim.

STICHUS
<T. MACCI PLAUTI STICHUS>
GRAECA ADELPHOE MENANDRU
ACTA LUDIS PLEBEIS
CN · BAEBIO C · TERENTIO AED · PL ·
<EGIT>
T · PUBLILIUS PELLIO
<MODOS FECIT>
MARCIPOR OPPII
TIBIIS SARRANIS TOTAM
*****⁴⁸
C · SULPICIO C · AURELIO COS ·

ESTICO
<De Tito Mácio Plauto – Estico>
Da peça grega *Os adelfos* de Menandro
Montada nos jogos plebeus pelos edis da plebe
Gneu Bébio e Gaio Terêncio
<Dirigiu>
Tito Públio Pelião
<Compôs a melodia>
Márcipor de Ópio
Peça inteiramente acompanhada por flautas fenícias

Durante o Consulado de Gaio Sulpício e Gaio Aurélio⁴⁹

Na inscrição acima Plauto deixa uma referência às *tibiae sarranae*, ou seja, um tipo específico de *tibia*. Segundo Cardoso (2006)

“o adjetivo *sarrana* alude à cidade fenícia Sarra, atual Tiro, e caracteriza certo tipo de ‘flautas duplas’: as *tibiae pares*, contituídas de dois tubos de dimensões idênticas. Elas se distinguem de outras ‘flautas duplas’ registradas nos dramas romanos, a saber, as *tibiae impares* (de tubos assimétricos) e as *tibiae duae dextrae* (possivelmente tocadas com a mão direita).”
(p. 87)

A pesquisadora, além de reconhecer os problemas discutidos por nós, e apresentados por outros autores, acerca da melhor tradução para *tibia*, trouxe mais

⁴⁸ Segundo Cardoso (2006) essa linha das didascalía se perdeu.

⁴⁹ Tradução de Isabella Tardin Cardoso (2006)

algumas informações sobre outros tipos desse instrumento. E se olharmos nas *didascalía* da peça *Eunuco* de Terêncio, outro comediógrafo da época de Plauto, temos uma citação à *tibia dua dextra*, que pode confirmar a explicação da autora sobre tal variedade:

EUNUCHUS. ACTA LUDIS MEGALENSIBUS, L. POSTUMIO ALBINO L. CORNELIO MERULA AEDILIBUS CURULIBUS. EGERE L. AMBIVIVUS TURPIO L. ATILIVS PRAENESTINVS. MODOS FECIT FLACCVS CLAVDII TIBIIS DVABVS DEXTRIS. GRAECA MENANDRU. ACTA II. M. VALERIO C. FANNIO COSS.

Eunuco. Montada nos jogos megalensis pelos edis curuis L. Postumio Albino e L. Cornélio Mérula. Ambívio Túrpio e L. Atílio Praenestino dirigiram. Flaco Cláudio compôs a melodia para *tibiae duae dextrae*.⁵⁰ Da peça grega de Menandro, encenada duas vezes. Durante o consulado de M. Valério e C. Fânio.

Por mais variações que possamos notar, a *tibia* mantém suas características básicas, quais sejam, os canos duplos e o uso de palhetas para sua execução. Na *Enciclopedia Virgiliana* (1991) temos a afirmação de que “O instrumento musical romano manteve pelo menos a forma o som do *aulos* grego: a característica fundamental foi determinada pela presença da palheta dupla, motivo pelo qual a *tibia* latina pode ser considerada na família dos oboés. A inicial escassez de orifícios foi suprida em seguida por uma complexa estrutura (...) com a introdução de um segundo cano.”⁵¹ (p. 1041) Em seguida, encontramos uma citação de Varrão sobre o instrumento tratado aqui que é bastante ilustrativa sobre sua forma.

Certe, inquit Fundanius, aliut pastio et aliut agri cultura, sed adfinis et ut dextra tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiua, altera succentiua. (*Re R.* I, 2, 15)

“Certamente, Fundânio diz, que alguns se dedicam ao pasto e outros à agricultura, mas que ambos estão unidos tal como a *tibia* direita à esquerda, desse modo, pois, estão conectadas, que enquanto uma toca o ritmo das melodias, a outra faz o acompanhamento.”

⁵⁰ Não encontramos uma boa alternativa para *tibiae duae dextrae*. Pensamos em “flautas duplas para mão direita” ou algo semelhante, mas a idéia para o leitor continuaria obscura. Portanto, decidimos manter o nome em latim.

⁵¹ “Lo s. m. romano ricalcò da presso forme e suoni dell’*aulos* ellenico: la fondamentale caratteristica fu determinata dalla presenza dell’ ancia doppia, per cui la *tibia* latina può essere considerata nella famiglia degli oboi. All’iniziale povertà di fori corrisponde in seguito una complessa struttura (...) con l’introduzione di una seconda canna.”

Note-se que aqui podemos entender uma das possibilidades de execução do instrumento. O trecho acima pode ser uma comprovação, não só da forma da *tibia*, constituída de dois canos, como também do fato de serem tocados simultaneamente. Além disso, Varrão explica que um, possivelmente a da direita, toca a melodia e o outro faz o acompanhamento. O autor comenta sobre a *tibia* num contexto campestre, porém, é possível encontrar outros instrumentos que aludem mais diretamente a esse meio. É o caso de flautas, como a *auena*, o *calamus*, a *fistula* e a *stipula*. É muito conhecido, por exemplo, o início da *Eneida*, onde Virgílio abre o livro I com estes versos:

Ille ego qui quondam gracili modulatus auena/
Carmen, et, egressus siluis, uicina coegi/
ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis; (...) (*Eneida*, I, 1-4)

Eu, que entoava na delgada avena/
música rude, e egresso das florestas,
fiz que as vizinhas lavras contentassem a
avidez do colono, a campesinos grata empresa; (...) ⁵²

Ainda sobre tais instrumentos pastoris Virgílio cita o *agrestis calamus*. (*Ecl.*, I, 10), *tenuis auena* (*Ecl.* I, 2), e a *fistula* (*Ecl.* VII, 24). Todos inseridos no contexto pastoril e agrícola. Outros autores como Fedro (*Fab.* IV, 2.2), Apuleio (Fragmento de *Apol.* IX) e Lucrécio (*De Re. Nat.* IV, 588) também citam o *calamus* em contexto pastoril. Assim nos parece que tais instrumentos, de fato, vinham associados às coisas do campo e parecem não ter muita tradição no cenário urbano, que, de fato, era ocupado pelas *tibiae*.

Resta falar agora sobre sua interação com o contexto religioso em Roma. “Para os sacrifícios os romanos usavam a *tibia*; ela nunca estava ausente das cerimônias sacrificiais.” ⁵³ (SENDREY, p. 382) Plínio, o velho deixou um registro da presença da música durante um sacrifício, bem como de sua função:

Vidimus certis precationibus obsecrasse magistratus, et ne quid uerborum praetereatur aut praeposterum dicatur, de scripto praeire aliquem, rursusque alium custodem dari qui attendat, alium uero praeponi qui faueri linguis iubeat, tibicinem canere, ne quid aliud exaudiatur, utraque mem inisigni, quotiens ipsae dirae obstrepentes nocuerint quotiensue precatio errauerit; sic repente extis adimi capita uel corda aut geminari uictima stante. (*Nat.* XXVIII, 3)

⁵² Tradução de Manuel Odorico Mendes, in *Eneida Brasileira*. Paulo Sérgio de Vasconcellos et al. (org.), 2008. (Ver referência completa na bibliografia)

⁵³ “For sacrifices the Romans used the *tibia*; it was never missing from sacrificial ceremonies.”

“Vimos como os magistrados usam certas palavras para suas súplicas e que nem uma só pode ser omitida ou pronunciada fora de seu lugar e é necessário haver uma pessoa para preceder seu dignitário, lendo antes dele o ritual escrito, outra para conferir cada palavra e uma terceira para garantir que o silêncio não seja quebrado enquanto um *tibicen* toca o tempo todo, para que nenhuma outra pessoa seja ouvida. De fato há registradas várias instâncias onde o sacrifício foi interrompido e manchado por imprecações ou pelo erro na súplica; assim de repente as entranhas do gado retiradas ou o coração da vítima paralisada dividido em dois.”

Percebemos a grande importância do músico no ritual descrito por Plínio⁵⁴, já que a música aqui aparece como elemento necessário para abafar qualquer palavra que possa estragar o rogo aos deuses. Porém, Quasten (1983) nos lembra que “a despeito das explanações proferidas por Plínio (...), a razão real para o uso da música durante um sacrifício pode ser ainda mais profunda. Por um ponto de vista puramente prático o mugido de um animal sacrificial – por exemplo, um touro – podia ser mais alto que qualquer música.”⁵⁵ (p. 15) Para o autor, portanto, não seria apenas uma questão de enconbrir barulhos que pudessem atrapalhar o andamento dos ritos, “a verdadeira razão para o uso da música durante o sacrifício deve ser procurado na crença dos antigos no poder mágico da música – e do ruído - para afastar os demônios.”⁵⁶ (p. 15)

É a esse poder da música que parecem estar associados alguns deuses romanos. No caso da *tibia*, esse parece ser um dos instrumentos ligado a Baco. É comum encontrar cenas de cortejos em homenagem a esse deus onde apareçam sátiros tocando a *tibia*. Outro instrumento também relacionado a ele é o *tympanum*, espécie de tambor paricido com um grande pandeiro.⁵⁷ Os ritos báquicos estão muitas vezes relacionados aos mistérios de Cibele e em ambos os casos há marcada presença da música. Encontramos

⁵⁴ Na iconografia também é possível confirmar a presença do *tibicen* nas cerimônias de sacrifício, tal como podemos observar nas figuras 6 e 7 dos anexos.

⁵⁵ “Despite the explanations proffered by Pliny (...), the real reason for the use of music during sacrifice may lie still deeper. From a purely practical point of view the bellowing of the sacrificial animal – for instance, a bull – would have been louder than any music.”

⁵⁶ “The real reason for the use of music during sacrifice must instead be sought in the belief of the ancients in the magical power of music – and of noise – to drive away the demons.” Temos certas ressalvas na utilização do termo “demônios” para explicar as possíveis forças negativas que poderiam atrapalhar um ritual de sacrifício romano, pois como o cristianismo é uma crença tardia na sociedade do Lácio, não se encaixa no contexto exato da religião politeísta e sacrificial de Roma. Seria necessário verificar a fonte, que o autor não nos dá, de onde obteve tal informação.

⁵⁷ Na figura 8 dos anexos é possível visualizar os instrumentos executados no cortejo de Baco.

no poema 63 de Catúlo alusões bastante significativas aos instrumentos relacionados a esses deuses:

LXIII

SUPER alta uectus Attis celeri rate maria,
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit,
adiitque opaca siluis redimita loca deae,
stimulatus ibi furenti rabie, uagus animis,
deuolsit ili acuto sibi pondera silice, [5]
itaque ut relictas sensit sibi membra sine uiro,
etiam recente terrae sola sanguine maculans,
niueis citata cepit manibus leue typanum,
typanum tuum, Cybebe, tua, mater initia,
quatiensque terga tauri teneris caua digitis [10]
canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.
'agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,
simul ite, Dindymenae dominae uaga pecora,
aliena quae petentes uelut exules loca
sectam meam exsecutae duce me mihi comites [15]
rapidum salum tulistis truculentaque pelagi
et corpus euirastis Ueneris nimio odio;
hilarate erae citatis erroribus animum.
mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini
Phrygiam ad domum Cybeles, Phrygia ad nemora deae, [20]
ubi cymbalum sonat uox, ubi tympana reboant,
tibicen ubi canit Phryx curuo graue calamo,
ubi capita Maenades ui iaciunt hederigeras,
ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,
ubi sueuit illa diuae uolitare uaga cohors, [25]
quo nos decet citatis celerare tripudiis.'
simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,
thiasus repente linguis trepidantibus ululat,
leue typanum remugit, caua cymbala recrepant.
uiridem citus adit Idam properante pede chorus. [30]
furibunda simul anhelans uaga uadit animam agens
comitata tympano Attis per opaca nemora dux,

ueluti iuuenca uitans onus indomita iugi;
 rapidae ducem sequuntur Gallae properipedem.
 itaque, ut domum Cybebes tetigere lassulae, [35]
 nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.
 piger his labante languore oculos sopor operit;
 abit in quiete molli rabidus furor animi.
 sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis
 lustrauit aethera album, sola dura, mare ferum, [40]
 pepulitque noctis umbras uegetis sonipedibus,
 ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;
 trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.
 ita de quiete molli rapida sine rabie
 simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit, [45]
 liquidaque mente uidit sine quis ubique foret,
 animo aestuante rusum reditum ad uada tetulit.
 ibi maria uasta uisens lacrimantibus oculis,
 patriam allocuta maestast ita uoce miseriter.
 'patria o mei creatrix, patria o mea genetrix, [50]
 ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae
 famuli solent, ad Idae tetuli nemora pedem,
 ut apud niuem et ferarum gelida stabula forem,
 et earum omnia adirem furibunda latibula,
 ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor? [55]
 cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,
 rabie fera carens dum breue tempus animus est.
 (*Carmina*, LXIII, 1-57)

LXIII

Átis, sobre alto-mar levado em lonho célere,
 Quando tocou ansioso em Frígio bosque os lestos
 pés, no umbroso recinto em selvas, lar divino,
 de irada fúria ali tomado, alheio o espírito, [5]
 cortou com pedra aguda o peso das virilhas.
 Quando sentiu um corpo inerte e não um homem,
 manchando chão e terra o sangue tão recente,
 nas níveas mãos tomou ansiosa o leve tímpano,
 o teu tímpano, ó mãe Cibele, os teus inícios, [10]
 batendo em cava pele táurea os tenros dedos,
 trêmula começou a cantar às companheiras:

“Ei, Galas!, ide aos altos bosques de Cibele,
 ide juntas, errante grei da mestra Díndima,
 vós – que, buscando alheias terras, qual no exílio,
 seguindo, companheiras, minha seita (eu guia), [15]
 sofrestes ondas brutas, truculento mar,
 e o corpo emasculastes de ódio imenso a Vênus –
 a senhora alegrai com rápidas corridas;
 não tarde ao peito a espera, juntas, ei!, segui-me
 à Frígia casa de Cibele, Frígios bosques, [20]
 onde ressoa a voz dos címbalos, reboam
 tímpanos, troa o Frígio aulete ao curvo cálamo,
 onde a cabeça agitam, plenas de hera, as Mênades,
 onde gritos agudos guiam sacros ritos,
 onde o séquito errante sói voltar à deusa, [25]
 aonde os saltos ágeis devem apressar-nos.”
 Átis, falsa mulher, assim que às companheiras
 canta, o tíaso logo ulula em línguas trêmulas,
 leve remuge o tímpano, ocos batem címbalos,
 lépidos pés depressa o coro ao Ida verde [30]
 vai. E Átis, louca, errante, em delírio, expirante,
 por bosque umbroso as guia, acompanhada ao tímpano,
 qual novilha que evita, não domada, o jugo;
 lépidos pés, ao guia as Galas seguem rápidas;
 quando o templo tocaram de Cibele exaustas [35]
 do grande esforço caem sem ter Ceres.
 Torpor inerme em langue inércia os olhos fecha-lhes:
 Da mente em mole quiete esvai-se a fúria rábida;
 mas quando, de áureo rosto, o Sol, radiante olhar,
 correu o claro céu, os duros chãos, o fero [40]
 mar, e as sombras da noite expulsou com sonípedes,
 fortes corcéis, fugiu o Sono e fez desperta
 Átis (ao seio terno o recolhe Pasíteia,
 deusa). Então sem raivosa fúria e em mole quiete,
 quando o que fez refaz na mente a própria Átis, [45]
 e calma viu bem onde e sem o quê estava,
 com peito férvido de volta vai às ondas
 e, lágrima nos olhos, vendo o vasto mar,
 chamando a pátria, assim se queixa miseranda:
 “pátria que me criaste, ó pátria minha mãe, [50]
 que eu, mísero deixei como ao dono um herífuga
 criado e vim tocar meus pés nos bosques do Ida,
 para habitar a neve e os antros frios das feras
 e todos seus covis furiosa percorrer,
 diz onde, em que lugar, ó pátria, eu creia estares; [55]
 por si cada pupila a ti dirige a vista,

no breve tempo em que a alma está sem fúria e raiva.⁵⁸

No excerto acima do início até o verso 32 é bastante intensa a presença da música representada, principalmente, pelo *tympanum*. Porém, outros instrumentos como o *cymbalum* e o calamo, já apresentado por nós anteriormente surgem como parte da representatividade da deusa Cibele. Notamos também a presença do *phryx*, também conhecido como “flauta de Pan” e que é constituído por vários segmentos de cana de tamanhos diferentes presos, um ao lado do outro e pela diferença do comprimento de cada um obtem-se diferentes notas.⁵⁹ Catulo evoca em seu poema toda a loucura causada pelo poder dos instrumentos sobre os seguidores de Cibele. Átis⁶⁰, tomado pelo transe, castrado que se fez sem perceber, segue o encantamento que lhe causa o *tympanum* e adentra ao mundo selvático de Cibele.

Omitimos o restante do poema, pois Catulo não cita mais os instrumentos e se concentra nas dúvidas de Átis sobre seu destino ao lado de Cibele e no final o poeta narra uma cena onde a deusa ataca o deus castrado por conta da dúvida em segui-la. Os instrumentos mostrados por Catulo teriam aqui um poder especial de encantar as vítimas e fazê-las perder a consciência a fim de que fossem iniciados nos mistérios de Cibele. A deusa, portanto, tem nos instrumentos uma espécie de arma que, somada às palavras certas revela vários poderes. Outros instrumentos também estão relacionados à mitologia e às práticas religiosas dos romanos, e no decorrer de nosso estudo os apresentaremos. Por agora, acreditamos ter conseguido mostrar um pouco das características da *tibia*, objeto principal desta seção. Passemos agora ao estudo dos outros instrumentos que compunham o cotidiano musical de Roma.

⁵⁸ Tradução de João Angelo de Oliva Neto.

⁵⁹ Vide figura 9 nos anexos.

⁶⁰ Segundo Grimal, na mitologia “Átis é um deus frígio, companheiro de Cibele, (...) cuja lenda evoluiu com a difusão do culto no mundo helênico e, depois em Roma. (...) Foi num acesso de loucura que ele se castrou, no decurso duma cena orgiaca, levando os espectadores a mutilarem-se igualmente. (...) Segundo a lenda, Átis morre em resultado da sua mutilação. Mas mesmo morto, ele conserva uma espécie de vida latente e, da sua sepultura, brotam flores.” A figura 10 dos anexos traz um relevo representando Cibele e Átis. (1951, p. 54)

2.2 A Lira

Em Roma “seus instrumentos de corda – a *kithara*, *lyra* e *barbiton* – foram tomados diretamente da Grécia, ou indiretamente da Etrúria.”⁶¹ (SENDREY, p. 410) Destes três, a lira parece ter sido o instrumento mais especial, pois que era relacionado a Apolo. Mais do que a *tibia*, apresentada no item anterior, este instrumento fazia parte de uma tradição ligada à educação musical, pois era com ele que se aprendia música, além de ocupar lugar de destaque na mitologia. A lira é também relacionada à poesia, que até mesmo leva seu nome: “poesia lírica”.

Podemos procurar na mitologia várias informações sobre a música, uma vez que vários deuses e heróis gregos e romanos são relacionados a determinados instrumentos. Um acervo interessante sobre a música da Antiguidade se encontra nos temas mitológicos. “A mitologia grega atribuía uma origem divina à música e citava como seus inventores e primeiros praticantes os deuses e semideuses, tais como Apolo, Anfion e Orfeu.”⁶² (GROUT e PALISCA; 2006, p. 19).

Vários poderes são atribuídos aos instrumentos musicais tais como cura de doenças, purificação do corpo e da mente, realização de grandes obras no reino da natureza e até mesmo a música como arma em certos conflitos, tal como a passagem onde Dioniso, com o desejo de partir para Naxos “contratou os serviços de piratas tirrenos, (...). Os piratas, porém, fingiram aceitar e dirigiram-se à Ásia, com a intenção de vender o passageiro como escravo. Quando se deu conta do fato, Dioniso transformou-lhes os remos em serpentes, encheu-lhes o navio de hera e fez ressoar flautas invisíveis. Imobilizou o navio entre grinaldas de parras, de tal modo que os piratas, enlouquecidos, se lançaram ao mar tornando-se delfins (...)”. (GRIMAL; 2000, p. 122)

Segundo consta, Apolo, entre os gregos, aparece juntamente com Hermes, seu irmão, numa situação interessante relacionada ao surgimento da lira. O primeiro, como é sabido, pastoreava os rebanhos pertencentes a Admeto, na Tessália. Num dia de distração

⁶¹ “Their stringed instruments – the *kithara*, *lyra*, and *barbiton* – were taken over directly from Greece, or in a roundabout way from Etruria”

⁶² La mitología griega atribuía un origen divino a la música y citaba como sus inventores y primeros practicantes a dioses y semidioses, tales como Apolo, Anfión y Orfeo.”

de Apolo, Hermes capturou parte do rebanho e se escondeu em uma caverna em Pilos, onde sacrificou dois bois em homenagem aos deuses. De volta a sua caverna em Cilene, o futuro deus mensageiro encontrou uma tartaruga e esvaziou seu casco e, ao atar a ele cordas feitas das tripas dos animais sacrificados, criou a lira. Temos um relato dessa passagem em *De Astronomia* de Higino que, embora trate das constelações e demais assuntos pertinentes à astronomia, descreve o surgimento da lira a partir de Hermes e Apolo e narra a história de Orfeu, herói que realizava vários prodígios grandiosos com seu instrumento.

Lyra inter sidera constituta est hac, ut Eratosthenes ait, de causa, quod initio a Mercurio facta de testudine, Orpheo est tradita, qui, Calliopes et Oeagri filius, eius rei maxime studiosus fuit. Itaque existimatur suo artificio feras etiam ad se audiendum adlicuisse. Qui querens uxoris Eurydices mortem, ad inferos descendisse existimatur, et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse, praeter Liberum patrem; hunc enim obliuione ductus praetermisit, ut Oeneus in sacrificio Dianam. Postea igitur Orpheus, ut complures dixerunt, in Olympo monte, qui Macedoniam diuidit a Thracia, sed ut Eratosthenes ait, in Pangaeo sedens, cum cantu delectaretur, dicitur ei Liber obiecissee Bacchas, quae corpus eius discerperent interfecti. Sed alii dicunt, quod initia Liberi sit speculatus, id ei accidisse. Musas autem collecta membra sepulturae mandasse, et lyram, quo maxime potuerant beneficio, illius memoriae causa figuratam stellis inter sidera constituisse Apollinis et Iouis uoluntate, quod Orpheus Apollinem maxime laudaret; Iuppiter autem filiae beneficium concessit. Alii autem dicunt Mercurium, cum primum lyram fecisset in Cyllene monte Arcadiae, septem chordas instituisse ex Atlantidum numero, quod Maia una ex illarum numero esset, quae Mercurii est mater. Deinde postea cum Apollinis boues abegisset, deprehensus ab eo, quo sibi facilius ignosceret, petenti Apollini, ut liceret dicere se inuenisse lyram, concessit, et ab eo uirgulam quandam muneris accepit. Quam manu tenens Mercurius, cum proficisceretur in Arcadium et uidisset duos dracones inter se coniuncto corpore alium alium appetere, ut qui dimicare inter se uiderentur, uirgulam inter utrumque subiecit; itaque discesserunt. Quo facto, eam uirgulam pacis causa dixit esse constitutam. Nonnulli etiam cum faciunt caduceos, duos dracones implicatos uirgula faciunt, quod initium Mercurio fuerat pacis. Eius exemplo et athleticis et in reliquis eiusmodi certationibus uirgula utuntur. Sed ut ad propositum reuertamur, Apollo lyra accepta dicitur Orpheo docuisse, et postquam ipse citharam inuenerit, illi lyram concessisse. Nonnulli etiam dixerunt Uenerem cum Proserpina ad iudicium Iouis uenisse, cui earum Adonim concederet. Quibus Calliopen ab Ioue datam iudicem, quae Musa Orphei est mater; itaque iudicasse, uti dimidiam partem anni earum unaquaeque possideret. Uenerem autem indignatam, quod non sibi proprium concessisset, obiecissee omnibus quae in Thracia essent mulieribus, ut Orpheo amore inductae ita sibi quaeque appeterent, ut membra discerperent. Cuius caput in mare de monte perlatum, fluctibus in insulam Lesbum est reiectum; quod ab his sublatum et sepulturae est mandatum. Pro quo beneficio ad musicam artem ingeniosissimi existimantur esse. Lyra autem a Musis, ut ante diximus, inter astra constituta est. Nonnulli aiunt, quod Orpheus primus puerilem

amorem induxerit, mulieribus uisum contumeliam fecisse; hac re ab his interfectum. (Hig., *Astr.*, II, 7)

“A Lira foi colocada entre as constelações pela razão, como Eratóstenes diz, de Mercúrio no início tê-la feito do casco de uma tartaruga e a entregado a Orfeu, que, filho de Calíope e Eagro, foi o maior estudioso desse instrumento. Acredita-se que por meio de seu artifício era capaz de fazer as feras se acalmarem ao ouvi-lo. Quando desgostoso pela morte de sua esposa Eurídice, dizem que desceu aos infernos e lá, cantou a família dos deuses em seu canto, menos o pai Liber. Então ele negligenciado foi caiu no esquecimento, como Oeneu no sacrifício de Diana. Mais tarde, então, quando Orfeu andava em deleite com a música sentou-se, como se diz, no Monte Olimpo, o qual separa a Macedônia da Trácia, ou no Pangeu, como diz Eratóstenes, e é dito que Liber precipitou as bacantes contra ele que o fizeram em pedaços. Mas outros dizem que isso aconteceu porque ele teria presenciado os ritos de Liber. As musas então recolheram e sepultaram os membros e a lira, como máximo benefício que podiam, a colocaram como lembrança, pintada com estrelas entre as contelações, tal como Apolo e Jove consentiram, por Orfeu ter louvado a Apolo grandemente e Jove por ter prometido a sua filha.

