

# HARMONIA: MITO E MÚSICA NA GRÉCIA ANTIGA<sup>1</sup>

PAULA DA CUNHA CORRÊA

*Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Universidade de São Paulo*

## *Introdução*

De Homero a Aristóxeno e os teóricos alexandrinos, o termo *harmonía* veio a ser empregado basicamente em três esferas de atividade: 1) na maçonaria e carpintaria as *harmoníai* eram “presilhas” ou “encaixes”, 2) na poesia e/ou filosofia, Harmonia/ *harmonía* era uma Deusa, personificação ou força, 3) na terminologia musical, *harmoníai* eram as antigas “escalas” e, mais tarde, o sistema de escalas.<sup>2</sup> Esses significados se acumularam e, após certo período, passaram a coexistir.

A deusa Harmonia (em Hesíodo e no *Hino Homérico a Apolo*) e a *harmonía* mais material da carpintaria e da maçonaria representam desenvolvimentos paralelos, enquanto os musicólogos, conforme um procedimento que se observa nos primeiros teóricos, emprestaram o termo técnico dos artesãos. Primeiro, as *harmoníai* musicais denominavam o conjunto de notas que de fato ocorria em uma determinada melodia e, posteriormente, as possibilidades teóricas (escalas) – não mais registrando as notas que *realmente* eram tocadas em canções específicas.

Não é raro que uma palavra possua, em grego ou em qualquer outra língua, significados abstratos e concretos (*lato senso*). E se, no caso de *harmonía*, há pelo menos quatro séculos entre a ocorrência do termo com o sentido de “presilha” ou “encaixe” maçônico e o sistema de escalas musicais, isso não significa que houve, necessariamente, um *desenvolvimento* do conceito, do mais concreto ao abstrato.

<sup>1</sup> Este texto é a tradução de minha dissertação de mestrado: *Harmoniai and Nomoi* (MA in Classical Studies, RHBNC, University of London, 1987), com algumas alterações e o acréscimo da introdução.

<sup>2</sup> Cf. *infra* e, para a abstração do sistema de escalas de Aristóxeno, SZABÓ, 1977, p. 122-123.

Esse é um ponto fundamental, pois, se neste trabalho o estudo do conceito de *harmonía* na Grécia Antiga se faz por meio da análise das ocorrências do termo na literatura, o método sendo “lexicográfico” no sentido em que se trabalha com os significados atestados nos textos, certas premissas da lexicografia praticada por Snell e sua “escola” não são aceitas.<sup>3</sup> É importante observar que, nesse estudo, os empregos de *harmonía* pelos poetas, primeiros filósofos e teóricos musicais nunca são considerados em termos de um *desenvolvimento evolutivo* do conceito, do concreto ao abstrato; o exame das ocorrências do termo não obedece a uma ordem cronológica, mas *artificial*: 1. objeto material, 2. divindade antropomórfica, 3. personificação/ força ou princípio, e 4. conceito musical.

O grau crescente de abstração presente nessas ocorrências da palavra (1-4) não é cronologicamente linear nem irreversível durante todo esse período, havendo também a coexistência dos sentidos. Por exemplo, embora Hesíodo seja tradicionalmente datado após Homero, alguns argumentam pela maior antigüidade da *Teogonia* com relação à composição dos épicos homéricos.<sup>4</sup> Nesse caso, se seguirmos a lógica dos lexicográficos, seremos forçados a admitir – para o desagravo desses “evolucionistas” – que a ocorrência de Harmonia como deusa (em Hesíodo) antecede à de *harmonía* como presilha ou encaixe material (em Homero). Outro exemplo: Empédocles nasceu aproximadamente dez a quinze anos após a morte de Heráclito. Conseqüentemente, a *harmonía* de Heráclito, que é um princípio ou uma força, seria *anterior* à personificação Harmonia na cosmogonia de Empédocles.<sup>5</sup>

Dizer que a Harmonia de Empédocles é “primitiva” com relação ao sistema de escalas desenvolvido por Aristóxeno é um absurdo – são coisas distintas. Considerar que a *Harmonía* de Hesíodo seja, de certo modo, “mais primitiva” que a de Empédocles já é algo questionável e que suscita uma série de problemas. A própria natureza da poesia grega arcaica e de alguns poemas pré-socráticos dificulta as tentativas de classificação. É lícito afirmar que a

<sup>3</sup> As dificuldades de tal perspectiva e das teorias que postulam a *evolução*, na Grécia antiga, do primitivo ao mais civilizado, a “descoberta do espírito” e de outras instituições sociais e políticas no breve período que separa Homero dos líricos arcaicos, já foram devidamente criticadas por LLOYD-JONES, 1971, p. 168, 207, 306, FOWLER, 1987, p. 4-13 e CORRÊA, 1998. Talvez um dos maiores equívocos do método – dada a escassez de material remanescente – seja afirmar que um conceito não existia em determinada época caso não se encontre nos textos do período uma palavra que o expresse.

<sup>4</sup> Cf. WEST, 1966, p. 40 ss.

<sup>5</sup> Cf. KIRK, RAVEN & SCHOFIELD, 1983<sup>2</sup>, p. 181, 182, 280, 281.

poesia e a filosofia arcaicas envolvem diferentes modos de pensamento, um sendo mais simbólico e o outro mais abstrato? Nesse caso, aonde ficam as fronteiras? Hesíodo já foi situado em ambos os territórios, assim como Xenófanes.<sup>6</sup> Sem a pretensão de resolver tais questões aqui, investigaremos algumas suposições básicas que norteiam tal distinção.

A crítica freqüentemente admite haver nas genealogias da chamada “tradição poética” um certo grau de abstração, notando também que as personificações e o método genealógico não foram abandonados por alguns pré-socráticos. Os catálogos “poéticos” apresentam arranjos significativos de nomes de heróis e/ou de divindades segundo a sua honra, as suas funções (que podem ser complementares, como nos pares opostos dos pré-socráticos) ou alianças, que justificam a distribuição geográfica dos povos e sua relação, as organizações sociais e políticas, a criação e a ordem do universo.

No entanto, conforme alguns críticos, o emprego por filósofos de divindades antropomórficas acarreta certas inconveniências, porque são seres animados expressos em termos humanos e na linguagem simbólica, religiosa e irracional do mito.<sup>7</sup> E as imagens, particularmente concretas e sensuais nos poemas épicos, são elementos constitutivos da narrativa, que é o mais eficiente veículo do mito.

Em geral, admite-se, porém, que a diferenciação da filosofia implica mais do que o simples abandono do mito e da personificação e que, na Grécia antiga, ela fez parte das mudanças sociais, políticas e religiosas ocorridas durante o período arcaico. Em suma, presume-se que, de um modo ou de outro, os pré-socráticos tendessem para uma nova forma de pensamento cuja expressão fosse racional, secular e abstrata. Esses são os critérios segundo os quais os autores arcaicos são julgados e, caso suas obras exibam um ou mais destes traços, eles são incluídos no círculo dos filósofos.

Outro fator importante, talvez decisivo, são os antigos testemunhos, os comentários e as histórias que procuravam traçar as origens das diversas escolas, distinguindo, dos poetas tradicionais, os primeiros mestres da filosofia. Aristóteles (*Poét.*1447b), por exemplo, diz que “Homero e Empédocles nada têm em comum, exceto o metro. É, portanto, correto chamar o primeiro

<sup>6</sup> Segundo KIRK, 1983<sup>2</sup>, p. 75, Xenófanes “não se encaixa em nenhuma categoria geral”. No entanto, ele opta por enquadrar Xenófanes entre os “pensadores jônicos” e não entre os “precursores”, ao lado de Hesíodo. Por sua vez, os mesmos poemas de Xenófanes são incluídos nas principais edições de poesia elegíaca e jâmbica.

<sup>7</sup> Cf. KIRK, 1983<sup>2</sup>, p. 72-4 e o capítulo 1.7 para um sumário representativo da visão corrente da transição do mito à filosofia na Grécia antiga.

de poeta e o segundo de fisiólogo, não de poeta.” O contraste não seria tão claro, talvez, se Aristóteles tivesse comparado Hesíodo, e não Homero, a Empédocles.

Em vista disso, é preciso reconsiderar o problema das personificações e das noções “mais abstratas” dos pré-socráticos, e as quatro ocorrências de *harmonía* em Empédocles (cf. II *infra*). Os editores modernos nos trazem Harmonia (com maiúscula) em dois fragmentos (96, 122) e *harmonía* (com minúscula) no fr. 23. Assim, o leitor é levado a crer que, no caso dos fragmentos 96 e 122, a Harmonia é a deusa antropomórfica da tradição literária ou uma personificação.<sup>8</sup> Quanto ao fr. 27, os editores e tradutores discordam, pois os primeiros grafam o termo com minúscula e os segundos, com maiúscula.<sup>9</sup>

Segundo Ramnoux<sup>10</sup>, para “alcançar um grau superior de abstração, é preciso dispor de um vocabulário adequado”. Caso contrário, é possível “representar a mesma oposição servindo-se de pares concretos que, tomados a um nível superior”, possuirão um valor diferente, alterado. No entanto, Ramnoux<sup>11</sup> mesmo repara que Empédocles dispunha de três códigos, dos quais servia-se livremente: o religioso (Afrodite/*Neikos*), o laico (Amor/Guerra), e um mais especializado (Reunião/Dispersão). A cosmologia de Empédocles apresenta indiscutível vínculo com a tradição religiosa/poética, evidente não apenas no emprego de nomes das antigas divindades, mas também no processo descrito: os elementos “se casam” como os deuses das antigas teogonias. Se, em tese, Empédocles poderia ter composto seus poemas sem recorrer aos nomes de deuses tradicionais, ele não o fez. E, como vimos, trata-se de uma escolha, não de uma limitação imposta pela linguagem. Qual seria então o sentido do uso, aparentemente indiferenciado, que Empédocles faz destes três códigos?

Para Bollack<sup>12</sup>, *harmonía* apresenta um “sentido concreto” (“la proportion agrafe à la manière d’un crampon”) nos fragmentos 23, 27, 96 e 112. Há, porém, diferenças entre estas ocorrências, assinaladas pelo próprio

<sup>8</sup> Cf. BURKERT, 1985, p. 184-5, para antropomorfismo e personificação, e RAMNOUX, 1983, p. 112, que julga que, nas personificações, são usados nomes tradicionais para novos conceitos: “Il devient loisible de faire ‘correspondre’ aux catégories des noms divins: un Eros ou une Philia pour rassembler; un Neikos ou un Polémos pour diviser. Que de divinités ‘abstraites’ ont été ainsi enfantées!”.

<sup>9</sup> Cf. BOLLACK, 1969, III.1, p. 134 e KIRK, 1983, p. 295.

<sup>10</sup> RAMNOUX, 1983, p. 158-9.

<sup>11</sup> RAMNOUX, 1983, p. 161.

<sup>12</sup> BOLLACK, 1969, III.2, p. 388.

Bollack em sua edição: apenas no fragmento 23 o termo *harmonía* é grafado por todos editores e tradutores com inicial minúscula. Nesse caso, somente, não se trata de deusa, força ou princípio e, dado o colorido épico do contexto, é possível que a palavra tenha sido empregada aqui, como na *Odisséia* (5.247-51), com o mesmo sentido material.<sup>13</sup> Na Harmonia/*harmonía* dos fragmentos 96 e 23 está explícita a idéia de proporção, o que pode sugerir uma associação dessa *harmonía* com as musicais, obtidas por meio do ajuste das cordas segundo proporções específicas.<sup>14</sup>

Heráclito também emprega códigos diversos,<sup>15</sup> mas os apotegmas não são versificados e, embora alguns contenham pares de opostos, eles não formam “casais”: o método não é genealógico, nem há traços de uma cosmogonia. As máximas expõem concisamente regras e princípios.<sup>16</sup>

*Harmonía* ocorre em dois fragmentos de Heráclito. No fr. 54, dois tipos de *harmoníai*, a “aparente” e a “não-aparente”, são comparadas. O sentido é ambíguo, pois as *harmoníai* podem ser mais concretas (como uma ligadura material), ou não. No outro texto (fr. 51), a *palintonos harmonía* (uma conexão “reciprocamente tensa”) é comparada à que existe entre as cordas e as estruturas do arco e da lira.