Outros dizem, porém, que inicialmente quando Mercúrio fez a lira no Monte Cilene na Arcádia, a fez com sete cordas, que correspondiam ao número de Atlas, número do qual Maia, mãe de Mercúrio faz parte. Mais tarde, quando desviava o gado de Apolo e fora pego em flagrante, para ganhar o perdão mais facilmente, a pedido de Apolo concedeu que este se dissesse inventor da lira, recebendo dele um bastão como recompensa. Quando Mercúrio, segurando-o na mão, voltava para Arcádia viu duas serpentes com corpos entrelaçados, aparentemente brigando e pôs o bastão entre elas. As serpentes se separaram e então ele disse que aquele bastão seria usado para trazer a paz. Alguns, tal como os caduceus, colocam duas serpentes enroladas num bastão, pois is faz de Mercúrio aquele que traz a paz. Seguindo esse exemplo, eles usam o bastão em jogos atléticos e outras competições desse tipo. Mas voltando a nosso propósito, Apolo tomou a lira e é dito que ensinou a Orfeu nela, e depois dele mesmo ter inventado a cítara, deu a lira a Orfeu. Alguns também têm dito que Vênus e Prosérpina vieram ter com Júpiter por sua decisão, pedindo a ele a qual delas ele daria Adônis. Calíope, a juíza escolhida por Jove, decidiu que cada uma o teria por metade do ano. Mas Vênus, irritada por não ter conseguido o que pensava ser por direito seu, incitou as mulheres na Trácia pelo amor, cada uma querendo Orfeu para si, então elas o despedaçaram, membro por membro. Sua cabeça, que rolou da montanha para o mar, foi levada pelas ondas para a ilha de Lesbos. Ela foi recolhida e enterrada pelo povo da ilha, e em retribuição por esses cuidados, eles têm a reputação de serem muito talentosos na arte da música. A lira, como dissemos, foi colocada entre as estrelas pelas musas. Alguns dizem que, Orfeu induzido por amor pueril, desprezava as mulheres, e por essa razão elas o mataram.”

No excerto acima podemos observar a ligação muito forte da lira com Mercúrio, seu criador e Apolo, deus que acabou tendo sua imagem mais intensamente ligada ao instrumento. Segundo Higino, o deus entregou a Orfeu a lira depois de ter criado outro instrumento, a cítara. Tal como afirma Landels (2000, p.1), “a cítara era um instrumento

grande de cordas feito madeira, tocado com um plectro. Era segurado pelo braço esquerdo, bem alto à frente do executante, que normalmente tocava de pé.”⁶³ Por outro lado a lira “era um instrumento de corda menor, tocado da mesma maneira que a cítara, porém numa posição mais baixa, colocada sobre o colo do executante, se ele estiver sentado.”⁶⁴

Orfeu chama a atenção como herói mitológico cuja força está concentrada do domínio de um instrumento musical. Seu poder é tão grande que pode até mesmo acalmar as feras com seu canto e seu tocar das cordas. West (1992, p. 1-2) nos fala acerca dos problemas de tradução em relação a esses instrumentos, porém, em língua portuguesa, não encontramos entraves técnicos significativos para traduzir seus nomes. Landels (2000, p. 47-48), no entanto, explica que é difícil saber com exatidão os detalhes de como era esse instrumento. Alguns relatos como o mostrado acima, além de não terem a pretensão de explicar tais detalhes, se limitam a narrar suas relações com algumas divindades ou aspectos gerais sobre seu funcionamento. Mesmo imprecisas, as fontes pictóricas podem ser úteis, quando pesquisadas em conjunto com os textos originais. Nesse sentido os erros de tradução indicados por West ocorreriam principalmente por autores que tomam a cítara pelo saltério.⁶⁵ Mathiesen (1999) alerta para os avanços na arqueologia que já descobriu ao longo dos anos, vários fragmentos desses instrumentos e que tais descobertas são de grande importância para a reconstrução de exemplares próximos dos originais.

Ainda tendo como base o excerto de Higino, temos a informação de que a cítara surgiu depois da lira, instrumento provavelmente mais simples.⁶⁶ Pelo relato a lira teria sete cordas. Acredita-se que a cítara tivesse mais.⁶⁷ Há ainda um separação em relação à utilização de cada um desses instrumentos na Grécia. “A lira aparece em muitos contextos: danças, sacrifícios, procissões, *symposia*, doméstico, escolar e em diversas

⁶³ “The kithara was a large wooden stringed instrument, played with a plectrum. It was supported by the left arm high in front of the player, who normally played standing.”

⁶⁴ The lyre was a smaller stringed instrument, played in the same way as a kithara, but often held lower down—on the player’s lap if he was seated.

⁶⁵ A diferença entre esses instrumentos fica evidente na figura 11.

⁶⁶ Na figura 12 dos anexos é possível verificar o aspecto da lira.

⁶⁷ Os detalhes técnicos referentes à cítara e à lira podem ser encontrados em LANDELS (2000) e WEST (1992).

cenas mitológicas. Apolo ou as Musas às vezes a tem ao invés da cítara. Podia ser tocada por homens, mulheres e crianças. É o instrumento habitual dos não profissionais.”⁶⁸ (West, 1992, p. 57)

Outros excertos latinos sobre a lira, geralmente remetem a seu uso entre os gregos ou mesmo à mitologia dos helenos. Ainda não encontramos testemunhos romanos do uso da lira em seu cotidiano, mas entendemos que seu uso era difundido em Roma, principalmente pelas afirmações de pesquisadores modernos, como os que foram apresentados aqui. Havia ainda outros instrumentos de corda, possíveis variações da lira e da cítara, mas que exigiriam um estudo mais específico para que fossem apresentados aqui.

2.3 Os instrumentos bélicos

No auge do desenvolvimento e expansão do império romano (em torno do século II d.C.), podemos observar a utilização de vários instrumentos musicais pelo exército. Esses instrumentos, em geral são tocados, segundo relatos, por um *aeneator*⁶⁹. Antcliffe (1949, p. 338) nos diz ainda que “os instrumentos no exército romano eram usados primeiramente para dar comandos e sinais às tropas, mas depois certamente eram tocados à frente das tropas em marcha para a execução de hinos festivos em agradecimento aos deuses pela vitória alcançada”⁷⁰. Segundo Maria Ginsberg-Klar (1981, p. 313-320), durante escavações nos antigos domínios germânicos dos romanos, mais especificamente nas terras do Reno, foram encontrados alguns instrumentos de aplicação militar feitos de metal, a *bucina*, *cornu*, *tuba* e *lituus*⁷¹, tal como afirmamos acima. A

⁶⁸ “The lyra appears in many contexts: dances, sacrifices, processions, symposia; domestic, school and mythological scenes. Apollo or the Muses sometimes have it instead of the kithara.”

⁶⁹ *Aeneator* é uma palavra para se referir ao trombetaireiro. Possivelmente faz menção ao material do qual eram feitos os instrumentos bélicos romanos. Do substantivo *aes*, *aeris* (bronze, cobre, metal), temos o adjetivo *aeneus*, *a*, *um* (brônzeo, de metal, feito de brônze, etc), assim fica clara a ligação de *aeneator* com essas palavras.

⁷⁰ “Primarily these were signalers (...) but, far from solely, for one finds that they marched in front of the armies on their victorious return to Rome, and then and there played the paeans in praise of the gods of war and in honour of the victors.”

⁷¹ Alguns instrumentos muito parecidos com esses, também são usados pelas orquestras atualmente. Se pensarmos nos trompetes, trombones e nas tubas, encontraremos muitas semelhanças físicas e técnicas, mostrando mais uma vez, as influências românicas na música ocidental. Claro que, em grande medida,

bucina, espécie de corneta feita de liga de cobre, era originalmente usada por caçadores e foi posteriormente, empregada pelo exército romano, mais especificamente pela cavalaria, para dar sinais de comando em campo ou no acampamento. Uma de suas aplicações, que não na cavalaria, pode ser percebida num trecho do *Bellum ciuile* de Júlio César.⁷²

[35] 1. Qua in fuga Fabius Pelignus quidam ex infimis ordinibus de exercitu Curionis primus agmen fugientium consecutus magna uoce Varum nomine appellans requirebat, uti unus esse ex eius militibus et monere aliquid uelle ac dicere uideretur. 2. Vbi ille saepius appellatus aspexit ac restitit et, quis esset aut quid uellet, quaesiuuit, umerum apertum gladio appetit paulumque afuit, quin Varum interficeret; quod ille periculum sublato ad eius conatum scuto uitauit. Fabius a proximis militibus circumuentus interficitur. 3. Hac fugientium multitudine ac turba portae castrorum occupantur atque iter impeditur, pluresque in eo loco sine uulnere quam in proelio aut fuga intereunt, neque multum afuit, quin etiam castris expellerentur, ac nonnulli protinus eodem cursu in oppidum contenderunt. 4. Sed cum loci natura et munitio castrorum aditum prohibebant, tum quod ad proelium egressi Curionis milites eis rebus indigebant, quae ad oppugnationem castrorum erant usui. 5. Itaque Curio exercitum in castra reducit suis omnibus praeter Fabium incolumibus, ex numero aduersariorum circiter DC interfectis ac mille uulneratis; qui omnes discessu Curionis multique praeterea per simulationem uulnerum ex castris in oppidum propter timorem sese recipiunt. 6. Qua re animaduersa Varus et terrore exercitus cognito **bucinatore** in castris et paucis ad speciem tabernaculis relictis de tertia uigilia silentio exercitum in oppidum reducit. (Livro II, 35, **grifo nosso**)

“[35] 1. Nessa fuga, um certo Fábio Peligno, um dos centuriões de menor patente do exército de Curião, tendo atingido a primeira linha dos fugitivos, procurava por Varo, chamando-o aos brados pelo nome, dando a impressão de ser um dos seus soldados e de querer advrti-lo ou dizer-lhe alguma coisa. 2. Varo, sentindo seu nome tantas vezes repetido, olhou, deteve-se e lhe perguntou quem era e o que queria; então Fábio lhe desferiu com a espada um golpe no ombro exposto e por pouco Varo não foi morto. Varo conjurou o perigo barrando a estocada com o escudo. Fábio, cercado pelos soldados mais próximos, é morto. 3. A turbamulta de fugitivos congestionou as portas do acampamento obstruiu a passagem e lá, sem golpe, morreu mais gente no combate ou na fuga; pouco faltou para que fossem enxotados do acampamento. E uns poucos, no ímpeto da corrida em que vinham, foram dar na cidade. 4. No entanto, de um lado a natureza do lugar e as obras de fortificação impediam nosso acesso ao campo, de outro, os soldados de Curião, por terem saído para uma batalha, não dispunham do material necessário para assédio. 5. Por isso, Curião reconduziu a tropa ao acampamento sem registrar nenhuma baixa, salvo a de Fábio, enquanto do lado dos adversários foram perto de seiscentos mortos e mil

devemos fazer ressalvas devido a novas tecnologias que se desenvolveram e que, conseqüentemente, não permitem mais uma relação direta entre os instrumentos citados.

⁷² Optamos por inserir o trecho completo, embora um pouco extenso, para que o sentido da ação que se passa na cena descrita fique mais claro para o leitor.

feridos. Com a partida de Curião, todos os feridos e muitos outros, simulando ferimento, deixam por medo o acampamento e se refugiam na cidade. 6. Varo, a partir disso e sabendo do pânico do exército, deixa no acampamento um corneteiro⁷³ e umas poucas barracas para despistar e, sob a terceira vigília, conduz em silêncio o exército à cidade.”⁷⁴

Aqui a *bucina* aparece como um instrumento de alerta para o acampamento. *Bucinator* é o nome atribuído ao seu executante. Segundo Le Bohec, no exército romano

“(…) [os] soldados tinham de obedecer a comandos sonoros, tanto aqueles falados por seus superiores, como aqueles transmitidos por música. A música era usada para o toque de alvorada e para a troca da guarda, mas sua principal função era tática. Em combate três instrumentos eram usados: a trombeta reta (*tuba*) tinha de ser obedecida por todos os soldados quando dava o sinal de ataque ou de recuar, bem como o de deixar o campo. Ela também era usada para cerimônias sagradas. A trompa (*cornu*) uma *tuba* curva reforçada por uma barra de metal era obviamente diferente. Em combate ela era soprada pelos portadores dos *signa*. Normalmente, trombetas e trompas eram tocadas juntas para ordenar aos soldados para avançar contra os inimigos ou entrar no combate corpo-a-corpo e durante cerimônias religiosas como a *suouetaurilia*, o sacrifício de um porco, um touro e um carneiro.”⁷⁵ (2000, p. 49-50)

O *cornu* era um instrumento de metal com uma barra transversal para prendê-lo ao ombro esquerdo do executante e era utilizado em procissões fúnebres, como também confirma Le Bohec e em certos procedimentos militares, por exemplo, dar os comandos aos porta-estandartes, colocar as tropas em alerta, e, talvez, fazer a marcação durante a marcha além de também dar o sinal de ataque em campo de batalha. Juntamente com a *tuba* eram bastante importantes para a estratégia militar dos romanos. Por outro lado “a

⁷³ O termo “corneteiro” é usado geralmente para a tradução de *bucinator*, porém, acreditamos que seria mais correto encontrar alguma forma de diferenciação, pois tal como mostramos na nota 23 existe outro termo, também traduzido por “corneteiro” que é o *aeneator*.

⁷⁴ Tradução Antônio da Silveira Mendonça (1999).

⁷⁵ “(...) soldiers had to obey audible commands, both those spoken by their superiors and those transmitted by music. Music was used for reveille and the changing of the guard, but its main function was tactical. In combat three instruments were used: the straight trumpet (*tuba*) had to be obeyed by every soldier as it gave the signal to charge or retreat, as well as to leave the camp. It was also used for sacred ceremonies. The horn (*cornu*), a curved *tuba* reinforced with a metal bar, was obviously different. In combat it was blown for the bearers of the *signa*. Normally, trumpets and horns were played together to order the soldiers to advance on the enemy or engage in hand-to-hand combat and during religious ceremonies such as the *suouetaurilia*, the sacrifice of a pig, a bull and a ram.”

bucina era um instrumento raramente usado e não se sabe muito acerca de seu uso. Possivelmente era um *tuba* curta com uma leve curva.”⁷⁶ (2000, p. 50)

O autor comenta ainda a quantidade de músicos envolvida numa formação militar romana. Os *tubicines* eram

“(…) 38 por legião, isto é, 27 para as manipulas das cortes II a X, cinco para as centúrias da primeira corte, três para a cavalaria e três para os oficiais. Havia apenas 36 tocadores de trompa, organizados tal como os *tubicines*, nenhum sendo atribuído aos oficiais.”⁷⁷ (2000, p. 50)

Wille (1967, p. 80) apresenta em nota sem tradução, um excerto do *Epitoma rei militaris* de Vegetio (séc. V), autor do fim do Império Romano, que confirma a importância dos instrumentos na guerra. Ao explicar a diferença entre sinais (comandos) vocais e os “semivocais” o autor romano coloca os instrumentos nesse segundo grupo:

Semiuocalia sunt quae per tubam aut cornu aut bucinam dantur; tuba quae directa est appellatur; bucina quae in semet aereo circulo flectitur; cornu quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum. (Veg. 5, 3)

“[Sinais] semivocais são aqueles dados pela *tuba*, pelo *cornu* ou pela *bucina*; aquela que é reta é chamada *tuba*; *bucina*, aquela curvada sobre si mesma em brônzeo círculo; *cornu* que do selvagem auroque, atado por haste prateada, com habilidade e respiração controlada emite uma nota clara.”

A preocupação do autor em citar os instrumentos e explicar suas diferenças, reflete sua importância no exército. Temos acima explicações sobre o formato de cada um.⁷⁸ Os instrumentos mais utilizados eram a *tuba* e o *cornu*. Le Bohec (2000) afirma que há uma possibilidade de que a *bucina*, além de um instrumento utilizado pela cavalaria, fosse também um segundo instrumento dos *tubicines*, que a levariam a tiracolo.

A *tuba*, como vimos, um tubo longo e reto, parece ter sua utilização tanto na prática militar como em cerimônias solenes. Alguns exemplos da utilização da *tuba* pelo

⁷⁶ “The *bucina* is a rarely-used instrument and not much is known about its use. It was possibly a short *tuba* with a slight curve.”

⁷⁷ “(…) 38 in each legion, i.e. 27 for the maniples of cohorts II to X, five for the centuries of the first cohort, three for the cavalry and three for the officers. There were only 36 horn blowers, organized on the model of the *tubicines*, without any being assigned to the officers.”

⁷⁸ Cf. as figuras 13 a 16 dos anexos.

exército nos são dadas, além de Vegétio, também, por Júlio César. No *Bellum Ciuile*, por exemplo, temos os seguintes relatos:

4. quod cum animaduertisset Caesar, ueritus, ne non reducti, sed deiecti uiderentur maiusque detrimentum caperetur, a medio fere spatio suos per Antonium, qui ei legioni praeerat, cohortatus tuba signum dari atque in hostes impetum fieri iussit. 5. milites legiones VIII subito conspirati pila coniecerunt et ex inferiore loco adversus clivum incitati cursu praecipites Pompeianos egerunt et terga vertere coegerunt; quibus ad recipiendum crates directae longuriique obiecti et institutae fossae magno impedimento fuerunt. (*Civ. 3.46.4.*)

“4. Vendo o que se passava, César, temendo que a retirada tivesse a aparência de uma derrota com perdas ainda maiores, transmite aos seus, em meio à descida, palavras de encorajamento através de Antônio, comandante daquela legião, e dá ordem de soar o sinal⁷⁹ de assalto e carregar contra o inimigo. 5. De repente os soldados da nona legião em concerto lançam projéteis e, da baixada, subindo a encosta em passo de corrida, levam de roldão os pompeianos e os obrigam a fugir; para a retirada foram-lhes de grande estorvo as faxinas levantadas, os troncos que cobriam o caminho e as trincheiras construídas.”⁸⁰

Mais à frente outras menções à *tuba* são feitas por César:

hac habita oratione exposcentibus militibus et studio pugnae ardentibus tuba signum dedit. (*Civ. 3.90.3.*)

“Feito este discurso, deu o sinal da tuba aos soldados que pediam vivamente e com ardor pela luta.”⁸¹

⁷⁹ Aqui o tradutor optou pela expressão “soar o sinal de assalto” quando no texto original aparece *tuba signum dari (...)* *iussit* que não foi reproduzido literalmente por Mendonça em sua tradução. Sabemos que se trata de uma opção, ou seja, parece soar mais natural ao leitor contemporâneo um termo que faça referência ao sinal de ataque com elementos mais próximos dos termos militares atuais. Gostaríamos apenas de destacar para os fins deste trabalho que o instrumento tratado aqui aparece no trecho que poderia ser traduzido então da seguinte forma: Ordenou que fosse dado o sinal da tuba.

⁸⁰ Tradução Antônio da Silveira Mendonça.

⁸¹ Gostaríamos, mais uma vez de expor aqui a tradução do professor da Antônio da Silveira Mendonça devido à sua indiscutível correção e também para mostrar o termo geralmente utilizado em português para a palavra *tuba*. “Terminado o discurso, diante da exigência e ardor dos soldados, sôfregos por lutar, fez dar o sinal com a trombeta.” Fica evidente, então, que em português o instrumento aceito como o melhor para se referir à *tuba* é a trombeta, muito embora tenhamos ainda algumas ressalvas. A trombeta, de fato, se parece muito com a *tuba*, mas seria interessante se pudéssemos manter o termo original, na medida em que se conseguiria com isso uma maior proximidade com o universo bélico romano. Ou seja, a trombeta é próxima da *tuba* romana, mas não é exatamente o mesmo instrumento.

No *Bellum Galico* temos mais exemplos do uso da *tuba* no contexto militar, ainda segundo Júlio César:

Caesari omnia uno tempore erant agenda: vexillum proponendum, quod erat insigne, cum ad arma concurrere oporteret, signum tuba dandum, ab opere revocandi milites, qui paulo longius aggeris petendi causa processerant, arcessendi, acies instruenda, milites cohortandi, signum dandum. (*Gal.2.20.*)

“César tinha de fazer tudo a um só tempo: Mostrar o estandarte, sinal para quando fosse necessário pegar em armas; soar a tuba para chamar os soldados de volta do trabalho, os quais não muito longe daquelas terras procuravam materiais, formar a ordem de batalha, e encorajar os soldados dando o sinal.”

Pelos excertos apresentados aqui podemos afirmar que a *tuba* era, então, um instrumento muito importante no contexto dos combates. Era usado tanto para dar o sinal de ataque como para trazer os legionários de volta. Tais informações também são comprovadas em Vergétio:

Habet praeterea legio tubicines cornicines bucinatores. Tubicen ad bellum uocat milites et rursum receptui canit. Cornicines quotiens canunt, non milites sed signa ad eorum obtemperant nutum. Ergo quotiens ad aliquod opus exituri sunt soli milites, tubicines canunt, quotiens mouenda sunt signa, cornicines canunt; quotiens antem pugnatur, et tubicines et cornicines pariter canunt. Classicum item appellatur quod bucinatores per cornu dicunt. Hoc insigne uidetur imperii, quia classicum canitur imperatore praesente uel cum in militem capitaliter animaduertitur. (Ver. 2, 22)

“Além disso, a legião tem *tubicines cornicines bucinatores*. O *tubicen* convoca os soldados para a guerra soa a retirada. Os *cornicines* normalmente tocam não os sinais, mas sim para que os soldados moderem o movimento. Por isso, sempre que os soldados terminam algum trabalho de campo, os *tubicines* tocam, quando têm de se mover a um sinal, tocam os *cornicines*; sempre antes de lutar, tanto *tubicines* como *cornicines* tocam juntos. O *classicus*, dizem que soa tal como os *bucinatores* e o *cornu*. Este é visto como sinal de poder, pois o *classicus* é tocado na presença do comandante bem como para chamar a atenção à execução de um soldado”.

O tom, como podemos perceber é diferente daquele utilizado por César. Vergétio trata da função dos instrumentos de forma bastante técnica, já que sua obra consiste num manual de combate, se assim podemos dizer. Júlio César, por outro lado, narra suas ações militares, mostra os instrumentos em uso. Nos dois autores, porém, as informações se complementam e atestam as mesmas funções para a *tuba* bem como para o *cornu*. A primeira serve especificamente para dar os sinais de combate e retirada, enquanto o segundo marca o compasso da marcha e regula o movimento dos soldados.

Vergétio, no entanto aponta a existência de mais um instrumento, o *classicus*, que seria tocado apenas em momentos destacados, como a presença de um oficial ou a execução de um soldado.

Acreditamos que os instrumentos militares são bem caracterizados nos excertos acima, tanto quando à função que exerciam no exército, como em relação a sua forma. Apresentamos a seguir então alguns excertos que também confirmam o caráter militar da *tuba* e do *classicus*, pelo menos como curiosidade.

Diuitiuias alius fuluo sibi congerat auro

Et teneat culti iugera multa soli,
Quem labor adsiduus uicino terreat hoste,
Martia cui somnos classica pulsa fugent.

“Que um outro acumule para si riquezas de fulvo ouro
E possua muitas jeiras de solo cultivado,
A quem um penar assíduo aterrorize por causa da proximidade do inimigo
Cujo sono as trombetas marciais, tocadas, afugentarão.”⁸²

Na *Eneida*, de Virgílio temos a menção ao *lituus*, outro instrumento militar, mas também usado em cerimônias religiosas:

Misenum Aeolidem, quo non praestantior alter
Aere ciere uiros Martemque accendere cantu.
Hectoris hic magni fuerat comes, Hectora circum
Et lituo pugnas insignis obibat et hasta. (VI, 164-7)

“Miseno éólida, que nenhum outro superva
Em convocar os homens no bronze e acender Marte com o canto.
Ele fora companheiro do grande Heitor, ao redor de Heitor
E insigne com o lítulo e a lança afrontava os combates”⁸³.

⁸² Agradecemos ao professor Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL/ UNICAMP) pela localização do excerto, bem como pela tradução apresentada aqui. O professor afirma ainda que podemos observar a transmissão do sentido bélico do instrumento ao longo da história. Uma idéia dessa transmissão estaria em Camões:

Daí-me ua fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa (*Lusíadas*, I, 5, 1-3)

⁸³ Tradução Manuel Odorico Mendes, in *Eneida Brasileira*. Paulo Sérgio de Vasconcellos et al. (org.), 2008. (Ver referência completa na bibliografia)

O instrumento citado acima é o *lituus aduncus* ou *incuruus* constituído por um longo tubo de liga de cobre curvado em sua extremidade com borda em forma de sino. Pelos instrumentos encontrados durante as escavações na Alemanha (antiga Germânia para os romanos da Antigüidade), podemos perceber que o *lituus* era construído em vários tamanhos e sua função, ao que tudo indica, era dar sinais para os soldados, de forma semelhante à *tuba*. Daí a alusão a tal instrumentos feita por Virgílio. Segundo o *Grove's Dictionary of music and musicians* (1949) o *lituus* “era usado pela cavalaria e corresponde ao trompete de cavalaria dos exércitos modernos. Ele era cilíndrico, feito de liga metálica e terminava com uma abertura curva em forma de sino (...)”⁸⁴

Temos ainda, ao atentarmos para o excerto dos *Spectacula* de Marcial, uma possível variação da *tuba*, trata-se da *tuba nauali*, utilizada, como o nome sugere, em contexto de combates navais. Além da questão do instrumento em si, temos o caráter retórico de sua menção nas narrações, pois parecem dar mais emoção e marcar de forma peculiar o início de um combate.

Augusti labor hic fuerat committere classes
Et freta nauali sollicitare tuba. (I. 30)

“O trabalho de Augusto fora este de reunir as embarcações e chamá-las para o combate com a tuba naval.”

Este instrumento, talvez um pouco diferente na forma, em relação à *tuba* tradicional, nos faz pensar nas outras descrições de combate analisadas anteriormente, pois podemos confirmar, mais uma vez, o reconhecimento por parte do público, tanto leitores quanto espectadores, do sentido bélico trazido pelo toque de um instrumento no início do combate. Além disso, nos deparamos com uma evidência da utilização de instrumentos musicais nas representações dos *espectacula* romanos.

Mais uma menção ao sinal sonoro de instrumentos bélicos antes de um combate pode ser encontrada em Títo Lívio em seu *Ab urbe condita*:

⁸⁴ “The *lituus* was used by the cavalry, and answered to the ‘cavalry trumpet’ of modern armies. It was cylindrical in bore with an expanding bell-mouth (...)”

Duplex inde fama est. Alii proelio victum Latinum pacem cum Aenea, deinde adfinitatem iunxisse tradunt: alii, cum instructae acies constitissent, priusquam signa canerent processisse Latinum inter primores ducemque advenarum euocasse ad colloquium; (...).

“Existem duas versões tradicionais para o que aconteceu em seguida: alguns dizem que latino, vencido na batalha, firmou a paz com Enéias e, em seguida, um laço de parentesco. Outros dizem que, com as linhas de batalha já organizadas em posição de combate, antes que soassem os clarins, Latino, entre os seus oficiais, avançou e chamou o chefe dos estrangeiros para um colóquio;(...)”⁸⁵

Como podemos perceber, a tradutora optou pela expressão “antes que soassem os clarins” para traduzir *priusquam signa canerent*. Embora, segundo os dicionários de língua portuguesa, o clarim seja considerado um instrumento militar usado pela cavalaria e artilharia da atualidade, hoje de forma mais simbólica do que efetivamente funcional, não parece ser a melhor solução, uma vez que a expressão em português tem outro sentido, além do que tal instrumento tem outro princípio de funcionamento, qual seja, o sistema de pistons, que obviamente, não existia na época dos romanos. A trombeta, portanto, continua sendo a melhor opção, muito embora defendamos que seria interessante tentar manter a palavra original *tuba* e, talvez, utilizar-se de uma nota para explicar o instrumento. Mesmo assim, por outro lado, entendemos que Vitorino tentou passar a idéia de como era o sinal militar para o combate, ou seja, que era tocado por um instrumento específico de metal. Embora a iniciativa tenha sido interessante descaracteriza a versão original que, tal como mostramos acima, apresenta a palavra *signa* e não especifica o nome do instrumento, assim como acontecem nos excertos de César. De qualquer forma, podemos utilizar também este trecho para, mais uma vez, observar, pela expressão utilizada por Tito Lívio para se referir à iminência de um combate, o uso da *tuba*, como o instrumento que dá o sinal para o início da batalha. Só é possível depreender o tipo de sinal mencionado por Lívio se tivermos o conhecimento dos instrumentos bélicos romanos.

Por fim, ainda sobre os instrumentos militares, gostaríamos de trazer um trecho curioso de Flávio Capro, que aceita-se ser um gramático só século II d.C. e que também

⁸⁵ Tradução de Mônica Costa Vitorino (2009). : no entanto, traduções que parecem não muito exatas quando tratam desse tipo de descrição.

trata de instrumentos musicais nesse excerto do tratado intitulado *De Orthographia* atribuído a ele.⁸⁶

Mammas esse hominis scito, at pecudis ubera. Bucina⁸⁷ erit tuba, qua signum dat bucinator; bucinus ipse canor editus ex hac. A patria patrium dices, a patre paternum. Precor prospera, inprecor taetra. Dum manat, sanguis est; effusus vero cruor erit. Sumimus ipsi, accipimus ab alio. sic cum dabimus, dicendum 'accipe'; cum permittimus ipsi tollere, dicendum est 'sume'. Pone⁸⁸ loci adverbium est, post temporis, postsecus omnino nihil est. Barbam hominum, barbas pecudum dicimus. (*Orth.* 99)

“Sabe que é do homem as mamas, e do animal as tetas. A bucina será a tuba, da qual dá o sinal o bucinator; o próprio bucinus produz o som que sai de dentro dele. O que provém da pátria, pátrio dirás, do pai paterno. Imploro pela prosperidade, faço imprecações ao que é vil. Enquanto goteja lentamente é sangue; derramado em profusão será cruor. Assumimos nós mesmos, aceitamos de outro. Assim, quando dermos, deve ser dito ‘aceita’; quando permitimos nós mesmos carregar, deve ser dito ‘assume’. Atrás é advérbio de lugar, depois de tempo, postsecus não é nada. Barba para os homens, pêlos para os animais dizemos.”

Percebemos neste trecho que não é o objetivo principal do autor a descrição da *bucina* ou da *tuba*. Pela forma como a obra foi escrita é possível notar que seu interesse não é sobre a música também. Mesmo assim a destacamos pela afirmação do gramático: *bucina erit tuba*. Temos visto que a *bucina* tem uma origem camponesa, parece mais rústica que a *tuba*. Então pode ser que tenhamos aqui uma distinção de algum tipo que tornaria melhor a substituição de uma palavra por outra, mas pode-se pensar também

⁸⁶ Devemos destacar, porém, que as obras originais do autor se perderam. Seriam elas *De lingua latina* e *De dubiis generibus*. Mesmo assim chegaram até nós dois tratados menores, organizados por autores desconhecidos, mas atribuídos a Caper, que reuniriam, então, o que restou das obras originais. Uma destas reorganizações é o próprio *De orthographia* que citamos no início do parágrafo e a outra tem por nome *De uerbis dubiis*.

⁸⁷ Não só para os termos *bucina* e *tuba*, mas para várias outras palavras do presente excerto a tradução se torna difícil, pois o autor usa a semelhança entre elas para justificar as explicações ortográficas apresentadas. Há um rico jogo de palavras ao longo do tratado que dificilmente pode ser reproduzido em português, a menos que se mantenha os termos em latim.

⁸⁸ Aqui temos mais um exemplo de dificuldade, na tradução para o português, de manter a idéia original de forma clara. *Pone* é advérbio de lugar usado principalmente no período arcaico. Na era imperial foi substituído por *post* e parece ter caído em desuso no período clássico. Se procuramos a tradução nos dicionários, os dois termos aceitam o equivalente português “atrás”. Se traduzíssemos assim, teríamos algo próximo do sentido dado por Caper, ou seja, a idéia de similaridade entre as palavras, mas para o leitor de língua portuguesa tal escolha apresentar-se-ia confusa dada a igualdade entre “atrás” como advérbio de lugar e “atrás” com sentido de tempo. Na obra latina *pone* e *post*, embora próximas, podem ser diferenciadas tanto na escrita como na pronúncia. Optamos, portanto, por diferenciar as palavras e proceder com uma tradução mais literal.

numa situação muito intrigante. A obra de Caper consiste, de certa forma, numa gigantesca lista de palavras do vocabulário latino comparadas entre si, sempre com um termo tido por inadequado em relação a outro ou, quando isso não acontece, distinguindo as funções e significados de cada palavra, bem como sua aplicação correta, atente-se, por exemplo para a frase *Sumimus ipsi, accipimus ab alio. sic cum dabimus, dicendum 'accipe'; cum permittimus ipsi tollere, dicendum est 'sume'* constante do excerto acima. Pode nos parecer, num primeiro momento, como uma espécie de tratado sobre sinônimos⁸⁹ até mesmo. Mas se nos debruçarmos com mais cuidado, talvez encontremos mais do que isso.

Que motivos teria o autor para diferenciar a *bucina* da *tuba*? A impressão que temos é a de que talvez os romanos confundissem tais nomes. E, portanto, era necessário esclarecer o uso correto destas palavras relacionadas aos instrumentos correspondentes. Para figurar em meio a tantas comparações podemos pensar que talvez o problema existisse de fato. O tom da obra parece lembrar uma situação linguística muito próxima da que se configura hoje em dia, algo próximo do uso de termos inadequados para se referir a determinadas coisas ou situações. Geralmente, encontramos pessoas na sociedade que fazem tais substituições. Seria um possível exemplo o das pessoas que dizem “pegar o ônibus”. Se olharmos os dicionários de língua portuguesa, encontraremos que o correto seria aplicar o verbo “tomar”, quando em referência à utilização de meios de transporte e não “pegar” como é o costume de boa parte da população.

Flávio Caper é um autor do século II d.C., fato que torna ainda mais interessante a obra cujo excerto foi aqui apresentado. Se fosse produzida no período tardio, poderíamos atribuir a distinção entre as palavras apresentadas pelo autor como resultado de problemas devido à forma como o vocabulário latino foi transmitido ou transformado ao longo da Idade Média por exemplo. No entanto, por ser uma obra contemporânea do período imperial, podemos pensar em uma realidade cotidiana do período clássico. Porém, conclusões mais detalhadas exigem uma tradução mais ampla, quem sabe, da

⁸⁹ Maior complexidade ainda teríamos se discutíssemos o conceito de sinônimo e toda a questão social envolvida no vocabulário utilizado pelas diversas classes sociais nas sociedades em geral. No entanto, não abordaremos tal questão profundamente por não se tratar do objeto de estudo principal deste trabalho.

obra completa para que pudéssemos deprender outros aspectos relacionados ao que expusemos até aqui.⁹⁰

2.4. O órgão hidráulico (*hydraulus*)

Sobre esse instrumento quem nos fala é Vitruvius. Nenhum outro autor romano se preocupou tanto com a descrição do órgão hidráulico como ele. O interesse do arquiteto romano, no entanto, não é musical, mas sim relacionado aos mecanismos que compõem o *hydraulus*. De qualquer forma, a exposição dos pormenores do instrumento é tão específica, que talvez, até mesmo fosse possível reconstruí-lo a partir de suas observações e das evidências arqueológicas obtidas nos últimos anos. Como apresentamos acima, Vitruvius insere a música dentre as áreas do saber que o arquiteto deve conhecer em sua profissão. Aqui o interesse mecânico é expresso logo no início onde o autor alerta que não poderia deixar de citar esse instrumento, pelo fato de ser um exemplar interessante para o estudo das máquinas hidráulicas.

[1] De hydraulicis autem, quas habeant ratiocinationes, quam breuissime proximeque attingere potero et scriptura consequi, non praetermittam. De materia compacta basi, ara in ea ex aere fabricata conlocatur. Supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalarum forma compactae, quibus includuntur aerei modioli, fundulis ambulatilibus ex torno subtiliter subactis habentibus fixos in medio ferreos ancones et uerticulis cum uertibus coniunctos, pellibusque lanatis inuolutis. Item in summa planitia foramina circiter digitorum ternum. Quibus foraminibus proxime in uerticulis conlocati aerei delphini pendentia habent catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum calata.

“[1] Todavia, não deixarei de desenvolver um pequeno apontamento, da maneira mais rápida e superficial, como puder, sobre os hidraulos⁹¹ e sua tecnologia. Coloca-se numa

⁹⁰ Outro tema que pode ser pensado a partir do que foi apresentado acima é em relação à transmissão dos próprios instrumentos ao universo musical de outros períodos e povos. Haja vista, no caso da *bucina*, que se parece muito com a sacabuxa, instrumento da família dos metais que se parece muito com o trombone de vara atual. Não encontramos qualquer estudioso que confirme essa idéia, porém, gostaríamos de deixar registrada aqui nossa impressão. Há nos anexos uma representação da sacabuxa na figura 17, bem como a da *bucina* na figura 15. Há relatos de que a sacabuxa era tocada por músicos a cavalo, o que lembraria seu uso original pelos romanos.

⁹¹ Alertamos para o fato de que a palavra usada por Vitruvius é *hydraulicis* que de acordo com os dicionários significa qualquer equipamento hidráulico. Porém, segundo Oxford Latin Dictionary a palavra *hydraulus* pode sim se referir ao instrumento musical.

base construída em madeira uma estrutura em forma de ara feita de bronze. Levantam-se da direita para a esquerda, sobre a base, réguas dispostas em forma de escada, introduzindo-se entre elas cilindros de bronze, tendo êmbolos de vaivém cuidadosamente afeiçoados ao torno com braços de ferro fixados na sua zona média e ligados às alavancas através de articulações, sendo os mesmos êmbolos envolvidos por peles com lã. Há também, na parte superior dos cilindros, aberturas com cerca de três dedos cada uma. Junto delas, golfinhos de bronze montados em eixos pendentes da boca, por correntes, válvulas que entram para dentro das aberturas dos cilindros.”

[2] Intra aram, quod loci aqua sustinetur, inest pnigeus uti infundibulum inuersum, quem subter taxilli alti circiter digitorum ternum suppositi librant spatium inum una inter labra pnigeos et arae fundum. Supra autem ceruicula eius coagmentata arcula sustinet caput machinae, qui graece *canon musicus* appellatur. In cuius longitudine canales, si tetrachordos est, fiunt quattuor, si hexachordos, sex, si octochordos, octo.

“[2] Dentro da estrutura em forma de ara, lugar onde se guarda a água, encontra-se o abafador, em forma de funil invertido, que se apóia sobre tacos com uma altura de cerca de três dedos, proporcionando embaixo um espaço nivelado entre as extremidades inferiores do abafador e o fundo da estrutura; por seu turno, por cima do gargalo do abafador é disposta uma pequena caixa que suporta a parte superior do órgão, chamada em grego *kanon mousikos*. No sentido do seu comprimento dispõem-se quatro canais se for tetracordo; seis, se for hexacordo, e oito, se for octocordo.”

[3] Singulis autem canalibus singula epitonia sunt inclusa, manubriis ferreis conlocata. Quae manubria, cum torquentur, ex arca patefaciunt nares in canales. Ex canalibus autem canon habet ordinata in transuerso foramina respondentia naribus, quae sunt in tabula summa, quae tabula graece *pinax* dicitur. Inter tabulam et canona regulae sunt interpositae ad eundem modum foratae et oleo subactae, ut faciliter inpellantur et rursus introrsus reducantur, quae obturant ea foramina plinthidesque appellantur. Quarum itus et reditus alias obturat alias aperit terebrationes.

“[3] Em cada um dos canais encontra-se instalada uma torneira de passagem disposta com manípulo de ferro. Quando se dá a volta a esses manípulos, ficam abertos os orifícios que põem a caixa em comunicação com os canais. Além disso, a partir destes, o *kanon* apresenta aberturas ordenadas transversalmente, correspondendo aos orifícios que se encontram na tábua superior, chamada em grego *pinax*. Entre essa tábua e o *kanon* dispõem-se réguas perfuradas todas da mesma maneira e bem untadas com azeite, para serem facilmente puxadas e de novo empurradas para dentro, réguas que tapam aquelas aberturas e são chamadas *plinthides*. O seu avanço e recuo ora tapa ora destapa os buracos.”

[4] Haec regulae habent ferrea choragia fixa et iuncta cum pinnis, quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum continenter. Supra tabulam foramina quae ex canalibus habent egressum spiritus. Sunt anuli adglutinati, quibus lingulae omnium includuntur organorum. E modiolis autem fistulae sunt continentes coniunctae pnigeos ceruicibus

pertinentesque ad nares, quae sunt in arcula. In quibus asses sunt ex torno subacti et ibi conlocati, qui, cum recipit arcula animam, spiritum non patientur obturantes foramina rursus redire.

“[4] Essas réguas apresentam-se travadas por ganchos de ferro e ligadas a teclas, cujo toque obriga a um contínuo movimento das réguas. Por cima da tábua superior e das aberturas, através das quais saem dos canais os sopros, soldam-se anéis em que se introduzem as pontas de todos os tubos do órgão. Existem, ainda, canos que saem dos cilindros e se mantêm ligados ao gargalo do abafador, estendendo-se até os orifícios que existem na pequena caixa. Há neles algumas válvulas afeiçãoadas ao torno e aí adaptadas, as quais, tapando as aberturas, não deixam que o ar volte para trás quando a caixa recebe o ar.”

[5] Ita cum uectes extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum ad imum delphinique, qui sunt in uerticulis inclusi, calantes in eos cymbala, aere implent spatia modiolorum, atque ancones extollentes fundos intra modiolos vehementi pulsus crebritate et obturantes foramina cymbalis superiora, aera, qui est ibi clusus, pressionibus coactum in fistulas cogunt, per quas in pnigea concurrat et per eius ceruices in arcam. Motione uero uectium uehementiore spiritus frequens compressus epitoniorum aperturis influit et replet animae canales.

“[5] Assim, aos serem puxadas as alavancas, os braços fazem descer os êmbolos até o fundo dos cilindros, e os golfinhos, presos nos seus eixos, deixando cair para dentro deles as válvulas, permitem que o ar encha o interior dos cilindros; segue-se que os braços, levantando os êmbolos dentro dos cilindros, através de impulsos de veemente freqüência e obturando as aberturas superiores com as válvulas, obrigam o ar que lá está encerrado a dirigir-se, comprimido, para os canos, através dos quais segue para o abafador, e daí, pelo respectivo gargalo, para a caixa. Desse modo, através de um movimento mais impetuoso das alavancas, o sopro cada vez mais comprimido afluí às aberturas das torneiras de passagem, enchendo de ar os canais.”

[6] Itaque cum pinnae manibus tactae propellunt et reducunt continenter regulas alternis opturando foramina alternis aperiundo, e musicis artibus multiplicibus modulorum uarietatibus sonantes excitant uoces. Quantum potui niti, ut obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur, contendi, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos, qui in his generibus habent exercitationem. Quodsi qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet, profecto inueniet curiose et subtiliter omnia ordinata.

“[6] Desse modo, sendo carregadas as teclas pelo toque das mãos e movimentadas as réguas, ora tapando ora destapando os respectivos buracos, produzem sons que se ouvem segundo as artes musicais com múltiplas variedades melódicas. Procurei esforçar-me tanto quanto pude, através dessa exposição, no sentido de que um assunto de difícil

compreensão fosse descrito claramente, mas essa tecnologia não é de fácil nem rápido entendimento, a não ser para aqueles que são profissionais nessas matérias. Todavia, aqueles que tiverem dificuldades em entender este texto poderão certamente encontrar tudo cuidadosa e sutilmente ordenado observando os próprios instrumentos.”

Landels (2000) atribui a um certo Ctesíbio, engenheiro de Alexandre, o grande, a criação do órgão hidráulico.

“O que Ctesíbio teria feito foi inventar um sistema mecânico para prover um suprimento contínuo de ar comprimido. Ele consistia numa bomba de cilindro único, operada manualmente por meio de um balancim, e um reservatório hidráulico que estabilizava a pressão. Isso era feito posicionando a saída da bomba dentro de um vaso obcônico submerso num tanque de água; ao se formar a pressão dentro do sino, a água era deslocada dele, e embora a entrada de ar e a quantidade puxada para fora fosse continuamente variável, a pressão no sino permanecia forçosamente a mesma, e o órgão era capaz de tocar de forma constante.”⁹² (p. 166)

O mesmo princípio é o descrito por Vitruvius para sua versão de órgão hidráulico e, como podemos perceber, trata-se de um engenho bastante complexo quanto ao princípio de funcionamento. Fica claro, portanto, o interesse de Vitruvius nesse instrumento, já que vários princípios técnicos estão nele concentrados. Segundo o romano, são tão evidentes que o leitor que não entendesse sua explicação poderia confirmar toda a explanação ao observar o instrumento em funcionamento. Noção bastante técnica e pouco musical é essa apresentada pelo arquiteto, porém, mesmo assim podemos pensar que o *hydraulus* era instrumento bastante conhecido pelos romanos. Se pensarmos na figura 13, apresentada nos anexos, onde o órgão hidráulico aparece ligado ao contexto da arena e da luta de gladiadores, a idéia de que o instrumento era conhecido pode se confirmar, além de imaginarmos sua potência sonora, já que aparece ao lado das *tubae* e dos *cornua*.⁹³ Estes enquanto instrumentos militares, tal como vimos acima,

⁹² What Ktesibios did was to invent a mechanical system to provide a continuous supply of compressed air. It consisted of a single-cylinder pump, operated manually by a rocker-arm, and a hydraulic reservoir which stabilized the pressure. This was done by feeding the output of the pump into a bell-shaped vessel which was submerged in a tank of water; as the pressure built up in the bell, water was displaced from it, and although the input of air and the amount being drawn off were continually fluctuating, the pressure in the bell stayed roughly the same, and the organ was able to play continuously.

⁹³ O órgão hidráulico também é citado por outros autores, porém em contextos menos significativos. É o caso de Cícero que questiona *hydraulici hortabere ut audiat uoces potius quam Platonis?* (*Tusc.* III, 43) ao apresentar questões sobre o que poderia tirar alguém de seu estado de tristeza. Oferecer o som do *hydraulus*

tinham um volume bastante grande, a fim de que fossem ouvidos em campo aberto e a distâncias razoáveis.

O mecanismo utilizado descrito por Vitruvius que envolve uma espécie de fole hidráulico foi mantido ao longo da história e na Idade Média, além da existência de órgão com mecanismos muito semelhantes a esse, surgiram outros que, embora não usassem a água para gerar a pressão necessária à produção do som, continuaram a funcionar com o fole. Segundo Bennet (1997, p. 10) tal mudança ocorreu durante o século IV d.C. quando “o princípio hidráulico começou a ser substituído pelo pneumático (...), no qual o fornecimento de ar se fazia por meio de foles.”

2.5. O caso da *symphonia*

Encontramos em alguns excertos a referência a um instrumento denominado *symphonia*. No entanto parece haver dúvidas ainda em relação à melhor tradução do termo, já que há várias definições relacionadas ao mesmo nome. Na definição de *symphonia*, segundo o dicionário latino-português de Saraiva⁹⁴, encontramos: “som de instrumentos musicais, concerto instrumental, (...), concerto de vozes, coro; (...) som da Trombeta, tangeres, tocatas; certo instrumento musical (espécie de sanfona)”. A definição encontrada no *Oxford Latin Dictionary* é a seguinte: “1. Uma harmonia de sons; consonância. 2. Um grupo de cantores ou músicos; banda. (especialmente quando em ação)”.⁹⁵ Em Lewis & Short temos: “uma concordância de sons, concordância, harmonia, sinfonia.”⁹⁶ Embora Saraiva assemelhe a *symphonia* à sanfona e os outros dois

parece ao autor medida frívola e temporária em relação ao contato com os escritos de Platão. Porém, como dissemos, excertos como esse nos dão poucas informações sobre o instrumento em si, ou sobre o contexto no qual era mais presente. Aqui, por exemplo, arriscaríamos dizer que o órgão hidráulico pode tocar melodias alegres, o que resulta numa informação pouco relevante e, já que Cícero não afirma diretamente, que o órgão é um instrumento alegre e também por não ser a música o objeto de sua discussão. Talvez se conseguíssemos acumular uma quantidade maior de excertos que tratem desse instrumento, aí sim teríamos um *corpus* mais palpável para tirar mais conclusões.

⁹⁴ Iniciamos a pesquisa por esse dicionário, pois é aquele tido com maior credibilidade entre os dicionários latino-português hoje no mercado. Seria necessário pesquisar mais dicionários para um levantamento mais completo sobre os sentidos atribuídos ao termo *symphonia*. De qualquer forma acreditamos que as diferenças que pretendemos mostrar se fazem claras, mesmo nos poucos exemplos mostrados na pesquisa.

⁹⁵ “1. A harmony of sounds, concord. 2. A group of singers or musicians, band (esp. when performing).”

⁹⁶ “An agreement of sounds, concord, harmony, symphony”

dicionários não aceitem o termo como sendo um instrumento musical, devemos notar que alguns autores como Barry (1904) defendem uma possibilidade de *symphonia* se referir a um tipo de gaita-de-fole. Em suas várias formas, esse instrumento também pertence à classe dos órgãos e das sanfonas. Isso se dá pelo fato de o som ser gerado a partir de um fole e de o instrumento produzir dois ou mais sons ao mesmo tempo, dividindo-se, assim, a melodia e o baixo, ou acompanhamento. Portanto, temos uma evidência técnica que aproxima esses instrumentos. A própria palavra “sinfonia” atesta a natureza dos instrumentos citados acima. Usada para especificar uma forma musical surgida por volta dos séculos XVII e XVIII, em que os vários instrumentos da orquestra tocam simultaneamente passagens que se complementam, nos remete à idéia de convergência de vários sons executados ao mesmo tempo de forma harmônica. Mas, não é só do ponto de vista técnico-musical que podemos investigar as ligações entre a gaita-de-fole e a *symphonia*. No estudo da filologia e da história também encontramos argumentos muito fortes que explicam o surgimento e a difusão da gaita-de-fole entre os romanos e deles para outros povos.