Embora Heráclito mencione outras divindades (fr. 15, 32, 93 e 94) e não rejeite completamente elementos religiosos, nos fragmentos que nos restaram, *harmonía* não figura como uma deusa, mas como uma força ou um princípio. Como alguns de seus contemporâneos – Anaximandro, Anaxímenes, Xenófanes e Parmênides – Heráclito participou da mudança de atitude face às formas mais tradicionais de religião que é geralmente associada com as transformações mais abrangentes (sociais, econômicas e políticas) ocorridas du-

<sup>13</sup> Para BOLLACK, 1969, III.1, p. 123, n.3, esta *harmonía* poderia ser o material usado pelos pintores.

<sup>14</sup> Empédocles, que vinha do oeste, pertencia à mesma tradição em que Pitágoras e Laso de Hermíone (poeta, músico e teórico musical, cf. *infra*) estavam inseridos.

<sup>15</sup> Para uma leitura que enfatiza (talvez excessivamente) os elementos tradicionais em Heráclito, veja RAMNOUX, 1983, p. 114-130, que classifica os nomes próprios em Heráclito conforme as seguintes categorias: a) os que fazem alusão ou referência direta às divindades tradicionais: Zeus (fr. 23, 64), Apolo (fr. 92, 93), Hades e Dioniso (fr. 15), *Dike* (fr. 23, 28, 80), Éris, as Erinias e Hélio (fr. 94) e *Pólemos* (fr. 53), b) os nomes de divindades que são usados para expressar fenômenos físicos ou meteorológicos (não arrolados), c) os casos incertos: Harmonia (fr. 51, 54), *Hýpnos* e *Thánatos* (fr. 21), *Aion* (fr. 52) e *Dáimon* (fr. 119). Devido à proximidade de Harmonia e *Pólemos* em Hipólito, RAMNOUX, 1983, p. 120, pergunta se esta Harmonia dos fragmentos 51 e 54 não seria semelhante à dos pares que Empédocles emprestara dos mitos tebanos. Mas, é possível que Hipólito, não Heráclito, tenha feito tal associação.

<sup>16</sup> Cf. BOLLACK & WISMANN, 1972, p. 11-52. O uso freqüente do pronome impessoal da terceira pessoa, do neutro plural, de neutros precedidos pelo artigo (τό) e dos termos abstratos, a força dos verbos e a ausência de narrativa, são algumas características distintivas de seu estilo.

rante o período arcaico (século IX-V a. C.).<sup>17</sup> Com propósitos diversos e de modos distintos, eles formularam novas definições da natureza dos deuses. Heráclito, por exemplo, critica aspectos da prática ritual e as concepções correntes acerca dos deuses nos fragmentos 5, 32, 67 e 114.

Tal atitude, porém, não é radicalmente nova, surpreendente em seu contexto, e nem se limita aos filósofos. A religião grega antiga não era dogmática e, portanto, a literatura tradicional não revela uma concepção uniforme ou coerente dos deuses. Cada mito possui um número de versões diferentes, cada autor tecendo em sua narrativa, drama ou poema, as suas próprias idéias acerca da função e da natureza dos deuses. Píndaro (*Ol.* 1.24-5), por exemplo, em uma passagem célebre, rejeita a versão corrente do mito de Tântalo e oferece uma nova que não ofende as suas noções sobre a natureza divina: “Filho de Tântalo, em minha narrativa sobre ti, contradirei os poetas que me antecederam.” No *Agamémnon* (160-3) de Ésquilo, o coro faz uma enigmática invocação a Zeus (“Zeus, quem quer que seja, se o agrada ser chamado assim, assim o invocarei”) que já foi comparada com o fragmento 32 de Heráclito: “Uma coisa, a única verdadeiramente sábia, consente e não consente ser chamado pelo nome Zeus”. Citamos apenas esses dois exemplos, entre muitos casos semelhantes na literatura grega antiga.

O advento da escrita e, particularmente, da prosa são frequentemente associados à origem da filosofia na Grécia Antiga. No entanto, não sabemos em que forma (verso ou prosa), Tales, Anaximandro e Anaxímenes escreviam.<sup>18</sup> Xenófanes compôs poemas hexamétricos, elegíacos e jâmbicos. Os fragmentos de Heráclito não são versificados, embora padrões rítmicos e figuras poéticas sejam discerníveis.<sup>19</sup> Pitágoras não deixou textos escritos, mas uma tradição puramente oral, enquanto Parmênides e Empédocles compuseram poemas hexamétricos. Se, com o tempo, a prosa se estabeleceu como sendo a forma mais comum da filosofia, não podemos dizer que a reintrodução da escrita tenha sido o fator decisivo para o seu “surgimento”, porque é provável que tanto os poetas, quanto os filósofos do período arcaico, se é que esses escreviam, serviam-se da escrita com o mesmo propósito: não para compor,

<sup>17</sup> Cf. BURKERT, 1985, p. 305-37, para um comentário sobre as atitudes individuais dos pré-socráticos.

<sup>18</sup> Isso se Tales chegou de fato a escrever um livro. Cf. KIRK, RAVEN & SCHOFIELD, 1983<sup>2</sup>, p. 88: “The evidence does not allow a certain conclusion, but the probability is that Thales did not write a book”. Sobre o livro de Anaximandro, cf. KIRK, RAVEN & SCHOFIELD, 1983<sup>2</sup>, p. 102.

<sup>19</sup> No fragmento 54, por exemplo, o ritmo seria (-uuuuu-) (uu—), a segunda parte sendo claramente um anapesto (uu-uu-) com a contração das breves em uma longa. Nota-se também a aliteração (ρ, φ, ϕ) e a assonância (α, ε).

mas para preservar os seus textos, compostos oralmente. Se o processo da escrita surtiu efeitos imediatos sobre a forma e o conteúdo das obras, esses ainda não foram adequadamente examinados e definidos.

Desde a Antigüidade, comenta-se, porém, a “novidade”, a originalidade dos pré-socráticos, por mais difícil que seja defini-la. Alguns fatores determinantes (e geralmente ignorados) são o modo de *performance*, a função dos textos e a atitude dos autores. Qual seria sua intenção básica? Em que ocasiões, de que maneira, para e por quem eram lidos e/ou declamados? Os poemas e as composições em prosa dos pré-socráticos provavelmente destinavam-se a um público específico (grupos seletos, ou de “iniciados”) que buscavam “instrução”, não entretenimento.

Por sua vez, a função primária da poesia tradicional, mesmo da chamada poesia “didática” era a de entreter. Os poemas eram recitados ou cantados com acompanhamento musical, com ou sem dança, em reuniões menos formais ou em festas religiosas e cívicas, e em competições literárias. Mais tarde, tornaram-se textos, estudados em sala de aula, mas não foram originalmente compostos para este fim.

### 1. Harmonía em Homero e Heródoto

Na ilha de Calípsso (*Od.* 5.247-51), Odisseu faz sua barca como um homem experiente em construções (*eu eídōs tektonynáon*): ele reúne (*hérmosen*) as tábuas de madeira usando pregos e outras *harmoníai* (“ligaduras”):

τέττηνεν δ' ἄρα πάντα καὶ ἤρμοσεν ἀλλήλοισι  
 γόμφοισιν δ' ἄρα τήν γε καὶ ἄρμονίησιν ἄρασεν.  
 Ὅσσον τίς τ' ἔδαφος νηὸς τορνώσεται ἀνὴρ  
 φορτίδος εὐρείης, εὖ εἰδὼς τεκτοσυνάων,  
 τόσσον ἔπ' εὐρεῖαν σχεδίην ποιήσαςτ' Ὀδυσσεύς.

“A todas ele furou, ajustou-as umas às outras  
 e, com cavilhas e *ligaduras*, martelou-as.  
 Qual homem, experiente construtor,  
 arredonda o fundo de um vasto cargueiro,  
 de tal largura fez Odisseu a barca.”

Mais tarde, durante a tempestade, Odisseu recebe de Ino um véu mágico, mas decide permanecer na barca enquanto as tábuas ainda estiverem

firmemente encaixadas em suas *harmoníai* (*Od.* 5.361).

Na *Iliada* (5.60), *Harmonídes*, nome próprio da mesma raiz de *harmonía*, é pai de *Tékton* (“O construtor”), o avó de *Phéréklos* que construíra os navios de Alexandre. Mas, além deste uso de *harmonía* como as “amarras” ou “travessas” da construção naval, a palavra também ocorre na *Iliada* (22.254-55) com o sentido figurado de “pacto”; são os *laços* firmados entre Heitor e Aquiles:

τοὶ γὰρ ἄριστοι  
μάρτυροι ἔσονται καὶ ἐπίσκοποι ἁρμονιάων.

“Pois [eles] serão  
os melhores testemunhos e guardas de nossos *laços*”.

Heródoto emprega o termo *harmonía* em contexto semelhante ao das passagens homéricas, mas com um significado ligeiramente diverso. Enquanto na *Iliada* e na *Odisséia* as *harmoníai* são meios materiais de construção e, assim como *harmós*, termos técnicos da maçonaria e da carpintaria empregados metaforicamente ou não, em Heródoto, na descrição da construção dos navios de carga egípcios, as *harmoníai* não são os ferrolhos ou as cavilhas, mas as suturas, as junções ou articulações visíveis de suas partes ajustadas (Hdt. 2. 96):

νομῆυσι δὲ οὐδὲν χρέωνται ἔσωθεν δὲ τὰς ἁρμονίας ἐν ὧν ἐπάκτωσαν τῇ βύβλῳ.

“Não usam vigas mas, por dentro, calafetam as *junções* com papiro.”<sup>20</sup>

A relação de *harmonía* com outras palavras derivadas de *ararískeo* (“adaptar”, “encaixar”), como os verbos *harmonízdo*, *harmózdo* e o substantivo *harmós*, é evidente. *Hárma* (“carro”) também pode ser incluído na lista caso se aceite a hipótese de Chantraine<sup>21</sup> de que o termo esteja relacionado ao *ámo*, *ámota* micênicos, significando originalmente “rodas” ou “chassis”: a trave de conexão do carro.

As ocorrências seguintes ilustram a afinidade semântica que *harmonía* pode ter com *árma* (B), uma palavra délfica que significa “união”, “amor” (LSJ).

<sup>20</sup> *Harmonía* se emprega mais tarde com esse mesmo sentido de “junção” também com referência a outras estruturas, tal como a do corpo humano (cf. LSJ).

<sup>21</sup> CHANTRAINE, 1968. v. 2.

2. Harmonia: *Deusa e Personificação*

Havia, desde o sexto século, basicamente três avatares de Harmonia: a heroína, a deusa e a personificação.<sup>22</sup> A lenda de Harmonia, a heroína de Tebas, foi adaptada e absorvida pelo grande ciclo épico tebano. A deusa Harmonia, presente no *Hino Homérico a Apolo* e na *Teogonia* de Hesíodo, seria uma antiga divindade beócia que, provavelmente, foi suplantada por Afrodite. Como, porém, essa Harmonia compartilhava da maior parte das atribuições da nova deusa estrangeira, ela não desapareceu, mas passou a integrar o cortejo de Afrodite como figura menor. Por fim, em Empédocles, encontramos a personificação de Harmonia.

No *Hino Homérico a Apolo* (3. 194-199), as Musas cantam ao som da cítara de Apolo. O deus toca e dança, pisando alto e soltando faíscas de seus pés. Tudo brilha ao seu redor. Harmonia dança em um círculo, de mãos dadas com as Graças, as Horas, Hebe e Afrodite. Com elas, mas não no mesmo coro, Ártemis canta, enquanto Ares e Hermes dançam à parte.

Harmonia é filha de Ares e Afrodite na *Teogonia* (937). Como agente ou auxiliar de sua mãe, Harmonia incorpora um princípio de união ou de amor. Os seus dois irmãos, *Phóbos* e *Deîmos*, companheiros do pai e caracterizados como divindades “terríveis, que rompem as compactas falanges dos homens/ na guerra com Ares destruidor de cidades”,<sup>23</sup> incorporam o princípio oposto, o da desordem e da separação. A imagem é semelhante a uma passagem da *Iliada* (16.278-83) em que as compactas fileiras de troianos se desfazem, os soldados fugindo aterrorizados diante do inimigo.<sup>24</sup>

Foi a partir da deusa originalmente cultuada na Beócia e Samotrácia que se desenvolveu a personificação mais abstrata dos Pré-socráticos: “A companheira (ou hipóstase) de Afrodite precede o princípio que simboliza a coerência do mundo”.<sup>25</sup> Essa Harmonia personificada encontra-se em quatro fragmentos de Empédocles.

Plutarco (*De Iside et Osiride*, 370d) cita uma lista de duplas de personificações opostas, na qual Harmonia tem como par o Combate sangrento (fr. 122, *Dêris haimatóessa*), e identifica este casal com a Amizade e a Discórdia

<sup>22</sup> JOUAN, 1980, p. 113-22.

<sup>23</sup> *Teogonia* (935-36): δεινούς, ὅτ’ ἀνδρῶν πυκινὰς κλονέουσι φάλαγγας ἐν πολέμῳ κρυόεντι σὺν Ἄρῃ πτολιπόρθῳ.

<sup>24</sup> Em Tirteu (fr. 10.15-16W) e na *Iliada* (13.124-33), as fileiras são tão compactas que nem Ares é capaz de penetrá-las.

<sup>25</sup> Cf. JOUAN, 1980, p. 121 e DUCHEMIN, 1980, p. 1-14.

(*Philia* e *Neikos*) da *Física*. Os nomes para o amor na *Física* são *Philotes*, Afrodite, *Kýpris* e *Gethosýne*.<sup>26</sup> A Harmonia do fr. 27, que mantém o sol imóvel e uno, é ainda um princípio de coesão, enquanto *Neikos*, o princípio oposto e complementar de separação, é descrito como sendo “destruidor, pernicioso e furioso” (*ouloméno*s, *lygrós*, *mainoméno*s).<sup>27</sup>

A união de fogo, terra, água e ar no fr. 96 de Empédocles é obra de Harmonia. Simplício, a fonte do fragmento, comenta que Harmonia é outro nome para *Philia*, “a artesã das coisas vivas e de suas partes”. A artesã que vemos trabalhar em outros fragmentos é Afrodite,<sup>28</sup> que combina os quatro elementos para construir as formas e cores de compostos temporários (fr. 71): “[seres mortais]: todas as coisas que, tendo sido *compostas* (*synarmosthénta*) por Afrodite, agora existem.”<sup>29</sup> Wright<sup>30</sup> observa que o particípio *synarmosthénta* “reforça a noção de que não se trata de uma mistura, mas de um ajuste das partes para fazer o todo”. O mesmo vale para o fragmento 23 onde não se trata de uma “mistura” de cores a fim de se obter, com *harmonía*, diversas tonalidades, mas de uma justaposição de cores diferentes.<sup>31</sup>

### 3. Harmonía em Heráclito

Se, em Empédocles, Harmonia já não é mais deusa nem heroína, (pois não recebe culto, não possui genealogia, nem localização precisa), em Heráclito, ela nem sequer é personificada. Trata-se, segundo Jouan<sup>32</sup>, de uma noção abstrata. *Harmonía* encontra-se em dois fragmentos de Heráclito com o significado original de “conexão”, “ligadura”. Mas, no fragmento 54, se faz uma distinção entre a *harmonía* aparente e a não-aparente:

ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων

“a *harmonía* não-aparente é mais forte que a aparente”.

Interpretada por Diels como “Deus” e por Kranz como “*Lógos*”<sup>33</sup>, a

<sup>26</sup> WRIGHT, 1981, p. 59. Cf. Harmonia e *Kýpris* também nos *Katharmoi*.

<sup>27</sup> Fr. 17, 109, 115. Esses três adjetivos que qualificam *Neikos* aplicam-se também a Ares, o último sendo um de seus epítetos na tradição literária.

<sup>28</sup> Fr. 71, 73, 75, 86, 87.

<sup>29</sup> Fr. 71: θνητά: τόσσ' ὅσα νῦν γεγάσι συναρμοσθέντ' Ἀφροδίτη.

<sup>30</sup> WRIGHT, 1981, p. 222.

<sup>31</sup> WRIGHT, 1981, p. 180.

<sup>32</sup> JOUAN, 1980, p. 115.

<sup>33</sup> DIELS & KRANZ, 1959.

*harmonía* não-aparente é associada com “harmonia reciprocamente tensa” do fragmento 51 por Kirk<sup>34</sup> (são as “conexões não-aparentes que, envolvendo tensão, subjazem aos contrários unindo todas as coisas”). A conexão aparente pode ser material, de contato superficial, ou não, como no caso da conexão entre objetos semelhantes (relacionados quanto à forma, cor ou função) que é evidente e mais fraca por não envolver uma tensão.

No *Banquete* (187a) de Platão, ao citar o fragmento 51 de Heráclito, Erixímaco explica que essa *harmonía* é uma “*sinfonia*”, uma consonância criada pela arte da música. Uma tradição de comentadores seguiu-lhe, atribuindo ao termo um sentido musical nesta passagem (Heráclito fr. 51):

διαφερόμενον ἑωυτῷ ζυμφέρεται·  
παλίντονος ἁρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης.

“o que discorda, consigo mesmo concorda:  
*harmonía* reciprocamente tensa, como a do arco e da lira.”

Kirk<sup>35</sup> afirma que o texto não foi corretamente interpretado pelos comentadores antigos porque o emprego de *harmonía* com um significado técnico-musical não seria corrente antes do quarto século a. C. e que, mesmo neste período, o termo geralmente possuía o sentido de uma escala musical específica, resultante do método de afinação, isto é, uma sucessão de notas.<sup>36</sup> A *harmonía* do fragmento 51 de Heráclito seria o meio de ligação, comum ao arco e à lira, que é *palíntonos* (= age em ambas as direções sob forças contrárias). Ela reúne os contrários que, tendendo em direções opostas, são *unidos*, não fundidos.

#### 4. As primeiras escalas musicais

Antes de cada *performance*, os músicos esticavam as cordas de seus instrumentos e, com cavilhas, ajustavam-nas a intervalos específicos, a uma determinada afinação. As melodias das canções não-estróficas eram condicionadas em parte pela melodia inerente à língua falada, pelos acentos tonais que elas tendiam a seguir: “Os compositores não eram guiados pelo acento escrito

<sup>34</sup> KIRK, 1954, p. 223-224.

<sup>35</sup> KIRK, 1954, p. 204.

<sup>36</sup> KIRK, 1954, p. 204, sugere que essa implicação musical pode ter sido desenvolvida pelos seguidores ou elaboradores de Heráclito.

mas pela pronúncia, cujas sutilezas os acentos escritos são incapazes de registrar”.<sup>37</sup> O ritmo baseava-se na quantidade silábica natural, sendo que a diferença entre a duração da nota (ou notas) conferida às sílabas longas e às breves era geralmente o dobro.<sup>38</sup>

Uma tripartição de dialetos e de práticas musicais já havia se desenvolvido, por volta do século VIII a. C., em três tradições distintas: a eólica na Tessália, Beócia e na ilha de Lesbos, a dórica no Peloponeso e a jônica na Ática e na Jônia.<sup>39</sup> Afições específicas também parecem ter variado regionalmente, contribuindo para a caracterização dos “estilos musicais” aos quais os poetas fazem alusão.

Os poetas mais antigos não mencionam os seus processos de afinação. Mesmo quando entravam em contato com outras melodias e aprendiam as afinações diferentes e exóticas, necessárias para a reprodução das canções, eles não faziam referência a escalas abstratas, mas à melodia particular que era cantada. Quando Álcman disse (fr. 126PMG):

Φρύγιον αἴλησε μέλος τὸ Κερβήσιον

“uma melodia frígia, no *aitlos*, ele tocou, o *Cerbésio*”

é provável que ele não tivesse em mente um esquema ou a afinação envolvida, mas a própria melodia, identificada como sendo frígia.<sup>40</sup> Pode-se dizer o mesmo de Estesícoro, na sua *Orestéia* (fr. 212PMG):

τοιάδε χρηὴ Χαρίτων δαμώτατα καλλικόμων  
ἕμνεϊν Φρύγιον μέλος ἔξευρόντας ἀβρῶς  
ἦρος ἐπερζομένου.

“Das Graças de belas comas, tais cantigas  
é preciso cantar, descobrindo uma melodia frígia  
quando chega, graciosa, a primavera.”

<sup>37</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1955, p. 64. Na poesia estrófica, porém, a melodia não acompanharia os acentos e, como grande parte da poesia era estrófica até o século V a. C., isso limitaria a importância dos acentos às melodias da poesia épica.

<sup>38</sup> Em certos ritmos, uma sílaba longa poderia equivaler a três breves. Cf. WEST, 1982, p. 22.

<sup>39</sup> WEST, 1973, p. 78-87.

<sup>40</sup> *Cerbésio* é o nome de uma tribo que Estrabão (12.8.21) não consegue identificar. É possível que fosse também o nome de um *nómos* aulético para uma divindade ctônica (cf. *infra*).

As antigas *harmoníai* citadas por Pseudo-Plutarco (*De mus.* 1134f-1136, 1137b-d), as de Olimpo (a escala espondéia), as de Terpandro (e as que se assemelhavam a essas por serem de “três cordas e simples”) e aquelas que Aristides Quintiliano diz serem as escalas mencionadas por Platão na *República*, foram todas consideradas defectivas pelos sistematizadores tardios. Macran<sup>41</sup> sugeriu que tais escalas “imperfeitas” poderiam ter surgido no processo da “adaptação de um instrumento a uma escala maior do que aquelas para as quais fora originalmente projetado”. Mas essas escalas parecem “imperfeitas” só para quem tem em mente o sistema teórico de Aristóxeno.<sup>42</sup> Como diz Winnington-Ingram:<sup>43</sup> “Uma escala é uma espécie de representação esquemática de um modo, mas escalas podem variar em abstração. As antigas *harmoníai* dos gregos foram o primeiro grau de abstração”. Portanto, a “irregularidade” e a natureza “imperfeita” dessas *harmoníai* evidenciam a sua proximidade à prática musical, pois não representam possibilidades virtuais, podendo ser definidas como “a reunião de notas que de fato eram utilizadas em um estilo particular de música”.

##### 5. *Laso de Hermíone*

É significativo que a primeira ocorrência do termo *harmonía* entre os músicos encontre-se em Laso de Hermíone que, de acordo com o léxico *Suda*, “foi o primeiro a escrever sobre a música”. Além de ser considerado o primeiro teórico, Laso teria sido também o primeiro a tornar o ditirambo competitivo (*Suda* s.v.), o que pode estar associado à instituição do ditirambo nos festivais dionisíacos de Atenas.<sup>44</sup> Pseudo-Plutarco atribuiu a Laso inovações no ritmo e na melodia do ditirambo (*De Mus.* 1141c):

Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς, καὶ τῇ τῶν ἀλλῶν πολυφωνίᾳ κατακολυθῆσας, πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάρθεσιν τὴν προυπάρχουσαν ἤγαγεν μουσικὴν.

“Alterando os ritmos para o tempo do ditirambo, tomando como guia a gama

<sup>41</sup> MACRAN, 1902, p. 33.

<sup>42</sup> Essas *harmoníai* são maiores ou menores do que uma oitava e, com a exceção da dórica, não parecem ter sido criadas por adição, conjunção ou disjunção de tetracordes.

<sup>43</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 60.

<sup>44</sup> PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 13. Uma passagem nas *Vespas* (1409) de Aristófanes alude, possivelmente, a esse fato.

extensiva dos *aúloi*, e usando assim um maior número de notas espalhadas, Laso de Hermíone transformou a música que até então prevalecia.”