Na tabela de Phillips Barry (1904, p. 180), mostrada abaixo, é possível identificar a grande difusão do nome *symphonia* entre várias línguas que de uma forma ou de outra estão ligadas ao latim e ao grego:

Grego, συμφωνία

- | | |
|---------------------|--|
| 1) Aramaico, | sūmpōnyāh. |
| 2) Siríaco, | sephūnyō. |
| 3) Latim, | symphonia. |
| a) Provençal, | sinphonia. |
| b) Italiano, | sampogna. |
| x) Grego moderno, | σαμπούνα. τσαμπούρνα. τσαμπονια. |
| c) Espanhol, | zampoña. |
| d) Português, | sanfonha (sanfona no português contemporâneo). |
| e) Inglês Arcaico, | symphonie. |
| f) Francês Arcaico, | chiffonie. |
| 4) Húngaro, | csimpolya. |
| a) Romeno, | cimpóae. |

As evidências encontradas nos levam a crer que o exército romano já no período da República (509 a.C. – 27 a.C.) estava bem organizado e era responsável pela difusão de boa parte da cultura romana através dos territórios conquistados. Nessa altura do processo expansionista, c. 207 a.C., Roma obtém o controle total sobre a Hispânia e algum tempo depois – c. 43 d.C. – os domínios romanos atingem a Britânia. Em torno do século II d.C., durante o período imperial, Roma atingiu o auge de sua expansão.

Comparando os raríssimos instrumentos encontrados nas escavações feitas nessas duas regiões com aqueles encontrados no sul da Itália e na Sicília, podemos observar muitas semelhanças no tocante à forma apresentada entre eles. Embora existam algumas diferenças quanto a adornos, quantidade de *drones*⁹⁷ e até mesmo a quantidade de *chanters*, os modelos da *symphonia* apresentam as mesmas partes, ou seja, uma bolsa feita de pele animal que liga um ou mais *drones*, uma peça para inserção de ar na bolsa e um ou dois *chanters*. É muito interessante notar que a *symphonia*, quando se apresenta contendo dois *chanters* ao invés de um, nos remete, mais diretamente, à forma ancestral da *tibia* dos romanos ou do *aulos* dos gregos.

Segundo Kennedy North (1929-1930, p. 26) “há referências da gaita-de-fole na Bíblia em Gênesis, Daniel, primeiro livro de Samuel, Isaías e Jeremias.” O autor afirma ainda que “os gregos e romanos conheceram a gaita-de-fole (...) e a gaita de fole aparece em algumas de suas moedas.”⁹⁸ Não conseguimos verificar as referências do autor ao

⁹⁷ Os *drones* podem ser traduzidos em português por “bordões”. Funcionam na gaita-de-fole escocesa e nas similares, como uma nota constante de base para a melodia, tocada no *chanter*, que geralmente é traduzido por “flauta”, apenas pela proximidade do formado do primeiro com a segundo, muito embora, o uso de uma palheta no *chanter* torne a comparação inexata. A única semelhança seria em relação aos orifícios de digitação.

⁹⁸ “There are references to the bagpipes in the Books of Genesis, Daniel, First Book of Samuel, Isaiah, and Jeremiah. The Greeks and Romans knew of the bagpipe (...), and the bagpipe is depicted on some of his coins.” Infelizmente o autor não traz as fontes de onde tirou as informações. As referências bíblicas não apontam exatamente a gaita de fole, mas sim a outros instrumentos. Buscamos na vulgata as informações dadas pelo autor e encontramos referências a *cithara* e *organum* (Gên. 4, 21), a a *canticis et tympanis et cithara* (Gên. 31, 27). Em Daniel aparece a referência a *sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambuca, et psalterii, et symphoniae, et universi generis musicorum* (Dan. 3, 5. 7. 10). E Samuel temos *psalterium et tympanum et tibiam et citharam* (I Sam. 10, 5), *cithara* (I Sam. 16, 16. 23), novamente, não há a referência a *symphonia* como alega o autor. Em Isaías há referências a *cithara et lyra et tympanum et tibia* (Is. 5, 12), *cithara* (Is. 16, 11; 23, 16), *tympanis et citharis* (Is. 30, 32). Por fim em Jeremias temos *tibia* (Jr. 48, 36) e *psalterium* (Jr. 52, 18). Portanto, as informações não conferem com a afirmação de North, sendo que a única referência a *symphonia* ocorre em Daniel. Nos outros livros, embora haja a menção a vários instrumentos musicais, não temos a possível gaita-de-fole indicada pelo autor. Lembramos que mesmo na

confrontar o texto original da *Vulgata*, a não ser em *Daniel* 3, 5.7.10. Mesmo assim os excertos apresentados por North e a possibilidade de tradução do termo *symphonia* por gaita-de-fole é animadora. Seguiremos agora com os excertos apresentados por ele na tentativa de verificar se, de fato gaita-de-fole caberia nas traduções.

Em Richborough Castle em Kent é possível encontrar uma escultura em bronze que evidencia a chegada do exército romano com gaitas de fole, o que comprova mais uma vez que os romanos introduziram o instrumento na região da Grã-Bretanha. Devido ao fato de as legiões romanas terem passado pela Península Ibérica antes de atingir a Britânia, lá também encontramos uma variação da gaita-de-fole. Trata-se da gaita galega, um instrumento muito semelhante à gaita-de-fole escocesa, mas com potência sonora inferior e, portanto, mais aplicada em situações de festas e funerais. Na Irlanda, região que deve ter recebido, antes da Escócia, a influência da gaita-de-fole, encontramos a *Irish Pipes* (gaita irlandesa), cujo som, também inferior em potência sonora, e extremamente melancólico, continua fazendo parte da *folk music* naquele país.

Em Sêneca (*Ep.*12) encontramos uma alusão à potência sonora da *symphonia*, que é comparada nesse excerto – segundo nossa interpretação – às trombetas.⁹⁹

Quidni malit quisquis uir est, somnum suum classico quam symphonia rumpi?

“Por que um homem não prefere ter seu sono quebrado pela trombeta, mas sim pela gaita-de-fole?”

Embora Sêneca em tal trecho não tenha como objetivo uma descrição e distinção entre os instrumentos, nos possibilita verificar tal diferença e tirar algumas conclusões. O termo *classico* faz referência tanto a um instrumento bélico como também ao sinal militar produzido com este instrumento no início de um combate. Tal som, como depreendemos do excerto, é diferente do produzido pela *symphonia*. Enquanto é desagradável aos ouvidos, por aludir à guerra, o som produzido pela *symphonia*, representa acordar ao som

citação onde *symphonia* aparece, não há certeza de que seja a gaita-de-fole, pois no contexto festivo em que aparece pode ser considerada a tradução mais aceita para o termo, qual seja, canto e dança.

⁹⁹ As citações são apresentadas por Phillips Barry (1904), cabendo a nós apenas a tradução e a interpretação sobre o significado referente à gaita-de-fole, que segue a linha de pensamento do autor.

de uma festa, ou de algum acontecimento que não represente diretamente a guerra, fato que, ao som do *classicum* seria certo.¹⁰⁰

O termo *symphonia* tradicionalmente é traduzido por “canto e dança” executados simultaneamente. Mesmo que aceitássemos esta possibilidade de tradução em substituição ao instrumento (gaita-de-fole), teríamos o mesmo resultado, ou seja, é muito melhor acordar ao som de uma festa do que ao som do chamamento para a guerra.

Celso (*De Med.* III, 10) também dá a impressão de discutir sobre a força do som da *symphonia*, assim como seu caráter alegre e talvez medicinal:

Discutiendae tristes cogitationes, ad quod symphoniae et cymbala strepitusque proficiunt. “Pensamentos melancólicos devem se dispersar, para isso o som da gaita-de-fole e do címbalo são excelentes.”

Aqui temos um relato interessante que nos revela uma possível característica alegre dos instrumentos citados por Celso. O címbalo (*cymbalum*) é um instrumento de percussão parecido com pequenos sinos ou pratos de metal em miniatura. E, novamente a possível gaita-de-fole, que como sabemos tem um som alto e vigoroso que possibilita melodias muito alegres. Sua potência sonora, também pode ser pensada aqui como elemento possível para gerar esta alegria característica que podemos deduzir a partir da leitura da citação. De fato, não há como manter pensamentos melancólicos com o volume sonoro da gaita-de-fole por perto. Caso a passagem queira se referir a canto e dança, como já mencionado anteriormente, teríamos a mesma relação. Talvez alguém entregue a pensamentos e sentimentos tristes ou mais quietos teriam seu estado alterado com a alegria e o movimento de alguma apresentação desse tipo em sua frente.

¹⁰⁰ Sêneca, aqui, não se preocupa efetivamente com os instrumentos e suas aplicações, mas os utiliza para transmitir suas impressões morais sobre o tema abordado na passagem completa. Assim, podemos perceber na pergunta de Sêneca, uma questão moral, além de uma caracterização da aplicação dos instrumentos, caracterização essa, que estaria ligada, também, a algum traço moral. Ou seja, Alguns instrumentos musicais estariam tão ligados a determinados contextos que só de ouvir seu som característico seria possível saber com alguma certeza o que estaria por vir. Claro que devemos levar em conta também, o uso retórico dos instrumentos no referido excerto, uma vez que podem apenas figurar no argumento de Sêneca como sinônimos de maior impacto literário em lugar dos termos que representam, quais sejam a festa para a *symphonia* e a guerra para o *classicum*, porém, ainda assim seria necessário por parte do leitor contemporâneo à obra, conhecer a relação destas instrumentos com seus respectivos contextos de utilização, condição que novamente reforça a idéia de que tais instrumentos eram, de fato, conhecidos por sua presença nos eventos citados por Sêneca.

Alguns aspectos mais cotidianos do uso da *symphonia* são dados por Cícero (*Pro Gellio, fragm.IX. Baiter*):

Fit clamor, fit conuitium mulierum, fit symphoniae cantus.

“Logo o clamor, os gritos das mulheres, e o canto da gaita-de-fole.”

Mais uma vez podemos observar a relação da *symphonia* a festas e situações alegres. Parece que cada vez mais detalhada se torna a referência ao contexto desse instrumento. Porém, novamente se substituímos aqui “gaita-de-fole” por “canto e dança” temos o mesmo efeito, ainda mais por conta da presença de *cantus* que pode significar, tanto o cantar da voz, como o som de um instrumento musical. No excerto seguinte, temos a idéia desse instrumento musical relacionado a festividades.

Cícero (*Verr. III, 105*):

Cum in conuiuiis eius symphonia caneret, maximisque poculis ministraretur.

“Em suas festas soava a gaita-de-fole e eram servidos os maiores copos.”

Nesse excerto também seria possível traduzir das duas maneiras o termo *symphonia*, pois não há elementos suficientes que caracterizem o uso de um instrumento musical ou um grupo a cantar e dançar. Logo, fica claro, pelo que foi mostrado até aqui, que não há como afirmar ser a gaita-de-fole uma tradução confiável para o termo *symphonia*, pelo menos nos textos dos autores clássicos. De acordo com afirmações de Cheape (2000) o instrumento existiu entre os romanos, além da possibilidade de seu uso em ações militares. A gaita-de-fole também seria usada em festas e funerais. Hoje na Escócia, o mesmo emprego da gaita-de-fole pode ser observado, de forma que as relações diretas entre a *symphonia* e os vários tipos de gaitas-de-fole encontradas pela Europa e pelo Oriente seriam comprováveis com um estudo mais aprofundado, pois há que se notar que muitas mudanças e adaptações aconteceram no instrumento até chegar em sua forma atual. Por outro lado se de fato os romanos conheceram a gaita-de-fole, a difusão cultural tanto do latim como da música dos romanos pelas terras conquistadas, entre o período

republicano e imperial, poderia muito bem disseminar seu uso pelas várias regiões da Europa atual que tem as gaitas desse tipo em seu folclore musical.¹⁰¹

Esperamos ter conseguido mostrar pelo menos alguns detalhes sobre os instrumentos musicais utilizados na Roma antiga e as principais questões relacionadas à tradução de seus nomes que, como vimos, apresentam dificuldades devido à necessidade de transmitir ao leitor a referência à sua forma e ao princípio de funcionamento. Muitas vezes não é possível unir as duas referências numa palavra. De qualquer forma percebemos a variedade grande de instrumentos conhecidos pelos romanos, bem como um pouco de sua relação com a mitologia. Alguns pontos mais polêmicos, como o da *symphonia* carecem de estudos mais detalhados. Outras questões, como a do uso militar que os romanos fizeram da música parecem bastante claras, de acordo com os excertos apresentados aqui.

¹⁰¹ Mais uma pesquisa feita em dicionários revela que a gaita-de-fole pode ter existido na Antiguidade Clássica, porém com o nome de *tibia utricularis*, seu executante segundo Oxford Latin Dictionary seria o *utricularius*. Buscamos a indicação dada pelo referido dicionário e encontramos: “Sub exitu quidem uitae palam uouerat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae uictoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et *utricularium* ac nouissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum. Et sunt qui tradant Paridem histrionem occisum ab eo quasi grauem aduersarium.” (Suet. *Nero*. 54, *grifo nosso*)

III. A música no teatro em Roma

Para entender a interação da música no teatro Romano é necessário verificar alguns aspectos dessa arte entre os gregos, para então entendermos como se manifestam em Plauto. Os helenos tinham como uma das características o uso da música durante as representações teatrais. Tal característica chegou aos romanos, segundo Paratore (1983) e também de acordo com Conte (1999), não somente através dos gregos. De acordo com o primeiro, já havia uma prática de teatro popular cômico-musical entre os etruscos e seria dessa influência que Plauto teria tomado algumas de suas idéias e, a informação dessa transmissão da base teatral etrusca para os romanos, segundo os autores, é atestada por Tito Lívio. Porém, para Conte (1999) e alguns autores como, McDonald e Walton (2007), Csappo e Miller (2007) é preciso fazer ressalvas a essa interpretação das afirmações do historiador romano. “Segundo Tito Lívio o teatro romano começou com a adoção de uma dança etrusca (que como tem sido argumentado pode ter envolvido sátiros) em algum momento em torno de 363 a.C. (...) Em seguida, atores locais desenvolveram as *saturae*, cuja essência ainda não está clara, (...)”¹⁰²(MCDONALD and WALTON, 2007) Os autores reconhecem a interação das *saturae* com a música desde seu início em Roma, mas atentam para o fato de não haver qualquer certeza sobre como era exatamente tal relação.

Nesse sentido, Csappo e Miller (2007, p. 2), afirmam que não há registros suficientes sobre esse início do teatro em Roma para que se validar e entender melhor as afirmações de Tito Lívio. Em relação ao que se produziu, os vestígios do teatro romano antigo são escassos. Desde o início, em meados do séc. IV a. C., se nos pautarmos pelo historiador Tito Lívio (VII, 2), as apresentações cênicas, sem texto, teriam ocorrido ao som de flautas ao modo etrusco (*tibicina*). Considera-se que, em Roma, a produção de dramas com texto baseado em peças gregas (sobretudo comédias e tragédias), teve início no séc. III a. C.

¹⁰² “According to Livy, Roman theatre began with the adoption of an Etruscan dance (which, it have been argued, may have involved satyrs) some time around 363 BC (...). Local actors subsequently developed *saturate*, the nature of it is not clear (...)”

Sobre as obras da grande maioria dos autores de comédia romana, gênero em que, nesta seção, abordaremos a música, muitas vezes, temos poucos preservados. De ao menos dois autores da comédia produzida em Roma, Plauto (séc. III-II a. C.) e Terêncio (séc. II a. C.), felizmente restam mais evidências, 21 peças e 6 peças, respectivamente, todas pertencentes ao gênero da *fabula palliata*, comédias escritas em latim, mas com ambiente e personagens alegadamente gregos. Um outro aspecto que dificulta as investigações sobre música na área teatral, é o fato de que, em Roma, tendo sido encenadas em teatros provisórios até a fundação do teatro de Pompeu em 55 a. C. não restam evidências arqueológicas do teatro que se desenvolveu na época de Plauto e Terêncio.

Como são raros os documentos escritos da época de Plauto, em vão, muito já se tentou procurar, mesmo nessas poucas fontes, resgatar informações precisas acerca do cotidiano romano e da linguagem utilizada pela população fora do meio elitizado dos letrados e dos textos eruditos e até revelar o que se pensava sobre eles no meio popular.¹⁰³ De todo modo, mediante essas ressalvas, e sobretudo, respeitadas as convenções do gênero da *fabula palliata*, pode-se tentar inferir costumes, noções de mitologia, as relações entre homens e mulheres representados nas comédias plautinas e terencianas, pressupondo-se que, ainda que não correspondessem à “realidade” do público, diziam respeito a seus valores. Por exemplo, ao estudar o que lhes causava o riso, podemos buscar perceber algumas situações ou comportamentos que teriam sido aprovados ou repudiados fora do teatro¹⁰⁴. Na comédia, as situações são reveladas de

¹⁰³ Alguns estudiosos da romanística, como Basseto (2001) e Palmer (1974), consideram a possibilidade de a comédia, sobretudo de Plauto, ser vista como uma fonte de coloquialismos, e também da língua popular dos romanos. Isabella Tardin Cardoso (2006, p. 62-65), remetendo a bibliografia complementar, acredita ser possível o uso das peças de Plauto como fonte de latim arcaico, bem como popular, mas faz ressalvas. Quanto ao primeiro ponto, as diferenças em relação às formas utilizadas no latim clássico de morfologia e sintaxe, encontradas nas peças de Plauto, podem ser resultado da transcrição do texto ao longo do tempo. Para a pesquisadora, “tais fenômenos são, não raro, tomados também como exemplo de linguagem coloquial. Inversamente, por destoarem do padrão arcaico, algumas passagens são consideradas acréscimos pós-plautinos” (p. 62). Além disso, a autora atenta para o fato de que a linguagem utilizada por Plauto, inclusive seus possíveis coloquialismos, não são reprodução natural da oralidade cotidiana, mas sim, fruto da arte poética do comediógrafo. Por isso, devemos ter ressalvas ao buscar na obra plautina, genuínos exemplos de coloquialismo.

¹⁰⁴ Sobre o riso em Plauto, cf. E. Segal (1968); sobre o tipo e estratégias de riso em Plauto, cf., por exemplo, Taladoire (1956). Outro estudo que já tentara explicar esse aspecto no teatro plautino é o de John

forma muitas vezes exagerada, o que, além de causar o riso, pode nos mostrar, por exemplo, contrastes sociais que, ainda que não exatamente equivalente ao que havia em Roma da época, fariam sentido por encontrarem certa correspondência junto ao público romano. Além desse tipo de informação, podemos, ainda, encontrar referências à música, objeto de nosso estudo.

Escolhemos Plauto para buscar informações acerca da música no teatro por alguns motivos. Além de esse autor ter um número maior de obras completas transmitidas, a musicalidade nelas parece ter se expressado de forma mais enfática. Isso porque nas peças plautinas, ao se analisar sua métrica, se destaca a grande quantidade de *cantica* (se comparada ao que vemos em Terêncio, por exemplo). Duckworth (1994) confirma essa informação:

“o leitor moderno da comédia romana é prejudicado por seu desconhecimento da natureza musical das peças. Certas cenas eram faladas, outras eram recitadas com acompanhamento da flauta, e outras ainda (em Plauto) eram cantadas, mas nós não temos o conhecimento das melodias que acompanhavam os textos dos atores. A antiga divisão de cenas entre *diuerbium* e *canticum* (refletidas pelas abreviações DV e C em alguns manuscritos medievais de Plauto) faz uma clara distinção entre diálogo falado e diálogo acompanhado por música.”¹⁰⁵ (p. 362)

N. Hough (1942). Para esse pesquisador, há uma série de trocadilhos e jogos de linguagem que levam a duplas interpretações cômicas das falas dos personagens. Além disso, há ainda, segundo o autor, um jogo de inversões de comportamento entre os personagens *adulescentes* e os *senes*. Mais do que isso, Hough afirma ainda que, em várias situações, piadas grosseiras ou raros termos chulos, que seriam esperados sair da boca de escravos ou pessoas de grupos sociais inferiores, saem, nas obras de Plauto, da boca de personagens representantes da elite. A partir dos autores apresentados aqui, podemos confirmar a impressão de que é possível depreender o artifício de Plauto de inverter certos aspectos da realidade para passar, de forma cômica, valores romanos. Segundo Sírio Possenti, “a maioria das obras sobre o assunto versa sobre questões fisiológicas, psicológicas e sociológicas, enquanto muito poucas referem-se aos aspectos lingüísticos envolvidos no humor” (1998, p. 13). Possenti afirma ainda que seu trabalho consiste em “descrever as chaves lingüísticas que são o meio que desencadeia nosso riso” (p. 17).

¹⁰⁵ “The modern reader of Roman comedy is handicapped by his ignorance of the musical nature of the plays. Certain scenes were spoken, others were recited to the accompaniment of the flute, and still others (in Plautus) were sung but we have no knowledge of the melodies which accompanied the words of the actors. The ancient division of scenes into *diuerbium* and *canticum* (reflected by the abbreviations DV and C in some medieval manuscripts of Plautus) makes a clear distinction between spoken dialogue and dialogue accompanied by music.”

Para Duckworth essa divisão pode ser depreendida também pela métrica dos diálogos das peças de Plauto. Nesse sentido, os diálogos falados (*diuerbia*) eram escritos em senários iâmbicos, enquanto *canticum* era usado amplamente para incluir todos os outros metros. O autor destaca que “há igualmente tanto em Plauto como em Terêncio numerosas passagens em vários metros e esses são *cantica* em sentido especial; (...)”¹⁰⁶ (1994, p.362) Porém, ao comparar a quantidade de versos classificados como *diuerbia* (senários iâmbicos) e *cantica* (septenários trocáicos) nos dois autores, Duckworth apresenta a seguinte estatística: “Em Terêncio os senários são mais de duas vezes mais numerosos (cerca de 3.100 senários iâmbicos, 1.300 septenários trocáicos), mas a proporção desses dois metros em Plauto é muito diferente (aproximadamente 8.800 septenários trocáicos, 8.200 senários iâmbicos); em outras palavras, Terêncio prefere o metro da conversação tranquila e Plauto dá muito maior abertura a um discurso mais animado acompanhado por música.”¹⁰⁷ (1994, p. 362-363)

Considera-se que a execução de instrumentos musicais fazia parte das convenções da *palliata*, mas em Plauto algumas vezes há, no texto da peça, referência ao músico. Exemplos disso podem ser percebidos em *Estico* (715-724) e *Psêudolo* (571-574), trechos nos quais as personagens interagem com os *tibicen*. Dessa forma, a métrica remanescente e as referências metapoéticas ou metateatrais nos possibilitam, entre outros efeitos, visualizar uma constante interação entre música e encenação em Plauto. Por contraste, a música nas seis peças remanescentes de Terêncio exigiria outra abordagem, pois o autor parece não ter utilizado os mesmos artifícios musicais de forma tão evidente como em Plauto. A musicalidade em Terêncio está escondida, na maioria dos casos, nas formas métricas, que em relação aos *cantica*, aparecem em bem menor número que em

¹⁰⁶ “There are also in both Plautus and Terence numerous passages in a variety of meters and these are *cantica* in a special sense; (...)”

¹⁰⁷ “In Terence senarii are more than twice as numerous (about 3,100 iambic senário, 1,300 trochaic septenarii), but the proportion of these two meters in Plautus is very different (approximately 8,800 trochaic septenarii, 8,200 iambic senarii); in other words, Terence prefers the meter of quiet conversation and Plautus gives much greater scope to more animated speech accompanied by music.”

Plauto, tal como vimos em Duckworth (1994) e não há referência direta a músicos e à execução musical na ação da peça.¹⁰⁸

3.1. A música na história do teatro narrada por Tito Lívio

Apresentamos sucintamente acima alguns traços básicos da musicalidade presente em Plauto e Terêncio. Porém, para que tentemos entender melhor a origem da integração do teatro com a música apresentaremos mais algumas opiniões sobre o que diz Tito Lívio acerca do início desse processo. Tal como Csappo e Miller (2007), Duckworth (1994), McDonald e Walton (2007), e Conte (1999) o único documento que trata desse tema é uma passagem de Tito Lívio (VII, 2). De certa forma, pela falta de outras fontes e de evidências materiais, esse assunto é tratado pelos estudiosos basicamente parafraseando o que o historiador romano afirma. Apresentamos, portanto suas opiniões acerca do conteúdo depreendido do excerto de Lívio.