O tempo de execução pode ter aumentado e é possível que, ao “espalhar as notas”, Laso teria 1) usado notas “desconexas”, isto é, notas de *harmoníai* diferentes (modulação), ou 2) aumentado a gama com notas mais espalhadas, ou ainda 3) preenchido as lacunas das antigas *harmoníai*.<sup>45</sup>

Não sabemos se Laso desenvolveu o conceito de *harmonía* em seus escritos teóricos, nem de que modo poderia tê-lo feito. Mas, a última interpretação dada à passagem de Pseudo-Plutarco citada acima indicaria um primeiro passo na direção de uma série de oitavas sistematizadas. Em sua *Harmônica*, Aristóxeno critica a concepção espacial de Laso que atribuía “espessura” às notas, enquanto o próprio Aristóxeno conferia “quantidade e realidade” apenas aos espaços entre elas.<sup>46</sup> Portanto, se Laso não foi o *primeiro* musicólogo, foi um dos primeiros, tendo desenvolvido uma teoria musical própria.

Téon de Esmirna (59.7) atribuiu a Laso o estudo das várias medidas de vibração que produzem os intervalos musicais. Seria uma experiência semelhante àquela que, por meio da comparação dos comprimentos das cordas, levou à descoberta (feita por Pitágoras, segundo Platão (*Rep.* 531a) e toda uma tradição posterior) das proporções matemáticas, das frações numéricas dos intervalos tonais (oitava 2:1, quinta 3:2, quarta 4:3). .

Como diz Burkert<sup>47</sup>, Laso “nunca foi chamado de pitagórico”; não há testemunhos de uma relação direta entre Laso e Pitágoras, entre a escola pitagórica e a teoria e os empregos de *harmonía* em Laso. Mas, como Laso era da Sicília, era possível que ele compartilhasse do material mais antigo que fundamentava as formulações pitagóricas. E é notável que o termo *harmonía* ocorra pela primeira vez com um sentido indiscutivelmente musical nos versos um poeta e professor de música com interesses teóricos.

\*

Antes de discutirmos o poema de Laso, recapitulemos os empregos de *harmonía* de modo a indicar a possível relação entre os sentidos 1) “não-musicais” e 2) “musicais” da palavra:

<sup>45</sup> Estas hipóteses encontram-se respectivamente em PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 19, BARKER, 1984, p. 235-236 e EINARSON DE LACY, 1956, p. 419.

<sup>46</sup> Cf. MACRAN, 1902, p. 226.

<sup>47</sup> BURKERT, 1972, p. 378.

1.(a) *Harmonía* é empregado como termo técnico da carpintaria e da maçonaria. Trata-se de um significado que não caiu em desuso. Nesse caso, as *harmoníai* são as amarras, as presilhas materiais, ou as juntas/articulações de uma estrutura. Também há o emprego figurado de *harmonía* no sentido de um “pacto”, dos *laços* travados entre duas ou mais partes.

(b) Em um desenvolvimento paralelo, uma divindade ou personificação que assume diversas formas e nomes (Harmonia, Afrodite ou *Philia*), organiza o mundo por meio da unificação, em oposição a um deus ou uma força de separação. Em Empédocles, Harmonia é a artesã que cria as formas mortais, harmonizando os quatro elementos (terra, fogo, água e ar) segundo proporções específicas. Em Heráclito, que não atribuía a cosmogonia a deuses, *harmonía* é um princípio de coesão que evita que os elementos opostos no mundo se dispersem.

Com as suas *harmoníai*, os artesãos humanos criam artefatos ajustando as partes em um todo. Da mesma maneira, artesãos divinos, demiurgos ou forças, criam ou mantêm a ordem cósmica.

2. Uma *harmonía* é a série de notas obtidas pela afinação das cordas da lira e empregadas em uma melodia particular.

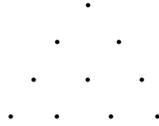
A relação simples e evidente entre estes dois usos básicos é a de uma técnica (instrumento ou meio) pela qual se obtém, de partes, um todo. Implicações interessantes são suscitadas por um *symbolon* pitagórico (Iamb. *V.P.* 82) que parece reunir a Harmonia cosmogônica, pertencente à esfera mítica-religiosa/filosófica, e a *harmonía* musical, do vocabulário “técnico-científico”:

τί ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον; τετρακτύς. ὅπερ ἐστὶν ἡ ἄρμονία, ἐν ἧ αἱ Σειρήνες.

“O que é o oráculo em Delfos? O *Tetraktýs*, que é justamente a *harmonía* na qual estão as Sirenas.”

#### 6. Harmonia e os pitagóricos

*Akýsmata*, ou *symbola*, eram máximas que Pitágoras, baseando-se em antigos conceitos e ordenanças culturais, teria transmitido oralmente aos seus discípulos. No *symbolon* citado acima, o *Tetraktýs* (a tétrade sagrada) são os números 1, 2, 3 e 4 que formam o “triângulo perfeito” que possui quatro unidades de cada lado e cuja soma é dez:



São esses também precisamente os números que constituem as frações numéricas dos intervalos musicais (a oitava 2:1, a quinta 3:2 e a quarta 4:3), nos quais estão as Sirenas.

Na relação da matemática com a *harmonía*, os pitagóricos “julgavam que aqueles [os fatos da matemática] e os seus princípios eram geralmente os causadores das coisas existentes, de modo que quem desejasse compreender a verdadeira natureza das coisas existentes deveria voltar a sua atenção a esses, isto é, aos números [...] e às proporções, porque é por meio deles que tudo se esclarece” (*Iamb. Comm. math.* 78.8.18). O número é o princípio do mundo, “as Sirenas produzem a música das esferas, todo o universo é harmonia e número, e todas as coisas a ele se assemelham”.<sup>48</sup>

Que um princípio numérico fundamentava a ordem do mundo, e que a música tivesse uma origem e função cósmica, eram idéias que gozavam de ampla circulação muito antes de Pitágoras. No entanto, a sua formulação no *sýmbolon* pitagórico reúne os dois sentidos básicos de *harmonía* aqui discutidos, revelando a especulação que havia nessa época acerca da *harmonía* musical e da Harmonia das antigas cosmologias: as Sirenas (figuras mitológicas que representam as notas ou as cordas afinadas da lira) estão na *harmonía* que, por sua vez, é derivada do *Tetraktýs*, que é o princípio numérico do mundo.

À essa luz, devemos considerar a primeira ocorrência do termo *harmonía* em Laso e a referência a Estesícoro. Semelhanças entre as cosmologias de Pitágoras e de Álcman também já foram notadas: assim como as Sirenas de Pitágoras estão “na *harmonía*”, do mesmo modo, o coro de onze Sirenas do *Parténio* de Álcman foi interpretado como sendo as onze notas de uma *harmonía* (formada por dois tetracordes conjuntivos e um disjuntivo<sup>49</sup>). Não há testemunhos da existência de uma *harmonía* de onze notas, nem de uma lira de onze cordas na época de Álcman. Não há tampouco evidência do uso de alguma técnica para se obter mais de uma nota de uma única corda. A modulação, como hipótese, deve ser descartada, pois, segundo Aristóteles (*Prob.*

<sup>48</sup> BURKERT, 1972, p. 187.

<sup>49</sup> WEST, 1967, p. 1-15.

19.15), “nos tempos antigos, os próprios homens livres participavam dos coros e era difícil para um grupo grande cantar de maneira competitiva, portanto, eles cantavam as canções em uma só harmonia”. Provavelmente, o mesmo se aplica ao coro de meninas de Álcman.<sup>50</sup>

A “harmonia das esferas” da *República* (617a-d) de Platão não requer uma explicação musical tão difícil: sentadas sobre as esferas que giravam em frequências diferentes, cada uma das oito Sirenas emitia uma nota e, juntas, elas formavam uma oitava: “e de todas oito, em uníssono, uma só *harmonía* soava”.

Muito pouco restou do fragmento 70LP de Safo mas, assim como em Álcman, Pitágoras, Platão, e no *Hino Homérico a Apolo*, os coros de Musas, Sirenas ou Plêiades cantam em uma só *harmonía*, e Harmonia geralmente se encontra no contexto de um coro:

...ν δ' εἴμ' ε[.....] ἁρμονίᾳς δ[.....πολυ]ῆσθην χρόνον, ἅ α [.....] δε λήγῃα.[

“Trei...*harmonia* (Harmonia?)...coro encantador...agudo...”

## 7. Harmonía nos fragmentos de Laso e Pratinas

### a) Laso

O fragmento de Laso, citado por Ateneu (*Deipn.* 624e-f) para descrever a *harmonía* eólica, é precedido por uma afirmação de Heraclides do Ponto sobre a natureza das *harmoníai* – um estatuto negado às *harmoníai* frígias e lídias com base em um princípio étnico: “Existem apenas três *harmoníai*, já que existem também apenas três espécies de gregos: os dóricos, os eólicos e os jônicos” (Ath. *Deipn.* 624c). Mais adiante, explica-se a origem da nomenclatura das antigas *harmoníai* (Ath. *Deipn.* 624d): “... eles chamam de *harmonía* dórica o estilo melódico que os dóricos desenvolveram, de eólica, a *harmonía* que os eólicos cantavam, e de jônica, a terceira *harmonía* que eles ouviram os jônios cantarem”.<sup>51</sup>

Entramos no domínio do *éthos* musical. A definição de Heraclides não faz jus a quantidade e variedade de *harmoníai* que estes povos devem ter

<sup>50</sup> Cf. ANDERSON, 1966, p. 22, n.23 e WEST, 1967, p. 14: “Alcman’s lyre only provided the accompaniment, the more important element in his music was the singing of the choir (...). It is the choir that represents itself in our Parthenion as singing not quite as well as the Sirens. They strive after the eleven divine tones (...).”

<sup>51</sup> Cf. WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 60.

utilizado, mas fornece uma base racionalista para classificá-las segundo o seu *étos*, que era o que lhe interessava. Por exemplo, Heraclides revela forte preconceito com relação ao caráter dos eólicos (“insolentes, arrogantes, intrépidos e orgulhosos”), que ele transfere para a *harmonía* eólica, citando Pratinas (cf. fr. 712bPMG *infra*) como confirmação de seu julgamento (Ath. *Deipn.* 624e-625).

As antigas *harmoníai* exibiam preferências por determinadas gamas tonais às quais as melodias se restringiam. Até a época de Laso, pelo menos, elas eram associadas a um tom característico (tessitura). Mais tarde, com a sistematização dos teóricos e os aperfeiçoamentos técnicos que aumentaram a gama dos instrumentos, era possível tocá-las em tons diferentes, e a modulação entrou em voga nas performances de solistas. Esse fato está possivelmente relacionado à expansão das *harmoníai* (*hypo-/hyper-*) e à alteração da nomenclatura das mais antigas.<sup>52</sup>

As conotações “éticas” convencionais de uma *harmonía* deviam ser afetadas quando o tom tradicional não era observado pois, embora não fosse o único, o tom era um elemento importante para a sua caracterização. Laso qualificou a *harmonía* eólica como sendo *barybromos* (fr. 702PMG):

Δάματρα μέλπω Κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον  
μελιβόαν ὕμνον ἀναγνέων  
αἰολίδ' ἄμ βαρύβρομον ἄρμονίαν

“Canto Deméter e a Moça, esposa do Célebre,  
oferecendo-lhes hino de doce voz  
na eólica *harmonía* de grave tom.”<sup>53</sup>

O adjetivo *barybromos* tem sido parafraseado por “de grave tom” (= *barytonos*) e interpretado como uma referência apenas à tessitura,<sup>54</sup> – o que

<sup>52</sup> Cf. HENDERSON, 1942, p. 93-103, e WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 12-16: segundo Riemann os modos *hypo-/hyper* seriam, respectivamente, uma quinta acima e abaixo de suas oitavas fundamentais enquanto, para Laloy, a mudança de nomenclatura teria ocorrido em um período no qual o crescente uso da modulação tendia a eliminar os modos individuais por meio de sua fusão. WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 13, afirma que havia certamente algum motivo para tais mudanças, mas que “este estágio da transição na nomenclatura das escalas gregas está envolto de mistério”. Um exemplo é a citação de Laso por Ateneu (*Deipn.* 624d-625a), que considera a *harmonía* eólica como equivalente à hipodórica.

<sup>53</sup> A Moça (Κόρη) é Perséfone e o Célebre (Κλύμενος), um eufemismo para Hades.

<sup>54</sup> EDMONDS, 1928, HENDERSON, 1942, p. 99 e WEST, 1981, p. 126.

não traduz todas as conotações do termo envolvidas na caracterização da *harmonía*. As demais ocorrências de *barybromos* revelam como o adjetivo pode denotar não apenas o tom da *harmonía*, mas também a qualidade, a altura e, inclusive, o seu modo de *performance*. *Barybromos*, empregado principalmente com relação ao mar e ao trovão, é um ruído surdo e alto que resulta de alguma forma de percussão: são ondas quebrando na praia, a batida de cascos de cavalo, de pés e de tambores (cf. LSJ). Além da “*harmonía barybromos*”, a canção de Laso (fr. 702PMG) em honra de Deméter e Perséfone pode ter compartilhado de outros elementos característicos da música executada nos cultos de Dioniso e da Deusa Mãe.

O coro da *Helena* (1301-68) de Eurípides canta a busca que Deméter faz pelos vales e florestas à procura sua filha, “ao som de castanholas ‘*brómias*’ que emitiam / um penetrante clamor”. Quando a deusa, cansada de procurar a filha em vão, se entristece, toda natureza fenece e os deuses deixam de receber sacrifícios. Então, para alegrá-la, Zeus envia as Graças, as Musas e Afrodite, que “tomou em mãos a voz ctônica do bronze / e os tamborins cobertos de couro”, enquanto a própria Deméter recebe o *aúlos barybromos*.<sup>55</sup> Um *aúlos barybromos* figura também no coro das *Nuvens* (311-313) de Aristófanes: partindo em direção a Atenas, terra dos Mistérios Eleusinos, o coro celebra a “festa de Bromo: a exaltação dos coros melódiosos e da Musa *barybromos* dos *aúlois*”.<sup>56</sup>

Nas *Bacantes* (120-34) de Eurípides, quem entrega um *aúlos* frígio a Réia (uma outra Deusa Mãe) são os coribantes: foi dela que “os sátiros o adquiriram, introduzindo-o em suas danças corais, nas festas trienais em que Dioniso se alegra” (*Bacantes* 120-34). Nessa passagem, o adjetivo *barybromos* é empregado para qualificar instrumentos de percussão, não o *aúlos*. O coro de bacantes (151-67) sobe às montanhas “ao som de tamborins *de surdo bromido*” (*barybromoi*).

É possível que a canção de Laso fosse acompanhada pela música e performance típicas de uma celebração de Bromo (Dioniso) e da Deusa Mãe, exibindo algumas de suas características básicas como a tessitura grave das

<sup>55</sup> O tom dos *aúlois* é geralmente “agudo” ou “claro”. A referência aqui pode ser ao *aúlos* frígio, usado nos cultos a Dioniso e à Deusa Mãe, e que, segundo Ateneu (*Deipn.* 185a), era grave (*barys*), podendo ser tocado com um abafador análogo ao do *sálpinx*.

<sup>56</sup> *Nuvens* (311-313): Βρόμια χάρις εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αἰλῶν). Um escólio à passagem define essa “festa de Bromo” como sendo “disputas dionisiacas nas quais havia concursos de coros” (οἱ Διονυσιακοὶ ἀγῶνες οἷς ἄμιλλαί τῶν χορῶν).

melodias, os *aúloi barybromoi* e instrumentos de percussão (*týmpana*, *kerótala*, *kémbala* e *rhómboi*).<sup>57</sup> Mas, por outro lado, poderia tratar-se apenas de uma referência feita a este tipo de música e culto.

Em vista das “notas biográficas” referentes a Laso citadas acima, os seus versos (fr. 702PMG) poderiam fazer parte de um canto coral competitivo: um ditirambo, um hiporquema ou alguma outra forma semelhante. Pickard-Cambridge<sup>58</sup> descarta a hipótese de ser um ditirambo: “As canções assigmáticas de Laso incluíam ditirambos. A *Deméter* exclui-se pela sua *harmonía* (eólica ou hipodórica)”. É provável que, aqui, Pickard-Cambridge tivesse em mente a seguinte passagem de Aristóteles (*Pol.* 1324b):

πᾶσα γὰρ βακχία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον, καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν.

“Pois todo frenesi báquico, e todo movimento semelhante, é mais adequadamente acompanhado pela flauta do que por qualquer outro instrumento e, dentre as *harmoníai*, é nas melodias frígias que adquirem as características próprias (como o ditirambo que é considerado frígio por todos), e disso muitos exemplos são fornecidos.”

Um dos exemplos citados por Aristóteles (*Pol.* 1324) é o caso de Filoxeno, que tentou compor um ditirambo na *harmonía* dórica mas foi incapaz de completá-lo, impedido pela própria natureza do ditirambo que o fazia retornar à *harmonía* frígia.

#### b) *Pratinas*

Em vista disso, como teria Aristóteles classificado a canção de Pratinas (fr. 708PMG)? Ateneu (*Deipn.* 617b-f) define-a como sendo um hiporquema, mas não é claro o que isto seja. De qualquer maneira, assim como o fragmento de Laso, os versos de Pratinas seriam necessariamente incluídos na categoria de “todo frenesi báquico”. Não é, porém, admissível que a prática de Pratinas fosse julgada simplesmente “imprópria” ou “inade-

<sup>57</sup> Para a associação desses instrumentos a Dioniso e Deméter, veja também as *Bacantes* (55-63, 120-34, 151-67), o *Cíclope* (63-70, 203-5), *Helena* (1308-14, 1358-65) e os *Heráclidas* (777-851) de Eurípides.

<sup>58</sup> PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 14-15.

quada”, como a de muitos inovadores dos séculos V-IV a. C., pois o seu protesto (“que barulho é este?”) é conservador e coincide com uma das maiores críticas feitas por Platão e Aristóteles aos músicos de seu tempo: a inversão da antiga supremacia da letra sobre a música (Pratinas fr. 708.3-7PMG):<sup>59</sup>

ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν  
 ἀν’ ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιάδων  
 οἶά τε κύκνου ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος.  
 τὰν ἀοιδᾶν κατέστασε Πιερίς βασιλείαν. ὁ δ’ ἀλλὸς  
 ὕστερον χορευέτω. καὶ γὰρ ἔσθ’ ὑπέρετας.

“É meu, meu é o Brômio. Cabe a mim cantar e ressoar,  
 correndo pelos montes com as Náiades  
 e cantando, qual cisne, melodia de asas multicolor.  
 Foi a canção que a Píeria fez rainha. Que o *aílos* siga,  
 dançando atrás. Ora, ele não passa de um servo!”

É nos últimos dois versos que surge o problema: “triambo, ditrambo, senhor coroado de hera/ouvi, ouvi o meu canto coral dórico”.<sup>60</sup> O que fazer de um “canto coral dórico” nesse contexto? Isso significa necessariamente que a canção foi composta na *harmonía* dórica? Anderson<sup>61</sup> julga que sim e, a seu ver, a referência ao canto coral dórico faz crítica do “abuso do texto pelo desenvolvimento incontido das melodias auléticas na *harmonía* frígia que estava estreitamente relacionado aos ditirambos mais antigos”.<sup>62</sup>

Koller sugere que o fragmento de Pratinas seja proveniente de um drama satírico no qual havia dois coros: um aulódico, na *harmonía* frígia, e outro citaródico, na *harmonía* dórica. Nesse caso, não haveria uma contradição entre a afirmação de Aristóteles (*Pol.* 1324b) e o uso da *harmonía* dórica pelo poeta. Seaford<sup>63</sup>, em interpretação mais recente, compara o fragmento de Pratinas ao párodo e à parábase da comédia antiga, indicando suas semelhanças, e lança a hipótese de que essa canção, além de parodiar o estilo ditirâmico, representaria

<sup>59</sup> Platão (*Rep.* 400d): “(...) ritmo e *harmonía* seguem a palavra, como se dizia a pouco, e não a palavra a estes. Com efeito, disse ele, são estes que devem seguir a palavra.” (ῥυθμὸς γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, ὡς περ ἄρτι ἐλέγετο, ἀλλὰ μὴ λόγος τούτοις. Ἄλλὰ μὴν, ἢ δ’ ὅς, ταυτά γε λόγῳ ἀκολουθητέον).

<sup>60</sup> ἤρίαμε, διθύραμβε κισσόκατ’ ἄναξ [ἄκου] ἄκουε τὰν ἐμᾶν Δῦριον χορείαν.

<sup>61</sup> ANDERSON, 1966, p. 47, n.30.

<sup>62</sup> ANDERSON, 1966, p. 225, cita Antígenes (*AP* 13.28) para a possibilidade de um coro ditirâmico mais antigo no modo dórico (Grande Dionísia de 485).

<sup>63</sup> SEAFORD, 1977/78, p. 81-94.

uma espécie de transição do canto coral ao drama satírico.

Portanto, há duas possibilidades: 1) a afirmação de Aristóteles (*Pol.* 1324b) seria uma generalização esquemática que não fazia jus à variedade da prática musical que, na realidade, admitia o emprego de outras *harmoníai* (como a dórica e a eólica) na composição de ditirambos, hiporquemas, e de outras performances satíricas e “báquicas” – embora os autores pudessem revelar uma preferência pela *harmonía* frígia em tais composições, ou 2) um “coro dórico” não seria necessariamente um canto coral “na *harmonía* dórica”, o adjetivo fazendo referência a uma espécie, a um tipo de *performance* coral, e não à *harmonía* empregada. Seria uma alusão menos técnica e mais genérica ou metafórica, o termo “dórico” sendo usado em um sentido largo: o coro prega um “estilo dórico” que traz consigo as conotações de uma tradição mais conservadora e sóbria, na qual a canção ainda “reinava”.

No fragmento 712PMG de Pratinas, o poeta revela o seu interesse pela caracterização das *harmoníai* segundo o *éthos*:

α) μήτε σύτονον δίωκε  
μήτε τᾶν ἀνειμέναν [ἰαστί]  
μοῦσαν, ἀλλὰ τᾶν μέσαν  
νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει

β) πρέπει  
πᾶσιν ἀοιδολαβράκταις  
Αἰολίς ἁρμονία.

a) “Não persiga a Musa tensa,  
nem a jônia distendida,  
mas, arando o meio  
do campo, eolize a melodia.”<sup>64</sup>

b) “Convém a todos,  
que em canções se vangloriam,  
a *harmonía* eólica.”

<sup>64</sup> Para GULLICK, 1951, p. 369, as duas *harmonías* “extremas” seriam a dórica “tensa” (*syntonos*) e a jônia “relaxada” (*epaneiméne*), ao passo que a eólica seria a *harmonía* intermediária. ANDERSON, 1966, p. 48, aponta para o fato de que, mais tarde, a *harmonía* eólica foi chamada de “hipodórica” e a iástia, de “hipofrígia”, e ele sugere que a *harmonía* “tensa” poderia ser a mixolídia (uma das *harmoníai* “tensas”). Segundo Laloy (in ANDERSON, 1966, p. 277), a comparação não seria de tom (“grave”/“agudo”) mas, a seu ver, “*epaneiméne, syntonos, e kbalara?*” seriam termos referentes a uma alternância de intervalos.

A própria opinião de Pratinas sobre a necessidade de um uso adequado das *harmoníai*, para se expressar determinados caracteres, pesa contra o argumento de Aristóteles (*Pol.* 1324b) e, assim, é difícil rejeitar a hipótese de que o seu fragmento 708PMG estivesse na *harmonía* dórica. Mas, talvez as alternativas não sejam absolutamente excludentes. Diante da evidência de Laso, de Pratinas e do coro ditirâmico de 485 a. C., é possível que a classificação das *performances*, feitas por Aristóteles com o intuito de justificar sua teoria do *éthos* musical, fosse um pouco esquemática e forçada. Por outro lado, a mera ocorrência do nome de uma região ou de um povo na letra de uma canção não pode ser considerada imediatamente como evidência irrefutável da *harmonía* na qual a música foi composta.