Tal como mostramos acima, de acordo com esses autores, já havia uma prática de teatro popular cômico-musical entre os etruscos, mas que ainda não possuía uma forma definida. Essa linha de pensamento é defendida principalmente por Csappo e Miller (2007). Porém podemos verificar que Tito Lívio fala num certo *more etrusco* e, se ele o identifica, nos perguntamos como seria indefinido ou desconhecido pelos romanos? Pociña (1997) parece aceitar o fato de os romanos já conhecerem o modo etrusco e afirma que tais práticas etruscas teriam chegado diretamente aos romanos que passaram a cultivá-las na forma dos *ludi scaenici*, festivais onde se apresentava música, dança, poesia e pequenas formas de encenação ao som de flautas. Tais festivais eram realizados por *ludiones*, artistas trazidos da própria Etrúria e “que dançavam ao som da flauta ao modo etrusco.” (POCIÑA, 1997, p. 23).

¹⁰⁸ Contudo, não queremos afirmar que Plauto seja um comediógrafo mais simples de se estudar. Apenas queremos mostrar que, para o propósito ao qual se destina este trabalho, qual seja, mostrar a presença da música entre os romanos da Antiguidade, abordando especificamente os instrumentos musicais, sua execução e também o executor, o músico, Plauto oferece uma variedade maior e mais evidente dessas fontes sobre música, enquanto que, para estudá-la em Terêncio, precisaríamos de um suporte teórico de outro tipo, o que talvez levasse nosso estudo a campos deveras específicos da arte teatral latina em relação ao recorte proposto.

Esses *ludi* foram instituídos entre 365 e 364 a.C., quando Roma fora assolada por uma praga, a fim de aplacar a ira dos deuses, em virtude das grandes proporções do incidente. A introdução dessa arte é destacada, principalmente, por Tito Lívio que escreve sobre a novidade desse evento (*noua res*) em *Ab Urbe Condita* VII, 2¹⁰⁹. O historiador considera os *ludi* uma novidade, uma vez que, até então, só haviam existido espetáculos circenses em Roma que, segundo Pociña eram formas de apresentações artísticas sem a integração da música aos elementos teatrais. Acerca dos costumes etruscos, notamos a existência de um acompanhamento com “flautas”¹¹⁰, descrito pelo historiador romano,

Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad **tibicinis** modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. (grifo nosso)

“Sem canto algum, nem imitação dos cantores, os histriões vindos da Etrúria atuavam, dançando ao som dos flautistas, de modo não indecoroso apresentavam movimentos à moda etrusca.”

No entanto, não conseguimos informações do tipo de “flauta” a que se refere o autor. No texto de Tito Lívio (VII, 2) acima visto, encontramos a referida passagem citada acerca dos *ludiones* vindos da Etrúria e o autor usa o termo *tibicinis*, que aqui por convenção, também adotamos como “flautistas” para se referir a seus acompanhantes, o que nos leva a perceber o problema de tradução na nomenclatura de instrumentos já apresentado anteriormente no capítulo II. Provavelmente tenhamos entre os etruscos, então, um tipo de *tibia*. Por outro lado, é possível pensar que o problema da identificação das referidas “flautas” possa ter ocorrido no próprio texto de Tito Lívio ao tentar descrever os instrumentos trazidos pelos etruscos assemelhando-os à *tibia*, talvez devido

¹⁰⁹ [2] Et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit. Et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludí quoque scenici, noua res bellicoso populo—nam circi modo spectaculum fuerat—inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit.

¹¹⁰ Acerca da nomenclatura das flautas e outros instrumentos da Antiguidade, há um problema, já abordado por nós no capítulo II, que se refere, justamente, à melhor maneira de traduzir seus nomes sem distorcer as referências a seu timbre, sua forma e mecanismo de funcionamento.

à forma mais familiar aos romanos, como nós mesmos hodiernamente costumamos fazer quando traduzimos.

Com os jogos em homenagem aos deuses, como vimos, dançarinos e músicos etruscos são trazidos para Roma, a fim de dar início às festividades. Com o passar do tempo, transformações começam a ocorrer e os espetáculos ganham novas formas e variações.

“Até então a abordagem mais próxima de uma encenação tinha sido através de diálogos improvisados em **verso fescenino**; em seguida, amadores, copiando os dançarinos, adicionaram **mímicas rítmicas** a essas improvisações. Finalmente, atores profissionais ‘encenam sátiras cheias de ritmos diferentes’, nas quais palavras, música e mímica estão todos em harmonia. Assim, a *satura* original era uma série de canções com encenação e esboços musicais sem um enredo. Essa variedade, o humor, espontaneidade, afeição do diálogo, e realismo simulado podem ser identificados ao longo da sátira literária tardia.”¹¹¹ (*OCD*, 1950, p. 795)

Como podemos ver, devida à escassez de fontes escritas e materiais, não há, pelo menos até o momento, uma forma mais segura para tratar das origens do teatro em Roma a não ser o excerto de Lívio. Assim, temos um quadro um pouco obscuro de como a interação da música com o teatro aconteceu. Passaremos agora a estudar influências mais próximas do teatro de Plauto, através de uma introdução à musicalidade em suas peças e suas possíveis relações com o teatro grego.

3.2 A música na comédia de Plauto

Independentemente da história que conta Tito Lívio, de fato, muitos dos elementos enumerados pelo autor em sua narrativa sobre o percurso do teatro em Roma são, de algum modo perceptíveis nas peças de Plauto. A começar pelo humor incisivo em relação ao comportamento cotidiano das personagens (passando pela evidenciação dos defeitos e vícios do caráter humano) e, como veremos mais à frente, pela integração

¹¹¹ “Hitherto the nearest approach to drama had been improvised dialogues in Fescennine verse; now amateurs, copying the dancers, added rhythmical miming to these improvisations. Finally, professional actors ‘performed satires full of different rhythms’, in which words, music, and miming all harmonized. So the original *satura* was a disjointed series of action-songs and musical sketches without a plot. Its variety, humour, spontaneity, love of dialogue, and mimic realism are traceable throughout later literary satire.”

da música às peças.¹¹² Atualmente tende-se a associar (ainda que não se consiga demonstrar, por falta de evidências) uma influência itálica (do mimo e da Atelana, representações improvisadas, de caráter oral) como explicação para todos esses elementos encontrados no teatro plautino. Apesar disso, não se pode ignorar a influência helênica, assumida pelos próprios autores, sobre o teatro romano.

Se é verdade que a musicalidade etrusca referida por Lívio marcou os jogos cênicos originais (no séc. IV a. C.), é preciso, portanto, ponderar que ela deve ter chegado até o autor do século III a. C. depois de transformações ocorridas ao longo de um processo iniciado com a instituição dos *ludi scaenici*, momento no qual já podemos perceber alguma interação entre encenação, texto e música. Como comentamos no início deste capítulo, a música também se fazia presente no teatro grego e veremos agora, como foi utilizada pelo comediógrafo romano.

3.2.1 A influência dos corais gregos no teatro plautino

As obras de Plauto, como sabemos, são, em grande medida, adaptações das peças do período denominado “Comédia Nova Grega”, surgida por volta do fim do século IV a.C. e início do século III a.C. que, de acordo com Panayotakis (2006):

“era uma peça de cinco atos cultivada principalmente depois da morte de Alexandre, o Grande (323 a.C.); ainda que ela compartilhasse motivos estruturais e temáticos com períodos anteriores da comédia grega, diferia deles em seus corais, que eram aparentemente usados somente como interlúdios musicais, na variedade de personagens apresentados como membros de uma família mais do que da *polis*, no tema, elaborado geralmente a partir de vidas de atenienses ficcionais prósperos, na raridade de canções musicalmente acompanhadas, na aparente falta de piadas obscenas e comentários políticos explícitos e na grande tendência em direção ao realismo, exemplificado pela linguagem, trajes, máscaras e convenções teatrais, como a unidade de tempo e espaço – ele mesmo associado a uma mudança significativa no

¹¹² Sobre tais características do humor plautino, como já indicado anteriormente cf. E. Segal (1968), Taladoire (1956) e Duckworth (1994).

espaço arquitetônico onde estas obras eram encenadas.”¹¹³ (p. 131-132)

Como vemos, o pesquisador reitera as mudanças ocorridas na Comédia Nova em relação a sua antecessora, a Comédia Antiga, enumeradas anteriormente por nós. Para Panayotakis (2006, p. 133), uma das mudanças, em relação à comédia do tempo de Aristófanes, é a diminuição do uso dos corais como continuadores da história encenada e responsáveis pela ligação entre os atos, no caso da Comédia Antiga, ou como detentor da função de direcionar os sentimentos do público, como nas tragédias.

Tal como vimos acima, os corais servem apenas como interlúdio musical e estão separados do enredo da peça. Ficam evidentes também as mudanças não ligadas à música e que já foram discutidas anteriormente, tais como a diminuição da sátira acerca de personalidades iminentes da cidade, a amenização das piadas grosseiras e obscenas, bem como as mudanças nos trajes, que se desligavam dos elementos fálcos da comédia aristofânica. Também considerada um tipo de comédia nova, em sua versão romana, é a obra de Plauto, sobre o que discutiremos mais a frente, porém, vale a pena atentar para mais uma relação das peças plautinas com o uso dos corais apresentados por Panayotakis.

Para o pesquisador, mesmo que haja

“referência nas *Bacchides* 107 de Plauto a uma multidão de pessoas se aproximando do palco e no *Pseudolus* 573 ff. a um ‘flautista’ que é convidado a entreter a audiência até o retorno triunfante de um astuto escravo, são casos isolados que são visualizados de uma forma melhor dentro de um contexto de cenas particulares nas quais eles são encontrados.”¹¹⁴

¹¹³ Greek New Comedy was a type of five-act drama cultivated mainly after the death of Alexander the Great (323 BC); although it shared structural and thematic motifs with earlier periods of Greek comedy, it differed from them in its chorus, which was apparently used for musical interludes only, the stock characters who were presented as members of a family rather than of the *polis*, the subject matter which was drawn usually from the lives of fictional prosperous Athenians, the rarity of musically accompanied songs, the apparent lack of obscene jokes and explicit political comments, and the greater tendency toward realism, which was exemplified through language, costumes, masks and theatrical conventions such as the unity of time and space – itself associated with a major change in the architectural space in which these plays were performed.

¹¹⁴ “The reference in Plautus’ *Bacchides* 107 to a crowd of people approaching the stage, and in Plautus’ *Pseudolus* 573 ff. to a pipe-player, who is invited to entertain the audience until the triumphant return of a wily slave, are isolated cases that are best viewed within the context of the particular scenes in which they

O excerto é o seguinte:

[simul huic nescio cui, turbare qui huc it, decedamus]

[ao mesmo tempo, não sei de que agitação saímos]

O trecho acima aparece no meio de um diálogo entre as duas bacantes que estão a caminho de casa após saírem de uma confusão para se livrar, temporariamente de Pistoclero, que está apaixonado por uma das mulheres. Quando elas conseguem dispensar o amante, aquela que é alvo dos amores do homem apaixonado, diz, ou pensa, essas palavras.¹¹⁵ Não fica muito claro se *turbare* nesse caso, de fato remete à uma agitação, no sentido de muitas pessoas juntas ou se remete simplesmente a um confusão no sentido de problema, situação embaraçosa. Mesmo assim, se a referência nas *Báquides* (*Bacchides*) remete ao primeiro sentido apresentado acima, nos faz lembrar do segundo ato da Comédia Antiga Grega, o *parodos*, onde o coral era apresentado ao público. Como mencionamos, nesse momento da peça o coral sai de algum lugar onde antes estava oculto e aparece de modos diversos: ou entrando progressivamente, conforme é apresentado por um ator; ou ainda de uma vez, como que para causar a surpresa na audiência. Porém, segundo o estudioso, esse é um caso isolado na obra de Plauto, e não podemos esperar que ocorra o mesmo em outras peças.

Já a referência ao que ocorre em *Psêdolo* (*Pseudolus*) remete à questão da divisão de atos, a qual não consta dos manuscritos plautinos transmitidos, mas é encontrada em edições modernas do texto plautino. Em primeiro lugar, questiona-se a efetiva existência de uma divisão, como um intervalo, na sequência do enredo. Plauto teria suprimido a divisão entre os atos ainda presentes na comédia nova grega, como se lê nos textos transmitidos de Menandro, quando se assinala o momento dos *choroi*.

are found.” Vale lembrar que traduzimos o termo “pipe-player” por flautista, mantendo a ideia do autor, mas ao procurar o termo usado por Plauto na comédia citada encontramos *tibicen*, ou seja, o executante da *tibia*.

¹¹⁵ Vale lembrar ainda, que alguns autores não aceitam esse verso como pertencente ao original e o citam em nota. Nixon (1997), por exemplo, não coloca o verso no corpo do texto.

Mas, como afirmado nos itens anteriores sobre a tragédia e sobre a comédia grega antiga, tal divisão, (bem marcada nas peças de Aristófanos) não dava lugar a simples interlúdios, mas sim, eram peças chave na sequência e andamento do enredo. Logo, nas peças gregas do período clássico, uma divisão não deve ser considerada como um intervalo e, muito menos, como quebra no desenvolvimento da história encenada. Na tragédia, não era diferente, pois era o coral, durante a transição de um ato a outro, que levava o público a diferentes sentimentos, além de explicar as cenas seguintes ou comentar a situação vivida pelas personagens.

O trecho em que o personagem Psêdolo anuncia o *tibicen* é o seguinte:

(...) concedere aliquantis per hinc mi intro lubet,
Dum concenturio in corde sycophantias.
Sed mox exhibeo, non erro uobis morae;
Tibicen uos interibi hic delectauerit. (Ps.571-574)

“Desejo me afastar um pouquinho daqui lá para dentro.
Enquanto tramo enganar no coração.
Mas logo sairei, não cometerei contra vocês o pecado da demora;
Nesse meio-tempo um flautista os deleitará.”¹¹⁶

O tom cômico dessa pausa com o *tibicen*, então, talvez possa ser entendido pelo tempo, quicá exagerado, de execução da *tibia* enquanto personagens e público esperam a continuidade da cena.¹¹⁷ Temos aqui uma fala típica de escravo astuto (*seruus callidus*),

¹¹⁶ Agradecemos aqui às revisões feitas pela professora Isabella Tardin Cardoso a essa tradução.

¹¹⁷ Gostaríamos de fazer mais uma ressalva, em relação a um episódio que, possivelmente seja equivalente, *mutatis mutandis*, ao episódio do *tibicen* em *Pseudolus* (573 ff.). Trata-se de um intervalo durante o filme *The Holy Grail* – de 1975 – (traduzido para o português como *Em Busca do Cálice Sagrado*) de Monty Python, famoso grupo de humoristas ingleses dos anos 1970, cujo sucesso, no meio intelectual, dura até hoje. A película trata da busca de um cômico rei Arthur em busca do artefato sagrado desejado desde tempos remotos. A história, obviamente, se passa no período medieval, mas, e aí temos a cena que gostaríamos de comentar, no momento de maior tensão, onde várias situações construídas ao longo do filme resolver-se-ão, ocorre uma interrupção com uma música, à guisa daquelas de intervalos de programa de auditório, que se repete à exaustão, até que a sequência é retomada e o filme prossegue. No final da obra, antes dos créditos (que na verdade não aparecem) a música em questão é repetida, várias vezes tal como da primeira vez com uma tela escura, sem imagem alguma. O espectador, esperando que alguma coisa aconteça, aguarda e permanece a ouvir a melodia, executada no som de órgão de jazz, tal como fez o que vos escreve, até que percebe que foi enganado mais uma vez, pois a música para e o filme termina. Acreditamos que, se em *Pseudolus* a execução da *tibia* é exagerada, talvez tenhamos aí alguma relação, anacronismos a parte, possivelmente semelhante quanto à comicidade das cenas.

que, como lembra Cardoso (2006), frequentemente tem o isolamento (o afastamento dos demais personagens, por exemplo) como uma das etapas do processo criativo, como na fala de Palestrião, o escravo astuto da peça *O Soldado Fanfarrao* (*Miles Gloriosus*)¹¹⁸:

Quaere; ego hinc abscessero aps te huc interim. Illuc sis uide
Quem ad modum adstitit, seuero fronte curans cogitans. (v. 200-201)

“Vá, busque: quanto a mim, vou me afastar daqui para cá, para longe de você, enquanto isso. Mas, olha lá, por favor, como ele se posiciona: com a frente séria, preocupada, pensativa.” (Trad. Cardoso)

Panayotakis (2006; p. 133), como referido anteriormente, afirma que a cena do *tibicen* que toca à maneira de intervalo (*interibi*), enquanto o público espera a vinda do escravo astuto que dá continuidade à trama (573a), é uma exceção na obra de Plauto. Welsh (2009; p. 94) concorda com o estudioso, e qualifica a situação como “desajeitada”¹¹⁹. Adotando-se a hipótese de as comédias de Plauto não terem de fato usado de intervalos entre os atos, de fato o recurso ao flautista funcionaria como uma pausa, mas não como uma divisão propriamente, porém como a situação acontece bem no fechamento do primeiro ato, fica a questão de quais as possibilidades de interpretação sobre o sentido do recurso criado por Plauto nessa sequência entre os atos I e II.

Parece haver, em Plauto, a incorporação de uma musicalidade intrínseca às cenas, tal como verificamos ocorrer também em alguns casos na comédia grega, bem como da tragédia. Dessa maneira, tem-se a impressão de que as tramas das peças de Plauto, dentre

¹¹⁸ “O termo *callidus* (de *calleo*, “ter calos”), literalmente denota que alguém “é calejado”, isto é “versado em algo”, “experiente”. Dessa suposta experiência resulta uma característica importante do *seruus callidus*: sua habilidade de armar tramas contra os adversários, normalmente seus patrões. Duckworth caracteriza os “escravos calejados” como os mestres na invenção das intrigas (“the cunning masters of intrigue”), cuja atuação granjeia nas peças os maiores efeitos humorísticos (normalmente de tipo farsesco), colaborando ao mesmo tempo nas estratégias de engano e de disfarce. O estudioso enumera como principais escravos desse tipo: Crísalo (da comédia *Báquides*), Palestrião, Toxilo (*Persa*), Milfião (*Pênulo*), e Psêdolo (da peça homônima), mas faz uma leve restrição a esse caráter em Tranião (*A comédia do fantasma*) e Epídico (da peça homônima). (...) Ainda que contemporizada pelo próprio estudioso, a restrição apontada nos parece ainda centrada no resultado do plano inventado pelo escravo, ao passo que nós gostaríamos de destacar como principal característica do *seruus callidus* seu talento para criar os planos.” (CARDOSO, I. T., 2005, *Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino*, Tese inédita, DLCV – USP)

¹¹⁹ Welsh usa o adjetivo “awkward”, que traduzimos por “desajeitada”, para descrever a cena do *tibicen* (573a) em *Pseudolus*. Entendemos ser este o termo mais adequado para a tradução, dado o caráter de exceção da passagem, alegado também por Panayotakis, o que abriria a possibilidade de causar estranheza àqueles que estariam acostumados a outros usos da musicalidade nas obras do comediógrafo romano.

o legado da comédia transmitida, eram apresentadas de forma mais dinâmica do que as até então conhecidas e cultivadas por outros autores. Os elementos que podem sugerir esse dinamismo e a inovação nessa forma de escrever as comédias, segundo Panayotakis, são

“expressados na forma de longas linhas iâmbicas e trocáicas, ritmos anapésticos, metros báquicos e créticos (musicalmente acompanhados por padrões rítmicos conhecidos como *cantica*, ‘canções’, favorecidas por Plauto, mas evitadas por Terêncio talvez por causa da imagem irreal que elas criavam), isso representava um contraste com as partes faladas da trama, a qual Lívio (VII, 2) descreveu com o termo *diverbia*.”¹²⁰ (PANAYOTAKIS, 2006, p. 133).

Pociña (1997, p. 33), assim como Panayotakis, afirma que uma das características que é considerada a mais original de Plauto é a presença desses *cantica*, pois “frente ao caráter essencialmente dialogado da comédia grega, a de Plauto se caracterizava por uma porcentagem muito elevada de partes recitadas ou cantadas.”¹²¹ Nesse contexto, Moore concorda com a presença dos *cantica* e vai além. O autor explica que todas as peças de Plauto eram acompanhadas por música e cita estudiosos como Friedrich Ritschl e Theodor Bergk que estudaram respectivamente as abreviaturas *DV* e *C* encontradas em manuscritos de Plauto, as quais, como propuseram, significariam respectivamente *Diuerbia* e *Cantica* e estariam relacionadas nessa mesma ordem a “passagens em senários iâmbicos e cenas em outros metros, o que implica que na comédia romana passagens em senários iâmbicos não eram acompanhadas [por instrumentos musicais], enquanto passagens em todos os outros metros eram *cantica* acompanhados pelas *tibiae*.”¹²² (MOORE, 2007, p. 245)

¹²⁰ “Expressed in the form of iambic and throcaic lines, anapaestic rhythms, bacchiac and cretic metres (musically accompanied rhythmical patterns known as *cantica*, ‘songs’, favoured by Plautus but avoided by Terence perhaps because of the unrealistic picture they created), it presented a contrast with the spoken parts of the plot, which Livy (7.2) described with the term *diverbia*.”

¹²¹ “1. Los *cantica*: frente al carácter esencialmente dialogado de la comedia griega, la de Plauto se caracteriza por un porcentaje muy elevado de partes recitadas o cantadas.”

¹²² “(...) scenes in iambic senarii were unaccompanied, whereas passages in all other meters were *cantica*, accompanied by the *tibiae*.”

Para Conte, o apelo a recursos musicais tão variados e contrastantes com a realidade das peças teatrais gregas era, de fato, proposital em Plauto, uma vez que o comediógrafo entendia que seu público pudesse não se sentir muito a vontade com a forma padrão de teatro, produzida até então, principalmente em se tratando da plebe. Para tornar suas peças mais interessantes, “(...) Plauto escreve comédias que (1) não são divididas em atos e (2) são compostas por partes recitadas e cantadas. Mais exatamente, as obras plautinas incluem, pelo menos, três diferentes modos de encenação, três diferentes formas métricas.”¹²³ (1999, p. 29). Até aqui, portanto, o estudioso concorda com os outros autores no sentido de que a obra plautina goza de rica variação na forma de encenação. É interessante, no entanto, entendermos quais eram as três formas métricas a que se refere.

De acordo com o autor, tais formas métricas são: “as partes recitadas sem acompanhamento musical, escritas em senários iâmbicos, o equivalente romano ao trimetro grego; os recitativos, para os quais havia um acompanhamento musical, em septenário trocáico, equivalente ao tetrâmetro trocáico catalético; e as partes cantadas, compostas numa extraordinária variedade de metros.”¹²⁴ (1999, p. 33) Ao confirmar tais variações no texto, podemos imaginar o quão dinâmica e variada era a encenação de uma peça de Plauto. O impacto no público devia ser também muito positivo e marcante, pois, se considerarmos as afirmações de Paul Veyne (1989; p. 195) “o teatro ditava moda: o povo cantava as canções de sucesso que ouvira em cena.”

Agora que terminamos de apresentar algumas das inovações plautinas no teatro em relação aos modelos nos quais se baseou, vamos observar, brevemente, o impacto destas sobre o público que assistia às peças do comediógrafo. Os romanos, de certo, possuíam algum conhecimento musical e de teatro. As inovações musicais das obras

¹²³ “(...) Plautus writes comedies that (1) are not divided in acts and (2) are composed of parts recited and sung. More exactly, Plautine works included at least three different modes of performance, three different metrical forms (...)”

¹²⁴ “(...) the parts recited without musical accompaniment, written in iambic senário, the Roman equivalent to the Greek iambic trimeter; the recitatives, for which there are a musical accompaniment, in trochaic septenarii, equivalent to the trochaic tetrameter catalectic; and the sung parts, composed in an extraordinary variety of meters.”

teatrais de Plauto, comentadas acima, não teriam respaldo se não houvesse também por parte dos espectadores alguma convivência musical em seu cotidiano.

Acreditamos que, a partir desta musicalidade, que é parte importante das comédias plautinas, temos mais algumas evidências da percepção musical romana e podemos, desta maneira, dar mais um passo na caracterização da música na Antiguidade, ou, pelo menos, podemos perceber que havia, de fato, uma preocupação dos romanos com a música, ou seja, havia algum tipo de formação musical – mesmo que apenas pela simples convivência superficial, como em festivais, por exemplo – para que, o público interessado nos espetáculos musicais os entendessem, e os músicos que executavam os instrumentos, bem como aqueles que compunham as melodias, das quais, infelizmente nenhuma evidência escrita, se é que existiu, restou, ou comediógrafos que, porventura, cultivassem o estilo de Plauto obtivessem sucesso

Beacham (1995, p. 1) confirma essa idéia de que a recepção das peças pelo público era regida por algum conhecimento prévio dos efeitos e demais elementos presentes na representação. Para o autor, as regras que condicionavam a atividade teatral, interpretadas por ele como convenções, determinavam a proposta, o local e a duração da atividade, os espaços designados respectivamente para os atores e os espectadores, e os limites do que podia ser dito ou feito por parte de cada lado. Seria, a partir destas convenções, que a maneira de envolver a platéia no “faz de conta” necessário ao teatro se desenvolvia também de formas diferentes a cada peça, a fim de manter sempre a novidade e o interesse do público. Esta linha de pensamento nos levaria, portanto, a entender a musicalidade nas obras de Plauto, elemento tão peculiar, segundo os autores, como, justamente, essa busca do comediógrafo por diferenciais para agradar à audiência das peças, embora, na forma, a peça fosse composta dentro de um padrão, que como vimos, era aquele da comédia nova grega.