#### 8. A teoria e a prática do *éthos* musical

A teoria do *éthos* musical surge em contextos pedagógicos, desenvolvida por Platão, Aristóteles e Aristides Quintiliano que, preocupando-se com a educação, têm a moral e não a estética como critério de valor (Platão, *Leis* 655b):

καὶ ἵνα δὴ μὴ μακρολογία πολλή τις γίνηται περὶ ταῦθ' ἡμῖν ἅπαντα, ἀπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνας, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλὰ, τὰ δὲ κακίας αὖ, τοῦναντίον ἅπαν.

“E para evitar um discurso muito longo acerca disso tudo, digamos simplesmente que todas as figuras e as melodias que atêm-se à virtude da alma ou do corpo, ou a alguma imagem dela, são belas, e as que, por outro lado, atêm-se ao vício, são absolutamente o contrário.”

Os comentários mais tardios sobre o *éthos* musical têm, em sua maioria, Platão como referência, especialmente a *República* e as *Leis*, onde a teoria é amplamente desenvolvida. Mas, seriam os fundamentos do *éthos* musical pura fabricação dos filósofos?

As características éticas (isto é, relativas ao caráter, ao *éthos*) que são atribuídas às *harmoníai* poderiam ter sua origem na associação da letra (o “conteúdo” das cantigas), com todas as suas conotações, à música, à *harmonia* em que eram cantadas. Dessa maneira, as *harmoníai* teriam adquirido significados convencionais. Platão (*Leis* 669b-70) bane a música puramente instrumental

por uma série de razões, mas uma delas ilumina esta questão: quando a música não tem letra, ela é difícil de ser julgada quanto ao seu caráter pelos juizes.<sup>65</sup> Outros fatores que também devem ter contribuído para a caracterização das *harmoníai* seriam a sua ocasião de *performance* (religiosa ou convival) e os preconceitos étnicos que existiam acerca dos povos entre os quais determinadas *harmoníai* eram mais praticadas, ou aos quais suas origens eram atribuídas. Por exemplo, a prática musical dos espartanos do quinto século a. C. teria compartilhado a sua reputação: severa, conservadora e viril.

Portanto, é possível que as *harmoníai* tenham adquirido um caráter específico associadas:

- 1) ao conteúdo da composição literária;
- 2) aos “traços étnicos” convencionalmente atribuídos aos seus poetas e músicos;
- 3) ao propósito ou à função da *performance*.

Para saber se as caracterizações das *harmoníai* encontradas nas obras dos filósofos correspondem a uma prática real, corrente entre poetas e músicos, estudaremos as odes pindáricas nas quais as *harmonías* empregadas são mencionadas. Assim, poderemos averiguar, primeiro, se o uso de uma determinada *harmonía* pelo poeta era puramente arbitrário, ou se seguia algum critério significativo de escolha. Por fim, se tais associações realmente existiam, veremos se a caracterização das *harmoníai* feita por Píndaro era semelhante à que encontramos na filosofia, isto é, se a caracterização dos teóricos espelhava-se na prática.

a) *A harmonía eólica*

Píndaro faz referência à *harmonía* eólica em três de suas odes epinícias - *harmonía* essa à qual Platão, curiosamente, não faz sequer menção. Não se pode supor que Platão tenha classificado a *harmonía* eólica com a sintonolídia, a mixolídia e as demais *harmoníai* semelhantes a essas porque ela não era uma *harmonía* trenódica ou “enervada”. A *harmonía* eólica não pertenceria tampouco ao grupo das *harmoníai* “afrouxadas” (Platão, *Rep.* 398e-399a). Nesse caso, a eólica deve ter sido formalmente semelhante à dórica.

<sup>65</sup> A música instrumental exigia uma especialização (não permitindo a participação do cidadão comum como integrante de um coro) e foram nestas competições que surgiram as primeiras inovações virtuosísticas. Um outro motivo que pode ter dificultado o julgamento do *éthos* da música instrumental competitiva era o uso freqüente que nela se fazia da modulação.

Winnington-Ingram<sup>66</sup> sugere que a *harmonía* eólica tenha surgido a partir de uma nova afinação da dórica, pela adição de um tom inferior. Se as duas *harmoníai* eram de fato semelhantes, pode ser que o silêncio de Platão quanto à eólica deva-se ao desejo de não perturbar a simetria de seu esquema (*Rep.* 399a-c): as duas *harmoníai* que ele escolhe, a dórica e a frígia, devem representar o homem virtuoso na guerra e na paz, em ações forçadas e voluntárias. São também duas as danças admitidas nas *Leis* (814d-816b): a dança da guerra e a da paz.<sup>67</sup>

α) *A Terceira Ode Neméia*

A *Terceira Ode Neméia* em honra de Aristocléides de Egina, vencedor do pancrácio, é cantada ao acompanhamento das flautas (*aúloi*) e da lira (12), e presume-se que a *harmonía* seja a eólica porque os *aúloi* são chamados “frígios” ou “lídios”, mas nunca “eólicos” (79):

πόμ' αοίδιμον Αιολῆσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν

“um trago glorioso, no sopro eólico das flautas”

A Musa é invocada para cantar Egina, ilha do vencedor e terra dos Mirmídones, e a estirpe de Aíaco. A luta de Télamon com as Amazonas, a força de Peleu e o auxílio que este obteve de Quíron para conquistar Tétis são mencionados. Mas, a narrativa principal ocupa-se do mito da infância de Aquiles na Tessália, terra dos destemidos centauros, onde a criança prodígio matou leões, porcos selvagens, e capturou cervos sem armas de caça aos seis anos de idade. Aquiles, Tétis, Peleu e Quíron eram cultuados na Tessália, e esses mitos narrados por Píndaro podem ter tido um desenvolvimento original na tradição épica eólica. É o próprio poeta quem diz que “o que lhes conto, foi dito pelos antigos”.<sup>68</sup>

Assim, uma cadeia associativa relaciona o louvor do vencedor à sua ilha e ao mito (possivelmente de uma saga eólica) cantado na *harmonía* eólica: “As lendas que associam a Tessália à Egina, indicando uma migração real de uma tribo de homens chamados ‘Mirmídones’ ou ‘Helenos’, são confirmadas

<sup>66</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 26.

<sup>67</sup> Mas é também possível que a *harmonía* simplesmente já estivesse obsoleta no tempo de Platão, ou no de Dámon.

<sup>68</sup> 52-3: λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων ἔπος ἔχω. Cf. FARNELL, 1921, p. 285-289, 310.

pelo culto; na ilha, os ‘filhos de Aíaco’ permaneceram por muito tempo próximos ao altar do pai da tribo helênica, Zeus Helânio”.<sup>69</sup>

β) A Segunda Ode Pítica

Na *Segunda Ode Pítica*, não apenas a *harmonía*, mas o *nómos* é também mencionado (69-71):

τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσι χορδαῖς θέλων  
ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου  
φόρμιγγος ἀντόμενος.

“e o *Castório*, em cordas eólicas,  
observa benevolente, saudando  
a forminge de sete notas.”

Pseudo-Plutarco (1140c) descreve a melodia de Cástor (*tò Kastóreion mēlos*) como sendo uma melodia tocada na flauta pelos espartanos quando, em guerra, avançavam contra o inimigo.<sup>70</sup> Se esse *nómos* sempre teve uma conotação marcial, Píndaro pode tê-lo escolhido em virtude de um dos temas da ode, pois ele começa cantando Siracusa (1-3)

τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδεροχαρμῶν  
δαιμόνιαι τροφοί

“recinto de Ares, e de homens e cavalos armados em ferro,  
divina nutriz”

e louva Hierão por sua assistência a Locris (63-5):

νεότατι μὲν ἀρήγει θράσος  
δεινῶν πολέμων. ὅθεν φαμί καὶ σὲ τὰν ἀπίρονα  
δόξαν εὐρεῖν,  
τὰ μὲν ἐν ἵπποσάισιν ἀνδρεσσι μαρμνάμενον, τὰ  
δ' ἐν πεζομάχαισι

<sup>69</sup> FARNELL, 1921, p. 310.

<sup>70</sup> Aqui, porém, não se trata de um *nómos* aulético, mas citaródico, cantado ao acompanhamento de uma forminge de sete cordas. Mas, como a ode de Píndaro não tem função militar, ela pode ter sido uma adaptação literária do *nómos* original.

“à juventude convém a coragem  
dos guerreiros terríveis, de onde também digo que tu  
infinito renome obtiveste, ora entre cavaleiros,  
ora entre infantes lutando”.

Parece que os *nómoi* antigos tinham *harmoníai* e ritmos determinados e, portanto, essa ode poderia estar na *harmonía* eólica simplesmente por ser essa a *harmonía* do *nómos* de Cástor. De qualquer forma, o mito narrado pertence à tradição eólica: Íxion deita-se com uma Nuvem e gera Centauro, uma criatura que, acasalando-se com as éguas do Monte Pélio, produz a raça dos centauros (44-48).

δ) *A Primeira Ode Olímpica*

Esta última referência em Píndaro à *harmonía* eólica é perturbadora e gera uma certa desconfiança quanto à possibilidade de haver sempre uma relação entre a *harmonía* e o conteúdo narrativo da canção. Na *Primeira Ode Olímpica*, dedicada à vitória de Hierão na corrida de cavalo, a narrativa central desenvolve uma nova versão do mito de Pélops e da instituição dos jogos olímpicos.

Não é necessário imaginar que a “lira” (17) estivesse afinada na *harmonía* dórica, ela é dórica simplesmente por estar no palácio de Hierão (17-8):

ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ  
φόρμιγγα πασσάλου  
λάμβαν'

“mas a dórica  
forminge, do gancho,  
toma”

Em uma primeira leitura da ode, seria de se esperar que a *harmonía* empregada fosse a dórica ou a lídia, em função do vencedor, de sua terra natal e do conteúdo mítico. Mas, a *harmonía* poderia depender do *nómos* que, por sua vez, poderia ter sido escolhido em virtude da modalidade da competição (100-3):

ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι  
κείνον ἰππίῳ νόμῳ  
Αἰολίδι μολπᾷ  
χρή.

“a mim, coroá-lo  
com o *nómos* hípio  
em canção eólica,  
é preciso.”

O *Nómos hípio* não ocorre em nenhuma outra fonte. Seria prudente deixar a questão em aberto, ou supor uma falha na transmissão de uma referência a um *Nómos hípio* na *harmonía* eólica. Uma hipótese, porém, é que o *Nómos hípio* fosse um *nómos* em honra dos Dióscuros. Na *Iliada* (3.236), Cástor é chamado de “domador de cavalos”, e os gêmeos eram “cavaleiros de velozes cavalos” e “de cavalos brancos” em Píndaro (*P.* 1.126). O culto aos Dióscuros era proveniente da Lacônia, onde esses dois filhos de Zeus eram associados aos dois reis espartanos e entretidos nas Xênia rituais.<sup>71</sup> Em Olímpia, o altar dos gêmeos ficava junto ao ponto de partida das corridas de cavalo. Farnell<sup>72</sup> descreve um relevo de Larissa (século II d. C.) em que se vê “o sol ascendendo na parte superior, embaixo, os Gêmeos galopando pelo ar e, sob eles, uma Vitória que ergue uma coroa a dois adoradores: um estende as mãos em oração e, ao lado deles, há um estrado e uma mesa com bolos. Essa é a recepção de costume para os Dióscuros que vêm de longe, o sol ascendente pode aludir ao seu caráter celeste, mas a Vitória e a coroa indicam alguma disputa atlética em que o devoto triunfou ou pede por uma vitória.”<sup>73</sup>

Vimos, portanto, que nem sempre a escolha da *harmonía* eólica nas odes de Píndaro estava associada ao conteúdo narrativo do poema. Era possível, como no caso da *Terceira Ode Neméia*, que o elogio do vencedor, de sua terra natal, e a narrativa mítica tivessem todos uma estreita ligação com a *harmonía* empregada. Porém, na *Segunda Ode Pítica*, a escolha do *nómos* de Cástor e um tema secundário (o da guerra) podem ter sido mais importantes e, nesse caso, é difícil dizer se a afinidade da *harmonía* com o mito foi intencional ou uma coincidência. Quanto à *Primeira Ode Olímpica*, se houve um fator determinante na escolha da *harmonía*, ele teria sido unicamente o *nómos*, não havendo nenhuma outra relação entre a *harmonía* e os demais elementos da ode.