Mendonça em prefácio a CARDOSO (2006, p. 11), porém, ressalta que acerca da questão do público que assistia às obras de Plauto, há pesquisadores que a entendem de maneira contrária.

Segundo o autor, “os leitores de Plauto se dão conta de que não tem ele a preocupação de realizar ricas pinturas de caráter, análises finas de sentimentos, diagnósticos de paixão,

como tudo leva a crer que ocorria nas matrizes gregas. Isso tudo era compensado por uma intensa carga de atividades cômicas (daí o nome *fabulae motoriae* para suas comédias), que, exploradas com enorme criatividade lingüística até o limite, para fazer render ao máximo a comicidade, retardavam às vezes indevidamente o desenrolar do drama. Essa opção pelas cenas de busca intensa do riso, com recursos tidos até como grosseiros, foi de êxito indiscutível. Há os que pensam que essa era a única solução diante de um auditório que não estava suficientemente preparado e amadurecido para a recepção de um teatro mais requintado (...).”

Em seguida, Mendonça revela os argumentos de quem acredita na idéia de que as inovações de Plauto, de fato, tinham respaldo de um público preparado para o que ia assistir e que, ao invés de pura simplificação e falta de aprofundamento psicológico no caráter dos personagens era para evidenciar outros aspectos igualmente importantes de sua obra.

“Para outros o povo tinha uma *uis cômica* de longa tradição itálica, de que davam mostra os apelidos expressivos, os sarcasmos, as zombarias dos triunfos, dos cantos fesceninos, nos estribilhos dos imeneus, nos ditos picantes até mesmo exibidos rudemente no Parlamento, enfim o império da galhofa, uma vez que a famosa *grauitas* era mais para consumo externo. Segundo esse ponto de vista, Plauto nada mais teria feito do que explorar esse rico filão do *italum acetum* ou da *malédica ciuitas*, que ria e fazia o povo rir dos desprezados gregos (*graeculi*).”

De todo modo, de acordo com Conte, Panayotakis, Beacham e Mendonça, devemos entender que esta grande variação e interação da música com a sequência das cenas nas comédias não só de Plauto, mas também de Terêncio, são funcionais e não meramente decorativas. Ainda de acordo com os pesquisadores, é possível, até mesmo, comparar os efeitos musicais em Plauto aos que estão presentes nas “linhas faladas, recitativos e árias das óperas em geral”¹²⁵ (PANAYOTAKIS; 2006; p. 133). De fato, se tal característica musical e dinâmica se comprova nas obras plautinas, a comparação de Panayotakis, anacronismos à parte, pode ser aceita e, assim, a idéia de uma representação teatral tão dinâmica nos leva a crer ainda mais nas inovações e adaptações romanas na

¹²⁵ “(...) spoken lines, recitatives and Arias from the operas at large.”

área musical. Se na parte instrumental já apontamos/sugerimos várias características originais, agora podemos comprovar a autenticidade dos romanos também no pensar a música integrada a outra arte. Plauto, neste sentido, mais uma vez figura como um bom exemplo para nosso estudo, pois usa a musicalidade de várias formas durante uma mesma apresentação. Como pudemos verificar acima, o uso dos diferentes ritmos dos versos também mostra conhecimento, por parte do comediógrafo, das possíveis reações que podem provocar na platéia.

Por outro lado, Horácio¹²⁶, dois séculos depois, criticava a maneira como a obra de Plauto era composta, o que nos leva a crer que nem toda a população apreciava da mesma maneira os efeitos musicais nas comédias do autor.

Panayotakis (2006, p. 135) aceita em parte as críticas de Horácio e as resume afirmando que Plauto “transforma [as encenações] em extravagantes shows musicais, e essencialmente altera tanto a substância da Comédia Nova Grega como a hierarquia social de seu tempo.”¹²⁷ Fica claro, no entanto, que não era apenas por conta da música que suas obras geravam críticas, mas também pelo

“estilo exagerado de linguagem (abundante em invenções retóricas, neologismos, vocabulário elevado, e coloquialismos), prefere ‘números’ musicais a seções de versos falados, tem cerca de até seis atores falando no palco ao mesmo tempo, prolonga a troca de piadas nas cenas que não fazem avançar a trama, faz seus personagens gregos aludirem a costumes romanos, desgasta o tema principal da perfídia e do engano, sacrifica a sutileza do caráter do personagem para divertidas imagens violentas de humor verbal e visual, e (o mais importante) dá uma nova dimensão à personalidade do escravo esperto, que domina a ação e se torna não só herói da representação, como também o *alter ego* do poeta.”¹²⁸ (PANAYOTAKIS; 2006, p. 135-6)

¹²⁶ Confira em *Ep.* II. 1. 58; II. 1. 170-6 e *Ars Poet.* 270-4.

¹²⁷ “[...] transforms them into extravagant musical shows, and essentially alters both the substance of Greek New Comedy and the social hierarchy of his time.”

¹²⁸ “(...) exaggerated style of language (abounding in rhetorical devices, neologisms, elevated vocabulary, and colloquialisms), prefers musical ‘numbers’ to sections of spoken verse, has as many as six speaking actors on stage at the same time, prolongs the Exchange of jokes in scenes that do not advance the plot, make shis Greek characters allude to Roman customs, stresses the motif of treachery and deceit, sacrifices subtlety of character-portrayal to amusingly violent images of verbal and visual humor, and (most

Como podemos perceber, de fato, são grandes e diversas as mudanças trazidas por Plauto à forma de se fazer comédia em Roma. A música é apenas uma delas. Porém, o modo como ele explora a característica da comédia *palliata* que mais nos interessa, i. e., o fato de tirar a música dos intervalos entre os atos e transportá-la para dentro da trama como mecanismo para aumentar o interesse e a atenção do público no desenrolar da história encenada é uma mudança muito importante em relação à comédia grega com a qual os romanos estavam acostumados.¹²⁹

No entanto, é justamente por conta dessas peculiaridades da *palliata* e de Plauto que, por outro lado, devemos ter certo cuidado no estudo de sua obra e entender que não podemos caracterizar todo o contexto musical romano em interação com o teatro apenas a partir deste comediógrafo. Para Pociña (1997; p. 36), no entanto, foram todos esses traços de originalidade nas comédias plautinas,

“sem importância do ponto de vista do argumento, porém expressadas com uma incrível riqueza linguística e *preciosismo métrico*, que fizeram das obras de Plauto comédias populares em seu momento, e, posteriormente, peças-chave da literatura gramática universal.” (grifo nosso)¹³⁰

Infelizmente, como já apresentado anteriormente, restaram poucos fragmentos das peças de outros autores do mesmo período de Plauto ou mesmo anteriores a ele, fato que

importantly) gives a new dimension to the character of the cunning slave, who dominates the action and becomes not only the hero of the play but also the poet's *alter ego*.”

¹²⁹ Gostaríamos de fazer um pequeno aparte histórico para lembrar que situação parecida aconteceu no século XVII quando a sinfonia, cuja função era apenas a de preencher os intervalos entre os atos das primeiras óperas com música instrumental, passou a ocupar lugar cada vez mais importante no gosto dos ouvintes e ganhou sua independência, tornando-se, assim, um estilo musical novo e totalmente separado da ópera.

¹³⁰ “Todo ello adobando esas comedias intrascendentes desde el punto de vista argumental, pero expresadas com una increíble riqueza lingüística y un preciosismo métrico que hicieron de las obras de Plauto comedias populares en su momento, y posteriormente piezas claves de la literatura dramática universal.” Sobre a posição do autor, de que as inovações de Plauto seriam de pouca importância para o argumento há discordâncias, nesse sentido, por parte de alguns autores como Anderson (1993) que trata de uma certa “desconstrução de Menandro” por Plauto que, justamente, teria gerado recursos importantes para o enredo plautino.

impossibilita que consigamos traçar características gerais da música no teatro num quadro mais amplo.¹³¹

Podemos perceber, a partir dos estudiosos citados, que a música sempre esteve presente nas encenações teatrais, tanto em sua origem etrusca como na grega. Como já fizemos uma discussão referente à forma e à nomenclatura dos instrumentos no Capítulo II, partiremos para o estudo de aspectos mais perceptíveis, ou seja, a integração da música com os textos teatrais e sua importância nas encenações romanas. Para isso, selecionamos somente as obras de Plauto em que encontramos referência direta a elementos relacionados à música.

3.3 Alguns exemplos de música em peças de Plauto

Segundo Aulo Gélcio (*Noites Áticas* III, 3) Varrão, em seu *De Comediis Plautinis*, teria selecionado 21 comédias como sendo unanimemente plautinas. Porém, não há certeza quanto a saber se as vinte e uma peças selecionadas por Varrão são, de fato, as transmitidas e que chegaram até nós. (Conte 1999; p. 50) Cardoso (2006) faz um levantamento dos títulos dessas comédias: *Amphitruo* (Anfitrião), *Asinaria* (Asinária ou A comédia dos asnos), *Aulularia* (Aululária ou A comédia da marmita), *Captiui* (Os prisioneiros), *Curculio* (Curcúlio ou Caruncho), *Casina* (Cásina), *Cistellaria* (Cistelária ou A comédia das cestas), *Epidicus* (Epídico), *Bacchides* (Báquides), *Mostellaria* (A comédia do fantasma), *Menaechmi* (Menecmos), *Miles Gloriosus* (O soldado fanfarrão), *Mercator* (O mercador), *Pseudolus* (Psêdolo), *Poenulus* (Poênulo ou O pequeno Cartaginês), *Persa* (Persa), *Rudens* (O cabo), *Stichus* (Estico), *Trinummus* (Trinumo), *Truculentus* (Truculento), *Vidularia* (Vidulária)”.

Destas, escolhemos considerar mais de perto apenas alguns excertos – *Estico*, *Cásina*, *Psêdolo*, uma passagem polêmica das *Báquides* e *Poênulo*, – por conta, como dissemos, da forma como a música aparece e interage com os personagens nas cenas. Nestas obras, podemos observar a presença de músicos no palco ou o pedido, expresso

¹³¹ Sobre Terêncio, por exemplo, sabemos, via Horácio (*Ep.* II. 1. 60), que usava também da música em suas peças, porém com muito mais parcimônia do que Plauto, mostrando talvez que suas comédias “não eram dotadas da artificialidade plautina.” (PANAYOTAKIS; 2006, p. 138)

por Plauto, de que haja música sendo executada durante a peça. Em alguns casos, personagens tecem opiniões sobre os músicos, ou falam diretamente a eles.

Evidentemente, como já se mencionou acima, a música também está presente nas outras peças que não serão estudadas em detalhes aqui, o que se deduz dos vários metros utilizados por Plauto e, por conta disso, se apresenta num outro campo, muito complexo, que é o da métrica plautina especificamente. Nosso trabalho privilegia a abordagem a outro aspecto da musicalidade romana, qual seja, aquele onde os músicos e a música sejam apresentados de uma forma mais direta, quer dizer, onde se faça menção a alguém que toca um instrumento, ou onde algum instrumento seja descrito. Dessa forma, não poderemos nos aprofundar na investigação da arte musical nas outras peças.

Embora alguns autores, como Panayotakis e Conte, entendam que as obras plautinas sejam compostas, em vários momentos, por personagens de caráter simplificado, situações e falas grosseiras e situações excessivamente cômicas para agradar a um público sem muito refinamento, I. T. Cardoso (2006, p. 24) mostra que, pelo menos em *Estico* isso é diferente.

“O leilão de um parasita esfomeado (com excepcional talento para piadas); o deslumbrado monólogo de um escravo tão pequenino quanto arrogante; o banquete de escravos ‘à moda grega’, regado a vinho, música e licenciosidade; e, sobretudo, as brincadeiras com a ilusão cênica são passagens que, por si sós, sugerem a atualidade do humor de Plauto.”

O ponto de vista de Cardoso (2006, p.25) converge com o de estudiosos como Taladoire (que a estudiosa cita) e também com a de Beacham (1995, p.1), no sentido de que ao menos uma parte do público plautino sabia interpretar o que aconteceria no palco durante a encenação, ou seja, a idéia de uma camada ao menos do público, minimamente preparado para as “convenções” que regiam o teatro.

“Como seria de se esperar, nem sempre a graça das diversas passagens da comédia é evidente a nós, leitores modernos (...) [e] a falta de atenção a tais elementos, *certamente familiares ao público a que Plauto se dirigia*, tem, nos estudos clássicos, interferido na percepção da graça e do enredo de *Estico*.” (CARDOSO, 2006, p. 25. *Grifo nosso*)

“Ademais”, afirma a pesquisadora, “não se trata de um humor necessariamente grosseiro.” Para ela, os embates verbais travados entre as personagens ao longo da peça, “em diálogos afiados e certos” e que revelam “sutis artimanhas persuasivas femininas; a conversa enrolada de um velho matreiro; o modo jocoso como jovens se esquivam de um parasita (*parasitus*, vulgo papa-jantares ou fila-bóia).” Segundo a Cardoso (2006, p. 25) “tais passagens, que evidenciam a urbanidade e elegância atribuídas ao humor plautino pelo exigente Cícero, bastariam para justificar a divulgação do texto de *Estico*” ao contrário daqueles que alardeavam acerca da estranheza desta peça no início do século XX.

Cardoso segue, nesse sentido, a mesma linha de Hough (1942), que identifica um jogo complexo de interação entre os personagens em várias peças de Plauto. É a idéia do “alvo cômico reverso”¹³². Para o estudioso, isso representa outra prova do refinamento cômico das obras do comediógrafo. “Quando Plauto emprega trocadilhos, jogos de palavras, distorções de sentido ou outra forma de humor verbal, geralmente ele os põe na boca de personagens pertencentes às classes mais baixas, aos quais, tais linguagem e posição, são variedades de técnica humorística mais convenientes.”¹³³ (HOUGH, 1942, p. 108) Quando, segundo o pesquisador, encontramos em Plauto a inversão desta conveniência, aí está uma das técnicas de mais elevado humor.

Tal inversão de papéis, ou seja, os termos que esperamos aparecerem na boca de escravos, por exemplo, sendo utilizados por representantes de grupos sociais mais elevados ou, *senes* como alvo de piada de *adulescentes*, refletem a idéia que abordamos no início deste capítulo, qual seja, a de que observando a inversão de valores é, também, possível supor algo do que era ou não praticado e aceito pelos romanos em seu dia-a-dia, porém há que se ter cuidado com generalizações e afirmações sem embasamento feitas com base em tais cenas. Como afirmamos, tais valores e práticas cotidianas seriam apenas suposições feitas a partir das informações que os excertos podem trazer e não seria possível afirmar se constituíam uma realidade em si.

¹³² Comic reverse foil.

¹³³ When Plautus employs puns, word plays, distortions of meaning, or other forms of verbal humor he usually puts them in the mouths of characters belonging to the lower social ranks, to whose language and position these varieties of humorous technique are most suitable.

Temos, assim, evidências mais do que necessárias para afirmar que as obras de Plauto estão repletas de refinamentos humorísticos disfarçados de grosserias como parte do estilo cômico do autor e, assim, mais uma vez, podemos questionar quaisquer afirmações depreciatórias que tentem desqualificá-lo nesse sentido.

Agora, após termos observado, de forma breve, alguns aspectos estilísticos em Estico de Plauto, direcionaremos o estudo, acerca desta obra, para os elementos propriamente musicais constantes dela. Como afirmamos, anteriormente, buscamos aspectos do texto que mostrem ou abordem a música de forma direta. Nesta comédia temos vários exemplos a serem trabalhados. Logo no início do texto, antes da peça em si, nas *didascaliae*, já aparece a indicação do uso, durante toda a peça, das “flautas fenícias”. Cardoso fez um estudo bastante detalhado sobre a possível origem destes instrumentos, bem como dos motivos que teriam levado Plauto a usá-las na peça, tal como assinalamos no capítulo II.

A história é a de duas irmãs (Panégiris e Pânfila) casadas com dois irmãos (respectivamente Epignomo e Panfilipo). Pobres, os irmãos partem em viagem por três anos, em busca de oportunidades, enquanto o pai das moças (Antifonte) tenta convencê-las a abandonar os maridos. Panégiris envia Gelásimo, seu parasita, ao porto para ver se os maridos haviam voltado. Os irmãos retornam ricos a Atenas e Estico, escravo de Epignomo, surge na história ao descer com seu senhor no porto e ganhar um barril de vinho com o qual fará uma festa com seu amigo Sagarino, também escravo e amulher amada pelos dois, Estefânia (escrava doméstica). Em alguns casos, como veremos, além da imagem do músico, há interpelações feitas ao *tibicen* pelos atores, fato que comprova parte de nossa argumentação anterior e mostra o dinamismo de Plauto ao criar o movimento e a interação das personagens.

O primeiro excerto da peça a citar instrumentos e musicistas é composto pelos versos 380 e 381¹³⁴:

<PI> Poste, ut occepi narrare, fidicinas, tibicinas, [380]
Sambucas aduexit secum forma eximia.

¹³⁴ Ernout (1972) indica que esses versos são septenários trocáicos. Dizemos, portanto que pertencem à classe dos *diuerbia*, ou seja, eram falados.

<PI> Além disso, como eu comecei a contar, eles trouxeram consigo tocadoras de lira, flautistas, [380] tocadoras de sambucas, de beleza extraordinária.”¹³⁵

Pinácio está voltando do porto e conta para sua dona, Panégires, sobre a volta do marido dela que agora é rico. Além de citar vários artigos de luxo, como tecidos e perfumes, o menino fala das musicistas trazidas por Epignomo. Pelo que pensamos e, também a partir do que veremos em outros excertos, essas musicistas, possivelmente era escravas também. Sobre o termo *sambuca*, Cardoso (2006) explica que “Plauto emprega, por metonímia, o nome do instrumento para designar a instrumentista (*sambucina*, *sambucistria*).” A *sambuca* é instrumento de origem oriental e se assemelha a uma harpa pequena. Sendrey (1974) explica que muito provavelmente é o mesmo que a *sabbeka*. “A palavra *sabbeka* deriva de *sambucus*, ‘sabugueiro’, a madeira da qual, quando seca, era durável e por isso apropriada para instrumentos musicais. Nomear um instrumento a partir do material usado para sua construção era uma prática frequente na Antiguidade.”¹³⁶ O autor destaca ainda que “o próprio nome do instrumento parece indicar sua origem asiática, ou ainda melhor, semita.”¹³⁷ (p. 176)

Em outro momento o diálogo de Antifonte com Epignomo reforça mais uma vez a idéia de que as *tibicinas* eram escravas e de que vinham de regiões asiáticas:

<AN> Erant minori illi adulescenti fidicina et tibicina; [542]
Peregre aduexerat, quasi nunc tu. Sed ille erat caeleps senex,
Quasi ego nunc sum.

<EP> Perge porro; praesens hicquidem est apologus.

<AN> Deinde senex ille illi dixit, cuius erat tibicina, [545]
quasi ego nunc tibi dico...

(...)

<AN> Videlicet non fuisse illum nequam adulescentem, qui ilico,
Vbi ille poscit, denegarit dare se granum tritici?
Hercle qui aequom postulabat ille senex, quando quidem
Filiae illae dederat dotem, accipere pro tibicina. [560]

“<AN> O rapaz mais novo possuía uma flautista e uma tocadora de lira. Ele as trouxera do estrangeiro; como fez você agora. Mas ele, o velho, era viúvo; como agora eu sou.

¹³⁵ Todas as traduções dos excertos de Estico são de Cardoso (2006).

¹³⁶ “The word *sabbeka* is derived from *sambucus*, ‘elder’, the wood of which, when dried, was durable and hence appropriate for musical instruments. Naming an instrument after the material that served for its construction was a frequent practice in Antiquity.”

¹³⁷ “The very name of the instrument seems to indicate its Asiatic, or better, Semitic origin.”

<EPI> Vá em frente; a tal história está acontecendo no presente.

<ANTI> Então, aquele velho disse àquele rapaz, ao que tinha a flautista [545] do mesmo jeito que eu agora estou dizendo a você...”

(...)

“<ANTI> Mas não seria mesmo um descarado o rapaz que se negasse a dar logo, assim que o outro pedisse, um grão de trigo? Porque, por Hércules, aquele velho pedia uma coisa justa: já que, de fato, dera o dote à sua filha, queria receber um para a flautista. [560]”

O excerto é uma parte da tentativa de Antifonte para convencer o genro a lhe dar uma amante. E seu objetivo pela história que conta, que na verdade, fala dele mesmo, é ter uma das *tibicinae* trazidas por Epignomo da Ásia. Talvez aqui tenhamos uma possibilidade de afirmar, tal como temos visto até aqui, que era comum a chegada de músicos provenientes de outras regiões que não Grécia e Roma, àquelas sociedades, o que reforça a idéia da herança oriental que marca algumas características da música greco-romana.

A seguir temos excertos onde Estico, personagem principal da peça, e seu amigo Sagarino, preparam uma festa, da qual participará a mulher que os dois amam. Na fala de Sagarino, ele exorta ao flautista que beba do vinho:

<SA> bibe, tibicen. age si quid agis, bibendum hercle hoc est, ne nega. [715]
quid hic fastidis quod faciundum vides esse tibi? quin bibis?
Age, si quid agis accipe, inquam. non hoc inpendet publicum.
haud tuom istuc est te vereri. eripe ex ore tibias.

“<SAGA> Beba, ó flautista: se você vai fazer algo faça. Por Hércules isso é para se beber, não recuse. Por que você fica aqui menosprezando o que vê que tem de fazer? Por que não bebe? Se você vai fazer algo, faça. Aceite, estou dizendo, não é o cofre público que vai pagar. Não faz seu gênero ficar tímido. Arranque as flautas da boca.”

Em seguida Sagarino comenta a demora do flautista em beber:

<SA> Quid igitur? quamquam gravatus fuisti, non nocuit tamen. age, tibicen, quando bibisti, refer ad labeas tibias, suffla celeriter tibi buccas quasi proserpens bestia, agedum. Stiche, uter demutassit, poculo multabitur. [725]

“<SAGA> E então? Apesar de você ter tido má vontade, isto não lhe fez mal. Vá flautista, agora que você já bebeu, leve de volta as flautas aos lábios: infle suas bochechas rapidamente, como uma serpente. Ande logo, Estico: quem de nós sair da norma será multado com menos um copo! [725]”

Por fim, com a festa em andamento, é Estefânia, a escrava convidada dos dois personagens (também escravos), quem fala com o músico:

<STE> Siquidem mihi saltandum est, tum uos date bibat tibicini.

<STI> Et quidem nobis.

<SA> Tene, tibicen, primum; postidea loci,
si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, celeriter
lepidam et suauem cantionem aliquam occupito cinaedicam, [760]
ubi perpruriscamus usque ex unguiculis. inde huc aquam.

tene tu hoc; educe. dudum <haud> placuit potio;

nunc minus grauate iam accipit. tene tu. interim,

meus oculus, da mihi sauium, dum illic bibit.

<STI>. Prostibiles <t>andem? stantem stanti sauium [765]

dare amicum amicae? Euge, euge!, sic furi datur.

<SA> Age, iam infla buccas; nunciam aliquid suauiter.

redde cantionem ueteri pro uino nouam.

qui Ionicus aut cinaedicust, qui hoc tale facere possiet?¹³⁸

<ESTE> Se acaso devo mesmo dançar, então vocês dêem de beber ao flautista.

<ESTI> E a nós também, ora.

<SAGA> Tome você primeiro, flautista. Depois, quando tiver esvaziado isto, então, do jeito que até hoje você sempre fez, comece a tocar, rápido, uma doce canção maliciosa, [760] com que nos excitamos desde a menor unhazinha. Coloque água aqui. Quanto a você segure isto, esvazie. Até a pouco, a bebida não lhe agradava. Agora ele já aceita com menos má vontade. Segure, você. Enquanto isso, ó luz dos olhos meus, dê-me um beijo, enquanto ele bebe.

<ESTI> Mas, afinal isso é coisa de prostituta? O amante de pé, beijar a amante de pé? [765] Muito bem! Muito bem! Assim é que se faz com um ladrão.

<SAGA> Ande, infle já as bochechas. E agora, toque algo suave: uma melodia nova em troca do vinho velho. Que bailarino jônico, que dançarino erótico, quem poderia fazer isto?

Chama a atenção nos excertos apresentados acima, a interação dos atores com o músico. Parece tratar-se aqui de um jogo cênico bastante dinâmico. Sobre esse aspecto da cena Cardoso afirma que

¹³⁸ Ernout (1972) também destaca que dos versos 715 a 766 temos uma sequência de septenários trocáicos (*cantica*), enquanto a partir do verso 767 até 904, uma sequência de senários iâmbicos. Na primeira sequência, portanto, temos exemplos dos *diuerbia* de Plauto que, misturados ao conteúdo das cenas, devia proporcionar um humor bastante intenso. É visível, na transição dos intervalos de versos citados por Ernout, o jogo rítmico característico das peças de Plauto. Acreditamos ter aqui também um exemplo do “alvo cômico reverso” indicado por Hough (1942), geralmente caracterizada pelo diálogo entre um *senex* e um *adulescens*, na qual o velho, que espera-se seja respeitado, acaba sendo alvo das piadas ou da astúcia do mais jovem.