Ao tratarmos das referências à *harmonía* lídia, devemos manter es-

<sup>71</sup> Cf. PÍNDARO, N. 10.49-50.

<sup>72</sup> FARNELL, 1921, p. 220.

<sup>73</sup> Para o altar em Olímpia, cf. PAUSÂNIAS, 5.15.5; para as Xênia, FARNELL, 1921, p. 228: “Their only public cult as a rule was a ritual known as *χένια*, a free festival to which the Dioscuroi were invited and at which they were also hosts, entertaining the gods and citizens (...)”. Cf. PÍNDARO, *Ol.* 1.1-17, 3.33-41.

ses casos em mente a fim de observar se a escolha dessa *harmonía* em Píndaro está associada ao mito, às origens do vencedor, se depende de outros fatores, ou se é simplesmente arbitrária.

b) *A harmonía lídia*

Na classificação das *harmoníai* feita por Platão, dois são os grupos excluídos do currículo dos guardiães (*Rep.* 398e):

1) a mixolídia, a sintonolídia (= a lídia “tensa”), e todas as demais *harmoníai* semelhantes “que *nem* servem para as mulheres”

2) a lídia e a frígia que são frouxas (*kbalarai*), suaves e conviviais.

As *harmoníai* do primeiro grupo são classificadas como trenódicas e lamentativas, as do segundo, como conviviais, e essas últimas são excluídas porque a embriaguez, a suavidade e o lazer não são próprios para os guardiães.

Pseudo-Plutarco tem por base essa passagem quando elabora uma descrição das *harmoníai*, fazendo alusão aos seus mitos de origem (1136c-e): “A lídia é aguda, própria para lamentações e, segundo Aristóxeno, o canto fúnebre de Olimpo para o Pítio foi composto nessa *harmonía*”.<sup>74</sup> Em seu *Peã 12*, Píndaro nos conta como a *harmonía lídia* foi ensinada pela primeira vez aos gregos durante as bodas de Niobe. Filha de Tântalo e esposa de Anfião, Niobe é freqüentemente representada na iconografia lamentando sobre suas crianças mortas. Nos rituais fúnebres, o treno era geralmente executado por um coro de mulheres que, arrancando os cabelos e rasgando as suas roupas, cantavam um refrão em resposta a um líder do coro que, por sua vez, cantava um solo, como Andrômaca na *Iliada* (24.719-76).<sup>75</sup> Na versão de Pausânias (9.5.7), Anfião, o músico lendário, ergueu a muralha de Tebas com sua música e aprendeu de Tântalo, e dos próprios lídios, a *harmonía lídia*.<sup>76</sup>

Assim como Platão, Pseudo-Plutarco uniu a *harmonía lídia* “frouxa” e dos simpósios à jônia, em oposição à mixolídia “tensa” pois, segundo ele,

<sup>74</sup>Essa *harmonía lídia* deve corresponder à sintonolídia de Platão.

<sup>75</sup>Ritos funerários e formas de lamentação violentos são habitualmente associados às práticas orientais. A música é aguda (*oksyá*) e os modos são “tensos” (*syntonoi*): o mixolídio, lídio e jônio tensos. Cf. ÉSQUILO, *Pers.* 935-40, 1038-77; *Supp.* 57-72, 112-16; *Ag.* 705-12; *Cl.* 423-28; SÓFOCLES, *Aj.* 624-34; EURÍPIDES, *Hel.* 164-90, *Supp.* 798-801.

<sup>76</sup>Segundo Pausânias (loc. cit.), é Anfião quem cria a lira de sete cordas, adicionando três cordas à forrageira de quatro. Uma *harmonía* maçônica criada por uma *harmonía* musical é uma imagem interessante, presente também nas *Fenícias* (vv. 821-25) de Eurípides: os deuses vêm para as bodas de Harmonia, e as muralhas de Tebas erguem-se sozinhas ao som da lira de Anfião. Para outros mitos acerca da introdução do modo lídio na Grécia, veja Ateneu (*Deipn.* 626a).

essa lídia é grave. Aristóteles concorda com alguns musicólogos que criticaram o Sócrates da *República* (398e) por não ter admitido as *harmoníai* mais “frouxas”: por causa de seus tons mais graves, as *harmoníai* “afrouxadas” são próprias para os idosos que não são mais capazes de cantar nas *harmoníai* “tensas” (agudas). Aristóteles também as julga próprias para as crianças, especialmente a lídia (*Pol.* 1342):

ἢ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἄμα καὶ παιδείαν, οἷον ἡ λυδιστὶ φαίνεται πεπονθέναι μάλιστα τῶν ἁρμονιῶν.

“a que convém à idade das crianças, por ter a capacidade de promover a ordem e a educação, mais do que qualquer outra *harmonía*, parece ser a lídia”.

Essa caracterização pode, talvez, esclarecer a razão do emprego da *harmonía* lídia em algumas odes pindáricas, pois a *harmonía* lídia é mencionada em três odes epinícias cujo traço comum é o fato de serem dedicadas a crianças ou adolescentes.

#### α) A Décima-Quarta Ode Olímpica

A *Décima-Quarta Ode Olímpica* celebra a vitória de Esópico de Orcomeno na corrida para meninos. Não há narrativa mítica nesta ode processional, mas o coro louva as Graças que recebiam um famoso culto em Orcomeno: com o seu auxílio, advêm coisas doces e agradáveis (8-9):

οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνῶν Χαρίτων ἄτερ  
κοιρανέοισιν χοροῦς οὔτε δαΐτας?

“pois nem os deuses, sem as augustas Graças,  
ordenam coros ou festins”

As Graças que participam da vitória são Aglaia, Eufrosine *philesímolpe* (“amiga do canto”) e Talia *erasímolpe* (“que ama o canto”). O coro canta na *harmonía* lídia (18-9):

Λυδῶ γὰρ Ἀσώπιχον τρόπῳ  
ἐν μελέταις ἀείδων ἔμολον

“Pois, no *modo* lídio, a Esópico,  
em versos cuidados, venho cantar,”

e Eco é enviado ao Hades para dar as boas novas ao pai, para contar-lhe que o menino “coroou seus cachos com as asas dos jogos gloriosos”.

Bowra<sup>77</sup> afirma que nessa ode e na *Oitava Ode Neméia* “pode não haver paixão, mas há certamente a emoção de um encanto cativante”. Com certeza, as Graças (especialmente a *Talia erasímolpe*), como espectadoras, estão mais do que encantadas com o coro de pés ligeiros (15-18).

β) *A Quarta Ode Neméia*

O conteúdo mítico da *Quarta Ode Neméia* está associado à ilha do vencedor. Píndaro narra as aventuras de Télamon e faz o elogio da raça de Aíaco, incluindo Tétis, Peleu e Quíron. Mas a escolha da *harmonía* parece ter seguido outros critérios. A *Quarta Neméia*, uma ode processional estruturalmente semelhante à *Décima-Quarta Ode Olímpica*<sup>78</sup>, inicia-se com o louvor às filhas das Musas (3-4):

Μοισᾶν θυγάτερες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι  
οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τέγγει  
γῦῖα, τόσον εὐλογία φόρμιγγι συνάρορος.

“As canções, filhas das Musas, encantam-no pelo toque,  
e nem a água quente amolece  
os membros tanto quanto o elogio acoplado à lira.”

Píndaro canta o jovem Tímasarco, vencedor na luta dos meninos (44-5):

ἔξυφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγγ',  
Λυδία σὺν ἁρμονίᾳ μέλος πεφιλημένον.

“teça já, doce lira,  
com *harmonía* lídia, canção amável”

<sup>77</sup> BOWRA, 1964, p. 391.

<sup>78</sup> FARNELL, 1932, p. 264.

γ) *A Oitava Ode Neméia*

A *Oitava Neméia*, em que se canta um vencedor de Egina, também não revela uma filiação entre a sua *harmonía* e o conteúdo narrativo: os mitos e lendas locais. Mas, Deínias é um jovem atleta que Píndaro glorifica invocando Hora (1-5):

Ὅρα πότνια, κάρυξ ᾿Αφροδίτας ἀμβροσιᾶν φιλοτάτων,  
 ἄτε παρθενήοις παίδων τ' ἐφίζοισα γλεφάροις,  
 τὸν μὲν ἀμέροις ἀνάγκας χερσὶ βαστάζεις, ἕτερον δ' ἕτεραις.  
 ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἕκαστον  
 τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι

“Augusta Hora, mensageira dos amores divinos de Afrodite,  
 que, pousando sobre os cílios de meninas e meninos,  
 a um, por força, com mãos afáveis elevas  
 e a outro, fazes o contrário.  
 Feliz é quem, não errando o momento propício para cada ato,  
 é capaz de conquistar os mais nobres amores.”<sup>79</sup>

Ao oferecer sua ode, Píndaro compara-se a um suplicante que traz uma (15-16) “Mitra lídia rebordada com clamor,/ pelas duas corridas que Deínias e seu pai venceram, um adorno da Grande Neméia”. A metáfora implica a *harmonía*, pois, segundo o escólio à passagem, Píndaro chama de “hino variado” (*poikílon hýmnon*) o que está na *harmonía* lídia: ἀλληγορικῶν τὸν ποικίλον ὕμνον οὕτω φησίν, ὡς Λυδίῳ ἀρμονίᾳ γεγραμμένον. A sua oferenda não tem a solenidade de uma guirlanda ou de um ramo de oliveira: é um lindo adorno (*ágalma*) como o que as meninas do *Partênio* de Alcman (fr. 1.67-9PMG) queriam ter para si, e é também “variegado” (*poikílos*), como o que Safo desejava para a sua filha Cléis (fr. 98LP).

As referências à *harmonía* lídia, nos textos de Píndaro que nos chegaram, encontram-se nestas três odes para meninos. Embora não haja a indicação do emprego de uma outra *harmonía* nas demais odes semelhantes a essas, isso não nos garante que *todas* odes epinícias de Píndaro para meninos fossem compostas na *harmonía* lídia. No entanto, nesses três casos específicos, o seu uso coincide com a opinião de Aristóteles (*Pol.* 1342b) tanto a respeito

<sup>79</sup> Para a imagem do amor que vem dos olhos, cf. *Teogonia* (910-11) e o comentário de West (1966: 409-10).

do caráter da *harmonía* lídia, quanto ao fato das *harmoníai* poderem ser apropriadas a idades diferentes. Para cantar a vitória desses meninos, Píndaro uniu a *harmonía* lídia ao tom alegre e jovial das odes.<sup>80</sup> Um outro fator também pode estar relacionado à escolha dessa *harmonía*: a *Décima-Quarta Ode Olímpica* e a *Quarta Ode Neméia* são consideradas odes processionais e formalmente semelhantes.<sup>81</sup> Portanto, nessas duas odes não apenas o destinatário, mas também a *performance* pode ter sido um elemento que contribuiu para a escolha da *harmonía*.

c) *A harmonía dórica*

Não há em Píndaro, pelo menos no que nos restou de sua obra, nenhuma referência explícita à *harmonía* dórica.<sup>82</sup> Mas, segundo um escólio à *Primeira Ode Olímpica* (26g), aparentemente, o poeta a caracterizou com um dos termos que, mais tarde, os teóricos do *éthos* musical usavam para descrevê-la:<sup>83</sup>

ἔρεται ἐν Παιᾶσιν  
ὅτι Δώριον μέλος σεμνότατος ἔστιν

“está dito nos peãs  
que a melodia dórica é a mais nobre”.

Essa é a mais antiga passagem (de que temos notícia) em que a *harmonía* dórica é descrita como sendo “nobre” ou “solene” – se pudermos confiar no escoliasta.