“na segunda interpelação ao flautista, chama a atenção a variação no ritmo. Enquanto o escravo falava com ele, a métrica sugeria um ritmo dançante, propício a um acompanhamento por flauta (septenários trocáicos). A seguir, têm-se seis versos ‘falados’, isto é, versos supostamente declamados sem acompanhamento musical (senários iâmbicos, *Stich.* 762-68). A alteração rítmica leva a crer, pois, que, enquanto o flautista estava bebendo em cena, a música da peça seria interrompida.” (2006, p. 55-56)¹³⁹

Além disso, é possível perceber que a finalização da peça lembra muito a dança mencionada por nós anteriormente e que era frequente nas finalizações de peças na Comédia Nova grega, o *cordax*. Tratava-se de uma dança sensual que envolvia as personagens, geralmente num contexto festivo, tal como percebemos nos excerto de *Estico* apresentados acima. Notamos também que o flautista reluta em beber o vinho. O argumento utilizado por Sagarino para que o flautista beba é curioso. Ele afirma que “não é o cofre público que vai pagar.”¹⁴⁰ Acreditamos haver na fala de Sagarino alguma alusão à posição e a alguma função pública do músico, porém, tal interpretação é apenas uma especulação.

Mais um exemplo desse tipo de interação entre os atores e o músico se dá em *Cásina*, 798:

{Olympio} Age tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam foras,
suau cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo mihi.
hymen hymenaeae o hymen! [800]

¹³⁹ Sobre estas interações dinâmicas durante a encenação das peças de Plauto nos fala Hunter (1989, p. 46-49)

¹⁴⁰ Sobre esse verso, Cardoso (2006) afirma que há “suspeita de interpolação”. Arriscamos pensar rapidamente num possível sentido para a fala de Sagarino relativa ao fato de que não seria o Estado a pagar pelo vinho que o flautista é incitado a tomar. Vimos algumas teorias anteriormente, defendidas por Jory (1970) e também presentes em Sendrey (1974) e Quasten (1983) de que os músicos eram muito importantes para as cerimônias públicas religiosas e que, por conta disso, conseguiam privilégios e benefícios dada sua importância. Mesmo que não fossem grandes somas, pensamos no sentido de um sustento dos músicos que atendiam a tais cerimônias religiosas por parte do Estado. Daí a possibilidade de pensarmos na relutância do músico em beber do vinho e, digamos, se entregar ao espírito alegre e sensual da festa dos escravos na peça. Ao argumentar que não é o cofre público que vai pagar, é como se Sagarino tirasse a responsabilidade do músico por uma sobriedade, possivelmente necessária e esperada nas cerimônias. Pode haver aí também uma simples alusão de Plauto ao fato de o Estado sustentar os músicos que serviam a tais eventos públicos.

<OLÍMPIO> Vamos flautista, enquanto trazem para fora a nova esposa, celebra por toda esta rua com um canto suave em honra às minhas núpcias. ‘Hímen, Himeneu, ó Hímen!’ [800]¹⁴¹

Outra informação interessante que acreditamos ser possível extrair desse texto é a confirmação de que para se tocar a *tibia* é necessário mais força do que para uma flauta. No verso 767 aparece a expressão: *Age, iam infla buccas*. O verbo utilizado é *inflo*, *inflare* cujo sentido é justamente o de assoprar, mas também os de encher. Se tomarmos a ordem dada pela personagem de Plauto, *infla buccas*, temos a idéia de inflar as bochechas. Tal coisa não é possível com as flautas, pois nelas o ar passa com facilidade pelo bisel, já nos instrumentos de sopro providos de palheta, o ar gera certa pressão dentro da boca do executante fazendo com que, devido à força necessária para tocar esse tipo de instrumento, as bochechas do músico inflam um pouco durante a execução. Isso pode ser mais uma evidência de que as *tibiae* eram instrumentos providos de palheta.

Ao confrontar o excerto citado acima com outro do mesmo autor, extraído da obra *Poenulus*, temos uma confirmação dessas informações. A passagem a seguir tem um tom engraçado e apresenta um diálogo entre Lico, um alcoviteiro, e Antamônide, um soldado que, nessa cena, quer uma amante.

<ANTAM> Leno, tu autem amicam mihi des facito aut [auri] mihi reddas minam.

<LYC> Vin tibicinam meam habere?

<ANTAM> Nil moror tibicinam; 1415

nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient.

<LYC> Dabo quae placeat.

<ANTAM> Cura.

<LYC> Aurum cras ad te referam tuom.

<AGOR> Facito in memoria habeas.

<LYC> Miles, sequere me.

<ANTAM> Ego vero sequor. (grifo nosso)

“ANTAN. Ó alcoviteiro, tu, entretanto, dê-me uma amante ou me devolva as moedas de ouro.

LYC. Desejas ter minha flautista?

ANTAM. Nada de flautista; [1415]

Não sabes se ela tem as maiores bochechas ou os maiores seios.

LYC. Darei a que te satisfizer.

ANTAM. Cuida disso então.

LYC. Amanhã te trarei o teu ouro.

¹⁴¹ Tradução de Carol Martins da Rocha (2010)

AGOR. Guarde na memória.
LYC. Soldado, siga-me.
ATAM. Eu com certeza sigo.”

A fala de Antamônide nos mostra uma confirmação quanto ao fato das *tibicinae* inflarem as bochechas ao tocar a *tibia*. Ao afirmar que *nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient*, a personagem compara as bochechas das musicistas a seus seios. Logo, a imagem de alguém que faz tanta força ao tocar, que apresenta as faces inchadas. Além disso, mais uma vez percebemos a imagem das *tibicinae* como escravas.

Como apresentamos acima, as peças de Plauto podem revelar alguns aspectos da imagem do músico na sociedade romana. Outras obras, que infelizmente não conseguimos apresentar neste capítulo, também contêm passagens interessantes que, a partir de um estudo mais aprofundado, certamente revelarão mais informações desse tipo ou confirmações do que apresentamos acima. Outro aspecto interessante é o das variações rítmicas, cuja análise seria muito pertinente na tentativa de entender melhor como se dão tais dinâmicas versíficas, mesmo que não seja possível saber como seriam as melodias dos *cantica* plautinos. Portanto, Plauto em nosso entender, é prova significativa de inovações romanas na música, já que, de acordo com os autores apresentados acima, como Duckworth (1994), por exemplo.

Conclusão

No início deste trabalho, comentamos brevemente que há uma tendência de ignorar a música romana da Antiguidade na divisão dos períodos históricos, tal como se apresenta hodiernamente. Percebemos que tal situação se dá por conta, principalmente, de os Gregos terem deixado um material relacionado à música muito mais específico e numeroso do que os romanos. Na Idade Média, a teoria musical grega serviu de base para o canto gregoriano, por exemplo. A partir disso, bem como pelo poder bélico alcançado pelos habitantes do Lácio, criou-se a impressão de que em Roma pouco ou nada fora produzido no âmbito musical. Porém, é justamente a partir das afirmações de Cícero, nas *Tusculanae*, que verificamos o contrário do que o senso comum dissemina sobre os romanos hoje em dia.

Cícero destaca, como vimos, que os romanos eram hábeis em várias áreas do saber e não apenas nos assuntos militares. O autor também apresenta alguns aspectos da música grega, o que mostra seu conhecimento dessa arte, que, então, devia ser também o de outros romanos. Não há como contestar a influência da teoria musical grega sobre a atual, ou mesmo sobre todas as transformações ocorridas acerca desse saber ao longo da história. Nem constituiu nossa intenção negar tal superioridade grega no assunto. O que buscamos foi apresentar as lacunas que existem sobre a música romana e algumas características possíveis de depreender a partir de excertos de obras escritas por autores romanos.

Sem dúvida, concordamos que a base teórica dos habitantes de Roma foi herdada dos gregos. Isso é afirmado pelos próprios autores apresentados em vários momentos, como Higino (*Astr.* II, 7), que narra o surgimento da lira e reconhece seu contexto grego, Cícero (*Tusc.* I, 4), que disserta sobre a noção de erudição entre os helenos relacionada à música e Cornélio Nepos (*Ep.*, I), que reconhece e descreve as habilidades de Epaminondas nas cordas e no canto. Esses três autores trazem à baila elementos da cultura musical grega e os discutem, o que mostra indubitavelmente que pelo menos alguns dos romanos eram versados no conhecimento musical grego..

Mas, de qualquer forma, mesmo as informações obtidas pelo estudo dos excertos indicados acima, remetem apenas a interpretações acerca da música grega, logo, não

haveria nada de novo nesta arte entre os romanos. Porém, quando continuamos nosso estudo e procuramos outras práticas no cotidiano dessa civilização, deparamo-nos com algo que pode ser um indício de inovação por parte dos habitantes do Lácio. Trata-se da questão dos instrumentos militares. A herança, nesse caso, pode ser etrusca, mas as táticas de movimento das tropas, marcha, ataque e retirada, todas regidas por sinais dados por instrumentos como a *tuba*, a *bucina*, o *cornu*, e o *lituus*, parecem constituir uma criação romana.

Não acreditamos que os gregos devam ser menos estudados por nós, muito pelo contrário. Os tratados sobre música deixados por eles constituem um acervo importante e que sempre possibilita novas interpretações, não só relacionadas à teoria musical, mas também a questões sociais, como a imagem do músico, a educação na Grécia Antiga, bem como sobre os instrumentos musicais utilizados por eles, que, de certa forma, também influenciaram os princípios de funcionamento dos nossos instrumentos. Há ainda a influência oriental que deve ser percebida na formação dos conceitos teóricos, tanto na Grécia como em Roma e, de forma mais evidente nos instrumentos musicais. Nesta pesquisa não pudemos estudar esse tema profundamente, pois, por si só, já constitui outro trabalho.

Sobre os excertos estudados por nós, mesmo com as limitações de contexto, variedade de gênero literário e ainda pelo fato de pertencerem a épocas diferentes, pudemos entender um pouco mais do universo musical romano. De fato, não encontramos o desenvolvimento de teorias musicais no *corpus* selecionado e percebemos que a maior parte das informações é sobre os instrumentos e sua execução. Em obras filosóficas, contudo, como as de Sêneca e Cícero, é possível identificar uma preocupação com características mais profundas da música, como aquelas relacionadas à moral, por exemplo. . Os excertos de Vergétio, Capro e César, para citar alguns dos autores estudados em nosso trabalho, descrevem especificamente os instrumentos bélicos, exploram sua prática ou deixam transparecê-la de alguma forma e dessa maneira nos dão informações sobre o uso militar da música entre os romanos.

Higino narra a história da lira com o aparente objetivo de explicar como surgiu a constelação de mesmo nome. Nesse caso, começamos a entrar no campo da música

relacionada à mitologia. Como afirma Quasten “As lendas e mitos de quase todos os povos pagãos tentaram explicar o elaborado uso da música em seus cultos indicando que a arte da música foi um presente dos deuses para os homens.”¹⁴² (1983, p. 1) Isso fica comprovado na narração mitológica de Higino, já que Apolo, após inventar a cítara, entrega a lira, instrumento também criado por um deus, como presente a Orfeu que, de posse dela, é capaz de realizar grandes prodígios. A partir dessa crença, sabemos que a lira passou a fazer parte do culto a Apolo.

Não tratamos sobre a relação da mitologia com a música em detalhes, pois para isso seria necessário um trabalho interpretativo mais específico. O mesmo se deu com os elementos musicais presentes na retórica: limitamo-nos a apresentar apenas uma ínfima parte do que discutem Cícero (*de Orat.*, III, 173-174) e Quintiliano (*Inst.*, I, 10) sobre esse tema, já que, para entender os excerto desses autores, é necessário um estudo acurado de suas obras devido à sua complexidade. De qualquer forma, conseguimos perceber que havia uma preocupação com a musicalidade na oratória. Cícero, no excerto indicado acima, fala de um certo *numerus*, um ritmo, uma medida, que marca a cadência das palavras no texto. Tanto ele como Quintiliano admitem a origem dessa arte entre os gregos, e possibilitam perceber que há também essa preocupação entre os romanos. Para esses autores, portanto, a música está intrinsecamente ligada à arte do discurso e da escrita.

Concentramos nosso estudo a partir do capítulo 2 apenas nos excertos que, de alguma forma, comentam os instrumentos. Nessa busca, encontramos uma quantidade bastante grande que não seria possível tratar neste trabalho. Descobrimos que existem vários pesquisadores interessados na música da Antiguidade e que, geralmente, concentrando-se em um autor específico em seus trabalhos, buscam informações sobre música em seus textos. Nossa pesquisa teve um objetivo diferente, que foi o de tentar apresentar características gerais da musicalidade romana e por conta disso a escolha de

¹⁴² “The legends and myths of nearly all pagan peoples have sought to explain the elaborate use of music in their worship by indicating that the art of music was a gift of the gods to men.”

excertos tão diferentes e pertencentes a um recorte maior do que aquele que geralmente se aconselha para os estudos acadêmicos.

Como alertamos na introdução, sabemos dos riscos oriundos de nossa proposta, e, certamente, por mais que tenhamos evitado, devemos ter cometido alguma generalização indevida ou tratamos de alguns assuntos superficialmente, mas isso por conta da necessidade que identificamos de agrupar excertos que sirvam de fonte para a pesquisa da música entre os romanos e que possam, de alguma forma, indicar as várias possibilidades de pesquisa dentro dessa área.

Ao longo deste estudo, abordamos ainda questões sobre as traduções propostas para os instrumentos romanos e pudemos perceber que, de fato, constitui um tema bastante discutido por outros autores como West (1992), Landels (2000) e Cardoso (2006), além de ser alvo de preocupação de um autor latino, Capro, que também expressa no *De Orthographia* um problema em relação à maneira de nomear os instrumentos. Capro trata especificamente, da *tuba* e da *bucina*, instrumentos que, como mostramos, pertenciam ao contexto musical militar na Roma antiga. Concluímos que, de fato, há questões difíceis de resolver, como no caso da tradução de *tibia* por “flauta dupla” e que merecem atenção por parte dos tradutores.

Por fim, escolhemos o teatro romano, sobretudo o de Plauto, como assunto do terceiro capítulo e, dentro desse contexto, trouxemos excertos do autor em que é evidente a presença dos músicos. Entendemos um pouco do uso da música feito por ele e confirmamos a presença dessa arte na composição cênica das peças, bem como nas falas das personagens. As questões que envolvem os *cantica* e os *diuerbia* representam um uso bastante sofisticado de uma musicalidade intrínseca ao texto teatral plautino. Como afirma Cardoso “é notório que a música das peças plautinas está irremediavelmente perdida. No entanto, pode-se inferir acerca de seu ritmo a partir da métrica.” (2006, p. 55)

O jogo métrico plautino revela um domínio musical bastante grande por parte do autor. A presença de vários metros em cada peça revela que havia uma preocupação de Plauto com a dinâmica das falas ao longo da encenação. Autores como Ernout (1972), Duckworth (...) e Cardoso (2006), entre outros, dividem essa variação em dois grupos. Trata-se dos *cantica* e dos *diuerbia*. O *canticum* é o grupo ao qual pertencem os versos

escritos, geralmente, em septenários trocáicos e, pelo que se entende, eram cantados, inclusive com acompanhamento musical. Já os *diuerbia*, versos em senários iâmbicos, eram falados, sem acompanhamento musical. Ao observar esse grau de refinamento cômico nas peças de Plauto, é possível perceber aí um conhecimento da teoria musical bastante apurado. Outros autores como Beacham (1995) e Slater (2000) vão além e questionam se esse não seria um indício de que o público percebia essa musicalidade, o que nos faz pensar numa audiência ao menos minimamente versada em música.

É possível extrair das peças de Plauto até mesmo informações técnicas acerca do funcionamento de certos instrumentos, como, por exemplo, o da *tibia*, apresentado nos excertos de *Estico* e *Poênulo* citados por nós. O verbo utilizado por Sagarino, personagem da peça *Estico*, ao ordenar ao *tibicen* que infle as bochechas (*Age, iam infla buccas*), leva-nos a perceber que a força utilizada pelo músico para tocar a *tibia* é maior do que a força feita para tocar um flauta comum. O fluxo de ar que passa pelo bisel, nas flautas, é bem mais fácil de se obter do que a pressão exigida para vibrar as palhetas nos instrumentos dotados desse princípio de funcionamento. A questão colocada por Antamônide, em *Poênulo*, é bastante reveladora nesse sentido. Ao recusar uma flautista como amante, ele diz: *nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient.* (1415). A dúvida, obviamente cômica, de não se saber se as *tibicinae* tinham maiores as bochechas ou os seios, reforça a idéia de que as musicistas faziam força para tocar seus instrumentos. Para uma comprovação atual dessa informação, bastaria observar um músico ao executar um oboé ou o fagote, bem como a gaita-de-fole escocesa, todos instrumentos de palheta.

Sabemos que as evidências materiais dos instrumentos romanos são precárias e que nada pode nos indicar como seria seu princípio de funcionamento e como seria a música tocada neles. Não temos registros escritos da teoria musical romana, a não ser pelo *De Musica* de Boécio, autor do século V d.C., que, na verdade, faz uma espécie de resumo da teoria musical grega, sob um olhar romano tardio. Os textos latinos do período clássico que nos restam raramente abordam a música como tema principal, mas como tentamos mostrar aqui, podem deixar transparecer informações que revelam algumas características que podem ir além daquelas encontradas pelos arqueólogos, por exemplo.

De fato, acreditamos que a história da música da Antiguidade é um campo bastante amplo e que exige a interação de várias frentes de estudo, a fim de que se consiga cada vez mais informações a partir do pouco que restou. Porém, percebemos que na maioria dos estudos sobre o tema, a interação entre as áreas não acontece. Poderíamos obter resultados muito úteis para a música, as letras clássicas, a história, a filosofia, antropologia, física e matemática, se ocorresse essa união mais efetiva entre os pesquisadores. Tal necessidade é atestada há muito tempo e a expressamos aqui na afirmação de Tovey:

“(…) a música popular, juntamente com a música atual das raças bárbaras e da civilização oriental, podem nos dar materiais tal como os usos da antropologia na reconstrução do passado a partir de seus vestígios no presente. Para nós a música da Grécia Antiga é de longe o mais importante ramo da arqueologia musical. Infelizmente a aproximação desse tema, dos mais difíceis, tem sido impedida pela falta de coordenação entre os pesquisadores e os músicos; e a verdade averiguada é menos instrutiva aos leitores em geral do que a história das opiniões sobre ela.” (TOVEY; 1959, p.103)¹⁴³

É evidente, portanto, que há muito que se estudar acerca não só da música dos romanos, como daquela produzida em toda a Antiguidade e esperamos ter conseguido mostrar pelo menos alguns desses pontos. Pelos excertos apresentados, notamos que os romanos possuíam conhecimento musical e que esse era aplicado a várias áreas. É certo, então, que mesmo não tendo produzido tratados sobre música no período clássico, essa civilização tinha contato com a música, em parte herdada dos gregos, parte dos etruscos, em seu cotidiano, além de podermos perceber certas influências orientais, que são comuns a todos os povos do Mediterrâneo Antigo. Assim, dizer que os romanos nada produziram em relação à música, ou que não se dedicaram à arte musical, seria ignorar todos os sentidos possíveis da música na Roma Antiga.

¹⁴³“(…) folk-music, together with the present music of barbarous races and Oriental civilization, can give us materials such as anthropology uses in reconstructing the past from its vestiges in the present. For us the music of ancient Greece is by far the most important branch of musical archaeology. Unfortunately the approach to this most difficult subject has been blocked by lack of coordination between scholarship and musicianship; and the ascertained truth is less instructive to the general reader than the history of opinions about it.”

Bibliografia

Edições e traduções de textos clássicos:

APULÉE. *Les Metamorphoses*. Texte établi et traduit par Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

AULU-GELLE. *Les nuits attiques*. Texte établi et traduit par R. Marache. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

CAPER. *De Orthographia*. Trad. Friedrich Gotthilff Osann, Berlim: Taubner, 1849.

CARDOSO, I. Tardin. *Estico de Plauto*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1984.

CATULLUS. *Carmina*. Oxford e New York: Oxford University Press, 1958.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo por João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CATULO. *Poesías*. Trad. Miguel Dolç. Madrid: CSIC, 1997.

CAESAR. *The Civil War*. Trans. A. G. Peskett, London: Harvard University Press, 1996.

CÉSAR. *Bellum Civile/ A Guerra Civil*. Introdução, tradução e notas por Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

CESAR. *Guerre des Gaules*. Texte établi et traduit par L. A. Constans. Paris : Les Belles Lettres, 1926.

CESAR. *La Guerre Civile. Livre III*. Texte établi et traduit par Pierre Fabre. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

CICERO. *De oratore*. Book III. Trans. H. Rackham, London: Harvard University Press, 1997.

CICERO. *De l'Orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris: Les Belles Lettres, 1957.

CICERO. *Tusculanae Disputationes*. Trad. M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.

CICERO. *Tusculanes*. Texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

FEDRO. *Fábulas*. Notas e escansão B. Sampaio, São Paulo: Melhoramentos, 1938.

FEDRO. *Le favole*. Note di Salvatore Sciuto, Torino: società editrice internazionale, s/d.

HYGIN. *L'astronomie*. Texte établi et traduit par Andre Le Boeuffle. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

LIVY. *History of Rome*. Trans. B.O. Foster, London: Harvard University Press, 1996.

MENDES, M. O. *Eneida Brasileira*. Tradução e organização: Paulo Sérgio de Vasconcellos et al., Campinas-SP: editora da UNICAMP, 2008.

NÉPOS. *Oevres*. Texte établi et traduit par Anne-Marie Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

NEPOS. *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*. Trad. J. I. Roquette. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo & Cia, s/d.

OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo: tradução comentada dos poemas de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

OVID, *Metamorphoses*, with an english translation by Frank Justus Miller, The Loeb Classical Library, Harvard university Press, 1944.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, tome II, Paris: Les Belles Lettres, 2000.

OVIDIO, *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, volume II, 5a. ed., Madrid: CSIC, 1994.

PHÈDRE. *Fables*. Traduit par Louis Havet, Paris: Hachette, s/d.

PLAUTE. *Comédies, Tome I: Amphitryon – Asinaria – Aulularia*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

PLAUTE. *Comédies, Tome II: Bacchides – Captivi – Casina*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

PLAUTE. *Comédies, Tome VI: Pseudolus – Rudens – Stichus*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

PLAUTUS. *Amphitryon; The comedy of asses; The pot of gold; The two bacchises; The captives*. Paul Nixon (English Translation). LOEB Classical Library. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

PLAUTUS. *Stichus; Trinummus; Truculentus; Tale of a Travelling bag; Fragments*. Paul Nixon (English Translation). LOEB Classical Library. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999.

PLAUTUS. *The Little Carthaginian; Pseudolus; The Rope*. Paul Nixon (English Translation). LOEB Classical Library. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996.

QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Book I-III. Trans. H.E. Butler. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996.

ROCHA, C. M. da. “*Perfume de mulher*”: *riso feminino e poesia em Cásina*. 205 p. Dissertação (Mestrado em Linguística/ Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales*, volume 1-3. Richard M. Gummere (org.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd., 1925.

SÉNÈQUE. *Lettres a Lucilius*. Tome III. Texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

TERENCIO. *Comedias: La andrina; Eunuco*. Tomo I. Trad. Lisardo Rubio. CSIC, Madrid, 1991.

TERENTIUS. *Eunuchus*. Trad. Reinholdus Klotz. Berlim: Lipsiae in aedibus B.G. Taubneri, 1838.

TITE-LIVE. *Histoire Romaine*. Texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet. Paris : Les Belles Lettres, 1995.

TITO LÍVIO. *História de Roma: Livro I: A monarquia*. Trad. Mônica Costa Vitorino. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

VARRON. *L'économie rurale*. Traduit par M. X. Rousselot. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1843.

VIRGILE. *Énéide, livres I-IV*. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

VIRGÍLIO. *Eneida brasileira: tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*; organização: Paulo Sérgio de Vasconcellos et al.; tradução Manuel Odorico Mendes; Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2008.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Vitorino Barreto Feio. Paulo Sérgio de Vasconcellos (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas Odorico Mendes; Apresentação Antônio Medina; Estabelecimento do texto, notas e glossário Luiz Alberto Machado Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

Bibliografia secundária

------. The Egyptian Flutes. *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 31, No. 574, p. 713-716, Dec. 1, 1890.

ABRAHAM, Gerald. *The Concise Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

ALFORD, V. Odd Music-Makers and Their Instruments. *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 1. p. 98-106, Jan., 1936.

ANDERSON, W.S. *Barbarian play*. University of Toronto Press, 1993.

- ANDREWS, N. E. Tragic Re-Presentation and the Semantics of Space in Plautus' "Casina". In: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 57, Fasc. 4, p. 445-464, 2004.
- ANTCLIFFE, H. British History and British Music, *The Musical Times*, Vol. 61, No. 929, p. 474-477, 1920.
- ANTCLIFFE, H. What Music Meant to the Romans. *Music & Letters*, Vol. 30, No. 4, p. 337-344, 1949.
- BAINES, A. *Bagpipes*. Ed. Oxprint Ltd of Oxford, London, 1979.
- BARROS, A. de C. *A Música: sua história geral em quadros rápidos, ambientes históricos, artes comparadas*, 2ª ed., ed. Americana, Rio de Janeiro, 1974.
- BARRY, P. On Luke xv. 25, συμφωνία· Bagpipe. *Journal of Biblical Literature*, Vol. 23, No. 2, p. 180-190, 1904.
- BASSETO, B. F. *Filologia Românica*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BEACHAM, R. C. *The Roman Theatre and its Audience*. London: Routledge, 1995.
- BEARD, M.; HENDERSON, J. *Antiguidade Clássica: uma brevíssima introdução*. Trad. Marcus Penchell. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.
- BENNET, R. *Forma e estrutura na música*. Trad. Luiz Carlos Csëko. Col. Cadernos de música da universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BENNETT, R. *Instrumentos de teclado*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Col. Cadernos de música da universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENNETT, R. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Col. Cadernos de música da universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BOARDMAN, J.; GRIFFIN, J.; MURRAY, Oswyn. *The Oxford History of the Roman World*, Oxford University Press, New York, 1991.
- BOYLE, A. J. *An introduction to Roman tragedy*. London: Routledge, 2006.

BURTON, P. J. *Amicitia in Plautus: A Study of Roman Friendship Processes*. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 125, No. 2, p. 209-243, Summer, 2004.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDÉ, Roland de. "História da Música Clássica", Vol. I, ed. Del Prado, Madrid, 1995.

CHEAPE, H. *The book of the bagpipe*, Contemporary Books, Chicago, 2000.

CHLEPA, E. A. The Architecture of the Roman Odeion at Kos. In: *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 94, p. 415-435, 1999.

CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2006.

COLLINSON, F. *The bagpipe: the history of a musical instrument*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1975.

CONTE, G. B. *Latin Literature a history*. Trad. Joseph B. Solodow. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

CSAPPO, E. and MILLER, M. C. *The origins of theater in ancient Greece and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CUTTER, Paul F. The Question of the "Old-Roman" Chant: A Reappraisal. *Acta Musicologica*, Vol. 39, Fasc. 1/2. p. 2-20, Jan. - Jun., 1967.

DUCKWORTH, G.E. *The Nature of Roman Comedy*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1994.

EASTERLING, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.

EASTERLING, P. E.; HALL, E. *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FANTHAM, E. *Roman literary culture: from Cicero to Apuleius*. Baltimore: JHU Press, 1999.

FRANÇOIS-GARELLI, Marie-Hélène. *Danser le mythe: la pantomime et sa réception dans la culture antique*. Paris: Peeters, 2007.

FRANKO, G. F. Ensemble Scenes in Plautus. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 125, No. 1, p. 27-59, Spring, 2004.

GENTILI, B. *Theatrical performances in the ancient world: Hellenistic and early Roman*. London: Boston: Gieben, 1979.

GINSBERG-KLAR, M. E. The Archaeology of Musical Instruments in Germany during the Roman Period. *World Archaeology*, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments, p. 313-320, 1981.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. "História de la música occidental", Vol. 1, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

GUIDOBALDI, Maria Paola. *Musica e danza*. Virgínia: Quasar, 1992.

HANSON, Victor Davis. The Status of Ancient Military History: Traditional Work, Recent Research, and On-Going Controversies. *The Journal of Military History*, Vol. 63, No. 2, p. 379-413, Apr., 1999.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HARRIS, C. A. Musical Animals in Ornaments. *The Musical Quarterly*, Vol. 6, No. 3, p. 417-425, Jul., 1920.

HARRISON, S. *A Companion to Latin Literature*. Malden - USA; Oxford – UK: Wiley-Blackwell, 2006.

HOLLEMAN, A. W. J. The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music. *Vigiliae Christianae*, Vol. 26, No. 1, p. 1-17, Mar., 1972.

HOUGH, J. N. The Reverse Comic Foil in Plautus. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 73, p. 108-118, 1942.

HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- ILARI, R. *Linguística Românica*. São Paulo: Ática, 2006.
- JORY, E. J. Associations of actors in Rome. In: *Hermes*, vol. 98, n° 2, p. 224-253, 1970.
- KARAKASIS, E. Legal Language in Plautus with Special Reference to "Trinummus". In: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 56, Fasc. 2, p. 194-209, 2003.
- KETTERER, R. C. Why Early Opera Is Roman and Not Greek. In: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 15, No. 1, p. 1-14, Mar., 2003.
- KEYS, A. C. Symphony: What Does It Mean? *The Musical Quarterly*, Vol. 58, No. 2, p. 235-241, Apr., 1972.
- KLOPPENBORG, J. S. and WILSON, S.G. *Voluntary associations in the Graeco-Roman world*. London and New York: Routledge, 1996.
- LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 2000.
- LANG, Paul Henry. (1997). "Music in Western Civilization", ed. Norton, Nova York.
- LAW, Helen Hull. "Studies in the Songs of Plautine Comedy." Ph.D. diss. University of Chicago, 1920.
- LE BOHEC, Y. *The imperial Roman army*. London: Routledge, 2000.
- LEY, G. *A short introduction to the ancient Greek theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- LITTLE, A. McM. G. Plautus and Popular Drama. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 49, p. 205-228, 1938.
- LOWE, J. C. B. Cooks in Plautus. In: *Classical Antiquity*, Vol. 4, No. 1, p. 72-102, Apr., 1985.
- MACEDA, José. La technologie primitive et La technologie moderne em musique. *Revue d'esthétique*, Toulouse, n° 4, p. 177-183, 1982.
- MANDOKI, Katya. *Everyday aesthetics: prosaics, the play of culture and socials identities*. Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- MARPLES, M. "Plautus". In: *Greece & Rome*, Vol. 8, No. 22, p. 1-7, Oct., 1938.

MARQUES, Luiz.(Org.) *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.

MARTENS, Frederick H. The Influence of Music in World History. *The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 2, p. 196-218, Apr., 1925.

MASTRONARDE, D.J. *Contact and discontinuity: some conventions os speech and action on the Greek tragic space*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1979.

MASTRONARDE, D.J. *Introduction to Attic Greek*. Berkley: University of California Press, 1993.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

MAURICE, L. An Examination of a Double Motif in Plautus. In: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 56, Fasc. 2, p. 164-193, 2003.

MCDONALD, M and WALTON, J.M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MERRYWEATHER, James W. The two-chanter Bagpipes in England. *The Galpin Society Journal*, Vol. 54, p. 62-75, May, 2001.

MOORE, Timothy J. Music and Structure in Roman Comedy. *American Journal of Philology* 119.2, p. 245-273, 1998.

MOREL, Jean Paul. El artesano. In: GIARDINA, Andrea (et alli). *El hombre romano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

MURRAY, G. Ritual Elements in the New Comedy. In: *The Classical Quarterly*, Vol. 37, No. 1/2, p. 46-54, Ed: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Jan. - Apr., 1943.

NORTH, S. K. The Northumbrian Small-Pipes. *Proceedings of the Musical Association*, p. 27-36, 1929-1930.

OLIVA NETO, João A. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

PAGE, Christopher. The Medieval Organistrum and Symphonia. 2: Terminology. *The Galpin Society Journal*, Vol. 36, p. 71-87, Mar., 1983.

PALMER, L. R. *The Latin Language*. London: Faber and Faber Limited, 1974.

PANAYOTAKIS, C. Comedy Atellane. Farce and Mime. In: HARRISON, Stephen. (org.) *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2006.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Trad. Manuel Rosa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PATTERSON, Annie W. The Characteristic Traits of Irish Music. *Proceedings of the Musical Association*, 23rd Sess, p. 91-111, 1896 - 1897.

POCIÑA, A. Épica y Teatro: La primera poesía. Desde sus comienzos hasta El siglo I a.C. In: CODOÑER, Carmen (Ed.). *Historia de la Literatura Latina*. Navalmorcal de la Mata (Madrid): Catedra, 1997. Pgs. 13-70.

PORTNOY, Julius. Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 3, p. 235-243, Mar., 1949.

POSSENTI, S. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

QUASTEN, Johannes. *Music and worship in pagan & Christian antiquity*. Washington, DC: National Association of Pastoral Musicians, 1983.

RIMMER, Joan. The Tibiae pares of Mook. *The Galpin Society Journal*, Vol. 29, p. 42-46, May, 1976.

ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica. In: *Revista Eletrônica Via Litterae*, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 138-164, jul./dez. 2009. Disponível em : www.unucseh.ueg.br/vialitterae.

ROUGNON, Paul. “La Musique et son Histoire”, Librairie Garnier Frères, Paris, 1920.

RUSSEL, A. G. Euripides and the New Comedy. In: *Greece & Rome*, Vol. 6, No. 17 , p. 103-110. Ed: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Feb., 1937.

SATACE, C. The Slaves of Plautus. In: *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 15, No. 1, p. 64-77, Apr., 1968.

SCHLESINGER, Kathleen. Researches into the Origin of the Organs of the Ancients, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 2. Jahrg., H. 2, p. 167-202, Feb., 1901.

SCODEL, Ruth. The Ode and Antode in the Parabasis of "Clouds". In: *Classical Philology*, Vol. 82, No. 4, p. 334-335, ed. The University of Chicago Press, Oct., 1987.

SEAR, F. B. Vitruvius and Roman Theater Design. In: *American Journal of Archaeology*, Vol. 94, No. 2, p. 249-258, Apr., 1990.

SEGAL, E. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. Oxford University Press, 1987.

SENDREY, A. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*. Rutherford; Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1974.

SEYFFERT, O. (org.) *A Dictionary of Classical Antiquities*. London: Swan Sonnenschein and Company, 1895.

SLATER, N. W. *Plautus in performance: the theatre of the mind*. Australia; Canada; France: OPA, 2000.

SOMMERSTEIN, A. H. *Greek drama and dramatists*. London: Routledge, 2002.

STRUNK, Oliver e TREITLER, Leo (revisor editorial). *Source Readings in Music History*, W. W. Norton & Company, New York, 1998.

SWIFT, L.A. The symbolism of space in euripidean choral fantasy (Hipp. 732 – 75, Med. 824 – 65, Bacch. 370 – 433). In: *Classical Quarterly*, vol. 59, n^o. 2, p. 364-382, Cambridge University Press, 2009.

TALADOIRE, B. A. *Essai sur le comique de Plaute*. Editions de l'imprimerie national de Monaco, 1956.

TAYLOR, L. R. The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 68, p. 284-304, 1937.

TOVEY, D. F. *The forms of music*. New York: Meridian, 1959.

ULRICH, Homer; PISK, Paula. “ A History of Music and Musical Style”, ed. Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1963.

WEISS, P.; TARUSKIN, R. (org.). “Music in the Western World: A History in Documents”, Macmillan Inc., New York, 1984.

WELSH, J.T. The *Balli(o)starium*: Plautus, *Poenulus* 200-2. In: *Mnemosyne*, n^o 62, p. 94-99, 2009.

WEST, M.L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WHITELEY, J.J.L. The origin and the Concept of “Classique” in the French Art Criticism. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 39, p. 268-275, 1976.

WHITTAKER, M. The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy. In: *The Classical Quarterly*, Vol. 29, No. 3/4, p. 181-191 Ed: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Jul. - Oct., 1935.

WILES, D. *Greek Theatre Performance: an Introduction*. London: Cambridge University Press, 2000.

WILLCOCK, M. M. The Bacchides of Plautus. In: *The Classical Review*, New Series, Vol. 28, No. 1, p. 27-29, 1978.

WILLE, Günther. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: P. Schippers N.V., 1967.

WOOLF, G. Beyond Romans and Natives. In: *World Archaeology*, Vol. 28, No. 3, Culture Contact and Colonialism, p. 339-350, Feb., 1997.

ZAMINER, Frieder . Boethius, Anicius Manlius Severinus. *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Berlin, Brill Online, 2007.

ZANONCELLI, Luisa. Musical instruments. *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Milão, Brill Online, 2007.

ZORZETTI, Nevio. Poetry and ancient city: the case of rome. *The Classical Journal*, Vol. 86, No. 4, p. 311-329. Apr. – May, 1991.

Obras de referência

COLLES, H. C. *Grove's Dictionary of music and musicians*. 3^a ed. New York: The Macmillan Company, 1949.

DICKEY, Eleanor. *Ancient Greek Scholarship*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 17 Artes-Tonal/atonal, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 3 Artes-Tonal/atonal, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

ENCICLOPEDIA VIRGILIANA, vol. IV, Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1991.

GAFFIOT, F.. *Dictionnaire illustré latin-Français*. Paris: Librairie Hachette, 1934.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4a. Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HASTINGS, J.; SELBIE, J. A.; LAMBERT, J. C. *Dictionary of the Apostolic Church*. Vol. 2, Macedonia – Zion, Edinburgh: T. & T. Clark, 1926.

HOWATSON, M.C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. 2^a ed., New York: Oxford University Press, 1997.

LOYN, H. R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*, 4^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

ROSE, H. J. et al. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1950.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário Latino-Português*. 12^a ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SCHOLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. 2^a ed., London: Oxford University Press, 1943.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português*. 2^a ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

Obras de apoio:

BÉDOYÉRE, G. De La. *Roman Britain: A New History*. London: Thames & Hudson, 2006.

CAMERON, A. *The later Roman empire*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

JONES P; SIDWELL, K. *The World of Rome: An Introduction to Roman Culture*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2007.

LE ROUX, P. *Império Romano*. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre – RS: L&PM, 2009.

VEYNE, P (org.). *História da vida privada: Do Império Romano ao ano mil*. 19^a reimpressão. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Fontes audiovisuais:

300. Direção: Zack Snyder. Produção: Mark Canton e Gianni Nunnari. Roteiro: Zack Snyder, Kurt Johnstad e Michael B. Gordon. Produtora: Warner Bros. Pictures e Legendary Pictures, (DVD), 2007.

Bem-Hur. Direção: William Wyler. Produção: Sam Zimbalist, Panavision e Metrocolor. Roteiro: Karl Tunberg. Produtora: Warner Bros. Pictures, 1959 (DVD, 2005).

Rome. Direção e roteiro: John Milius, William J. MacDonald e Bruno Heller. Produção: William J. MacDonald, John Milius, Frank Doelger, Anne Thomopoulos e Bruno Heller. Produtora: HBO Entertainment, BBC e Warner Bros. Pictures. (DVD) 2006, 2007.

Anexos:



Figura 1: A zummarah atualmente utilizada no Egito e encontrada em catálogos de instrumentos orientais. Este exemplar é atual e produzido segundo a tradição egípcia mantida, principalmente, em grupos folclóricos ou comunidades tradicionais.

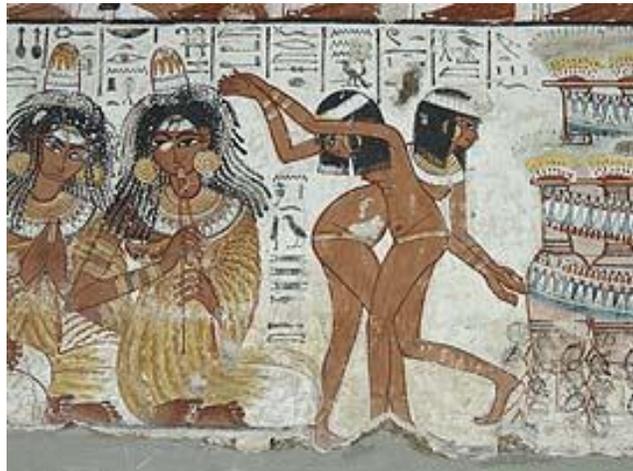


Figura 2: Recorte de fragmento de pintura mural da tumba de Nebamum. Trazida por Henry Salt em 1821, a pintura se encontra no British Museum. À esquerda duas musicistas tocam para duas dançarinas (direita). A musicista da extrema esquerda toca um instrumento de percussão e a segunda toca a zummarah, que podemos assemelhar à *tibia* dos romanos, ou ao *aulos* dos gregos. (18ª dinastia – c. 1400-1390 a.C.)



Figura 3: Outro detalhe da mesma pintura mural representada na figura 2. Aqui temos mais uma musicista tocando a *zummarah* (segunda mulher da direita para a esquerda) e duas tocando instrumentos de corda. (18ª dinastia – c. 1400-1390 a.C.)

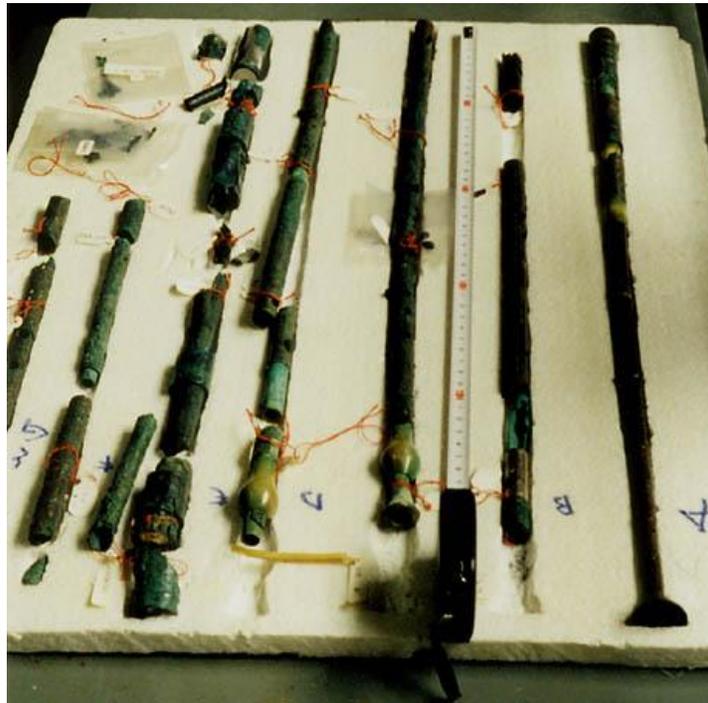


Figura 4: Restos de *tibiae* encontradas em Pompéia. (c.séc. II a.C.)



Figura 5: Gravura central de *kylix* ático de figuras vermelhas, Makron, c. 480 a.C. Charlottenburg, Berlin.



Figura 6: *Tibicen* durante uma cena de sacrifício. (Fragmento de relevo de mármore datado de c. século II a.C. – Atualmente no museu do Louvre, Paris)



Figura 7: Detalhe de mármore de Pompéia. Cena de sacrifício com o *tibicen* junto ao oficiante da cerimônia.



Figura 8: Detalhe de um sátiro tocando a *tibia* neste relevo em mármore representando uma procissão dionisíaca. (c. 100 d.C. – encontrado na Villa Quintiliana na Via Ápia, Sul de Roma. Atualmente exposto como parte do acervo no British Museum, Londres) Ao lado a imagem completa que traz também uma bacante à frente, que toca o que os romanos chamavam *tympanum*.

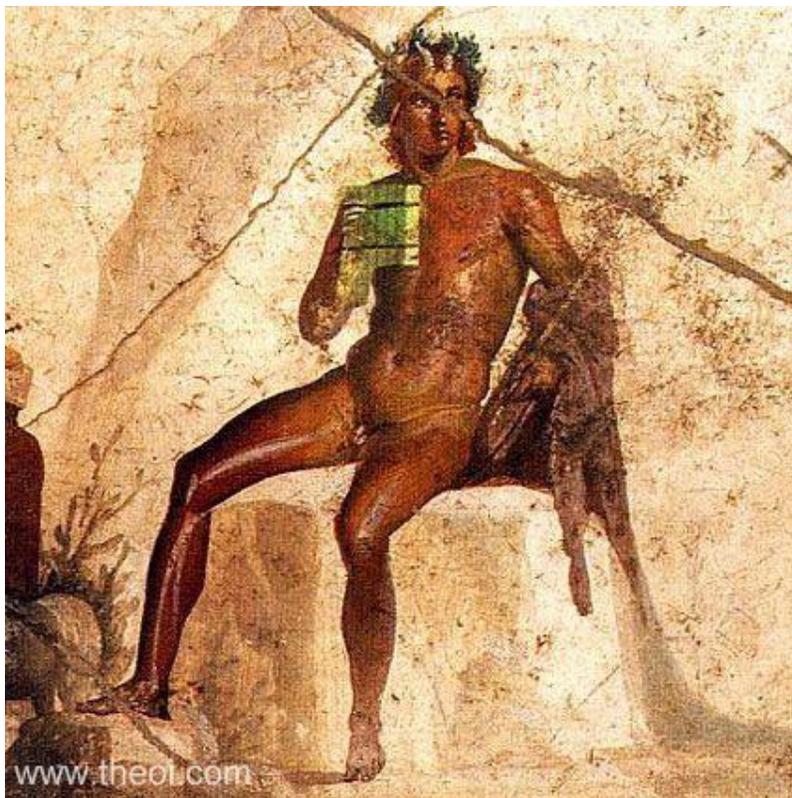


Figura 9: O rústico deus Pan segurando a *syrinx* (*phryx* grega) em afresco de cerca do século I d.C. encontrado na Casa de Jasão em Pompéia. (Atualmente no Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Itália.)



Figura 10: Cibele dirige o carro puxado por feras em direção a Átis mutilado. A árvore que aparece na cena seria aquela que, ligada à vida da ninfa Ságari, seria derrubada por Cibele num acesso de fúria, levando a ninfa à morte, segundo uma das versões sobre esses deuses. Átis seria apaixonado pela ninfa e enlouqueceu após o incidente com a árvore que mantinha a vida de sua amada. Note-se que a deusa segura na mão esquerda o *tympanum*. (Relevo romano em mármore encontrado num altar no Oriente Próximo – datado de 295 d.C.)



Figura 11: À esquerda temos o saltério. Instrumento comercializado até hoje em diferentes versões e utilizado, geralmente, na música *folk*, apresenta sempre o mesmo formato visualizado acima. Na imagem da direita (detalhe de vaso ático de figuras vermelhas, c. 490 a.C.) temos a cítara, instrumento bastante diferente, embora tenha o mesmo princípio de funcionamento. Tanto o saltério como a cítara apresentam uma caixa acústica considerável e por isso, possivelmente, alguns tradutores ao longo da história tenham optado por usar o mesmo nome em suas versões.

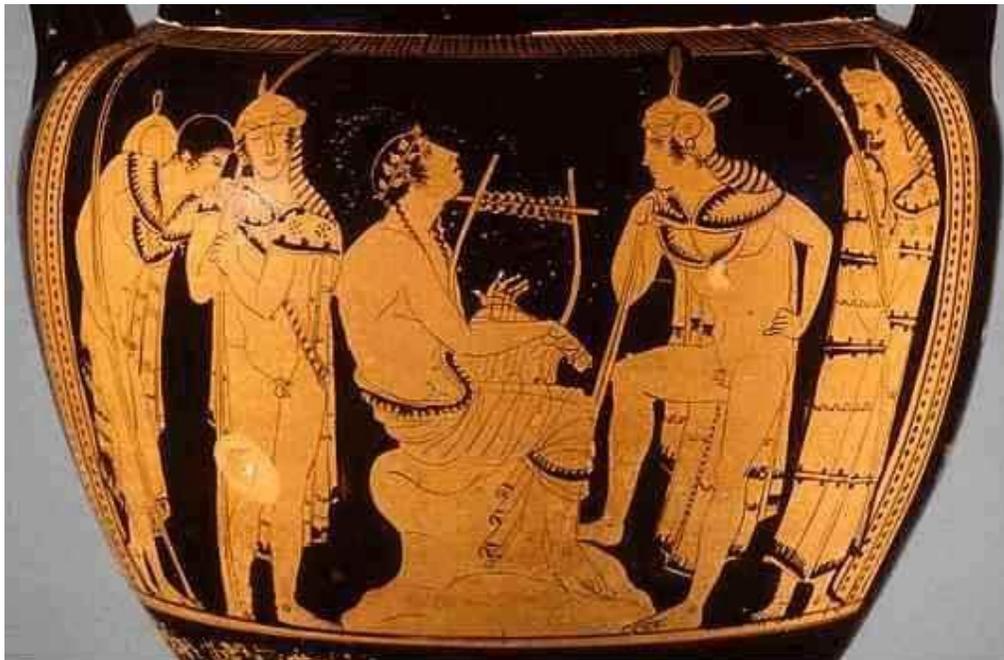


Figura 12: Orfeu e a lira no centro da figura. (Vaso ático de figuras vermelhas, c. séc. V a.C.) Podemos notar que a estrutura da lira é bem mais simples que a da cítara, pois é basicamente constituída de duas astes unidas ao casco de tartaruga e acima por uma aste horizontal na qual são presas as sete cordas.



Figura 13: Neste detalhe de mosaico, encontrado em Zliten (Trípoli, *c.* 70 d.C.) aparece uma cena de luta de gladiadores à direita e mais ao centro os músicos. Da esquerda para a direita temos: a *tuba*, o órgão hidráulico e dois músicos sentados que tocam o *cornu*.



Figura 14: Exemplar de *cornu* encontrado na Vila Giulia e data de *c.* séc. III d.C.



Figura 15: Representação de uma *Bucina* encontrada na pedra tumular do cavaleiro, Andes em Mainz, Alemanha, *c.* 69-96 d.C. (Ilustração de Kappler, apud Ginsberg-Klar)



Figura 16: *Cornicines* representados no contexto militar na coluna de Trajano. (séc. II d.C.)



Figura 17: O instrumentista em primeiro plano toca a sacabuxa, possível evolução da *bucina* romana. A sequência de instrumentos do último músico, no fundo da pintura, para a frente é a seguinte: baixão / bombardarda / corneta / charamela / bombardarda / sacabuxa (Denis van Asloot (1570-1628) - pormenor da "Procissão de Nossa Senhora de Sablon" Bruxelas 31 de Maio de 1615 - Museu do Prado)