\*

Raras são as indicações nos poemas antigos das *harmoníai* específicas empregadas pelos poetas, e se, por um lado, os fatores que parecem deter-

<sup>80</sup> A moda, em Lesbos e em Esparta do século VII a. C., eram os produtos lídios: “A riqueza e o luxo no vestir são freqüentemente atribuídos aos lídios, cuja moda era imitada pelos jônios da Ásia Menor no tempo em que Sardes era a capital do reino de Cresos” (Pearson, 1917, p. 32). Essa reputação ou, pelo menos, a sua memória, sobreviveu até os séculos VI-V a. C., cf. Xenófanes (Ath. *Deipn.* 526a), Ésquilo (fr. 59) e Sófocles (fr. 45). Por meio da imagem, Píndaro sugere que sua ode (N. 8) seja comparável a tais produtos.

<sup>81</sup> Cf. FARNELL, 1932, p. 263-264. Não é certo, porém, que a *Oitava Ode Neméia* seja de fato uma ode neméia.

<sup>82</sup> Cf. a discussão sobre a “líra dórica” na *Primeira Ode Olímpica* (17) *supra*.

<sup>83</sup> Em outros poemas, Píndaro refere-se a um ritmo dórico (*Ol.* 3. 5) e a um “caminho dórico de hinos” (fr. 191: Αἰολεὺς ἔβαινε Δωρίαν κέλευθον ὕμνων). Nesse último caso, a referência é bastante vaga, a alusão podendo ser tanto a um estilo musical, a uma melodia, à *harmonía*, ou ao ritmo dórico. Para os teóricos, cf. PSEUDO-PLUTARCO, 1136f, segundo o qual uma das razões pelas quais Platão preferia a *harmonía* dórica era por nela haver uma gravidade nobre (πολὸν τὸ σεμνόν ἐν τῇ Δωριστί).

minar a opção de Píndaro pelas *harmoníai* nas odes sejam vários,<sup>84</sup> vimos como ele atribuiu a cada um caráter convencional que, pelo menos nos casos examinados, foi compartilhado pelos teóricos posteriores.

Embora esse levantamento ofereça uma amostragem de algumas maneiras com que Píndaro (e outros poetas) pode ter trabalhado as conotações das *harmoníai* musicais em suas composições, não há, evidentemente, como traçar as origens dessas caracterizações. Se Píndaro contribuiu para a elaboração dessas convenções, ele não foi o primeiro a fazê-lo. Algumas já haviam sido estabelecidas e eram correntes entre poetas do sexto século a. C.

Portanto, embora não se saiba ao certo como e quando os caracteres convencionais das *harmoníai* foram criados, é interessante que as primeiras evidências de sua existência encontrem-se entre poetas da tradição dórica, do Peloponeso e das colônias dóricas do oeste: Pratinas, Laso e Píndaro. É provável que a prática desses poetas/músicos tenha sido divulgada e, posteriormente, formalizada (talvez um pouco alterada) pelos teóricos interessados na paidéia musical.

### 9. *A paidéia musical*

Segundo Platão (*Rep.* 399a), a *harmonía* dórica admitida por ele na paidéia dos guardiães, “imita as expressões de homens valentes, empenhados na guerra ou em ações forçadas” (*biaía ergasía*). Ela engendra a sobriedade: jovens educados com uma dose certa de ginástica e dessa “música simples” serão sóbrios e valentes, obedecerão às leis e não cometerão atos injustos (Platão *Rep.* 410a).

Todos, de acordo com Aristóteles (*Pol.* 1342b), concordavam que a *harmonía* dórica era, quanto a seu caráter, a mais estável (*stasimotáte*), viril (*andréon*) e, formalmente, uma *harmonía* intermediária.<sup>85</sup> Em Ateneu (*Deípn.* 624d), Heraclides afirma que a *harmonía* dórica não é relaxada nem alegre, mas severa e violenta; não é variada (*poikílos*) nem de muitos torneios (*polýtropos*), mas viril (*andródes*) e magnífica (*megaloprépes*). Pseudo-Plutarco (1136e-f) julga que Platão incluiu a *harmonía* dórica em sua paidéia ideal por ela ser solene e

<sup>84</sup> As *harmoníai* podem estar relacionadas ao conteúdo narrativo, ser dependentes da escolha do *nómos*, ou adequadas ao destinatário ou, ainda, à ocasião e à forma de *performance*.

<sup>85</sup> Além de ocupar a posição central no *Sistema Perfeito* de Aristóxeno, a *harmonía* dórica foi eleita como sendo a *harmonía* “padrão”. Isto é, todos os *tónoi* do *Sistema Perfeito* repetiam o mesmo padrão de intervalos (a estrutura da *harmonía* dórica) em tons diferentes. Cf. WINNINGTON-INGRAM, 1963, p. 78 e BARKER, 1984, p. 168.

por “harmonizar-se com homens guerreiros e prudentes”.<sup>86</sup>

O lugar que a *harmonía* dórica ocupa na teoria platônica é facilmente compreendido. É a escolha da *harmonía* frígia por Platão que intriga os seus leitores desde Aristóteles (*Pol.* 1342b)<sup>87</sup>:

ὁ δ' ἐν τῇ Πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρυγιστὴ μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστί, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν. ἔχει γὰρ τὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὴ τῶν ἀρμονιῶν ἤπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις. ἄμφω γὰρ ὀργιαστικά καὶ παθητικά. δηλοῖ δ' ἡ ποίησις.

“O Sócrates da *República* não faz bem de deixar só a frígia além da dórica, sobretudo porque, dentre os instrumentos, ele havia descartado o *aúlos*. Pois a frígia, entre as *harmoníai*, tem o mesmo poder que o *aúlos* entre os instrumentos – ambos são orgiásticos e emotivos. O que evidencia a poesia (...)”

Aristóteles admitiria uma maior variedade de *harmoníai* (especialmente a lídia, entre as mais “relaxadas”) e aponta para a inconsistência que existe em banir o *aúlos* e admitir a *harmonía* frígia. O *aúlos*, porém, foi descartado por outros motivos: dentre as *harmoníai*, Platão escolhe primeiro a dórica e a frígia e, depois, rejeita o *aúlos* (com outros instrumentos “de muitas notas” e “pan-harmônicos”) por ser o instrumento mais abrangente, o que possuía a mais vasta gama de tons (*polykhorodótatos*). Os seus instrumentos serão a lira e a cítara para cidadãos e o *syriks* (flauta de Pã) para os pastores nos campos (Platão, *Rep.* 399c-d).<sup>88</sup>

No entanto, Platão (*Rep.* 399 b-c) foi o único a caracterizar a *harmonía* frígia como sendo a que pudesse representar os homens em trabalhos de paz, agindo voluntária, prudente e comedidamente. Uma das hipóteses sugeridas para resolver esse problema seria a possibilidade de que, na Atenas do quarto século, os cultos dionisiacos não fossem mais tão extáticos e que a *harmonía* frígia, tocada na cítara, seria também menos orgiástica.<sup>89</sup> Mas, nesse caso, não estaria Aristóteles ciente disso?

A diferença do *éthos* da *harmonía* frígia em Platão pode resultar de

<sup>86</sup> PSEUDO-PLUTARCO, 1136e-f: τὴν Δωριστὴ ὡς πολεμικῶς ἀνδράσιν καὶ σώφροσιν ἀρμόζουσιν.

<sup>87</sup> Cf. ANDERSON, 1966, p. 107 e BARKER, 1984, p. 168.

<sup>88</sup> Embora sempre fosse possível tocar outras *harmoníai* afinando a lira ou a cítara, era obviamente mais fácil modular em instrumentos pan-harmônicos.

<sup>89</sup> Cf. ANDERSON, 1966, p. 107-108 e BARKER, 1984, p. 168.

um outro método de caracterização. Ao relacionar a *harmonía* frígia às *performances* dionisiacas, Aristóteles leva em conta a prática real de poetas e músicos (*deloî d' ho poiésis*), o *éthos* de cada *harmonía* resultando das associações feitas entre a música, a letra, e o modo de *performance*. O que deve ter sido a forma mais comum e habitual.

Embora Platão, em certas passagens, faça referência às caracterizações comumente aceitas, é possível que ele tenha recusado as *harmoníai* “extremas” (as mais “tensas” e as mais “frouxas”), em vista de suas estruturas. Assim, ele teria escolhido as duas *harmoníai* “intermediárias”, aquelas que ocupariam mais tarde a posição central no *Sistema Perfeito* dos *tónoi* de Aristóteno: a *harmonía* dórica bem no centro e a frígia, logo abaixo. Nesse caso, poderíamos nos perguntar por que Platão teria adotado, além da *harmonía* dórica, a frígia e não a hipolídia, que também ficava no centro, mas acima, e não abaixo da dórica.

Vejamos o contexto maior. Platão dividiu as ações em duas categorias opostas (as de guerra e as de paz) e escolheu danças e *harmoníai* para representar essas duas categorias. Uma natureza equilibrada se alcança por meio de uma educação correta em ginástica e música. Negligência na educação musical produz uma natureza dura e brutal, negligência na educação física, uma excessivamente tenra e mansa (Platão, *Rep.* 410b-c). Essa dicotomia funcional entre a ginástica e a música, presente na *paidéia* geral, repete-se, por sua vez, na educação musical com as *harmoníai* dórica/frígia, subentendidas nesta passagem das *Leis* (802):

ἔστι δὲ ἀμφοτέροις μὲν ἀμφοτέρα ἀνάγκη κατεχόμενα ἀποδιδόναι, [τὰ δὲ τῶν θηλειῶν] αὐτῷ τῷ τῆς φύσεως ἑκατέρου διαφέροντι, <τὰ δὲ τῶν θηλειῶν> τούτῳ δεῖ καὶ διασαφεῖν. τὸ δὲ μεγαλοπρεπὲς οὖν καὶ τὸ πρὸς τὴν ἀνδρείαν ῥέπον ἀρρενωπὸν φατέον εἶναι, τὸ δὲ πρὸς κόσμιον καὶ σῶφρον μᾶλλον ἀποκλίνον θηλυγενέστερον ὡς ὃν παραδοτέον ἔν τε τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ.

“É necessário [ao legislador] atribuir ambos [*harmonía* e ritmo] a cada um dos dois [tipos de música] e, o que é próprio para as mulheres, pela diferença natural de cada sexo, também é preciso esclarecer. Deve-se dizer que, o que tende à *magnificência* e à *coragem*, é masculino<sup>90</sup> e o que tende à modéstia e à

<sup>90</sup> Heraclides (Ath. *Deipn.* 624d) qualifica a *harmonía* dórica com os mesmos adjetivos que, em Platão, caracterizam o que é “masculino”. Cf. PLATÃO, *Rep.* 399a-c.

temperança, deve ser aceito como feminino, tanto em lei, quanto em discurso.”

Os termos dessa descrição sugerem que, além da intenção de eliminar os modos “extremos”, o critério de escolha de Platão poderia estar vinculado à teoria de *éthos* musical de Dámon. Aristides (*De mus.* 2.13) faz referência às *harmoníai* transmitidas por Dámon que, ao caracterizá-las, não levava em conta a prática musical (como Aristóteles) mas as considerava segundo uma distinção que fazia entre notas “masculinas” e “femininas”:

ἐν γοῦν ταῖς ὑπ’ αὐτοῦ παραδεδομέναις τῶν φερομένων φθόγγων ὅτε μὲν τοὺς θήλειες, ὅτε δὲ τοὺς ἄρρενας ἔστιν εὐρεῖν ἥτοι πλεονάζοντας ἢ ἐπ’ ἔλαττον ἢ οὐδ’ ὅλως παρελιημένους, δῆλον ὡς κατὰ τὸ ἦθος ψυχῆς ἐκάστης καὶ ἁρμονίας χρησιμενούσης.

“Nas *harmoníai* por ele transmitidas, entre as notas produzidas, pode-se encontrar ora as femininas, ora as masculinas prevalecendo, ou sendo inferiores em número, ou nem mesmo estando presentes, isso claramente conforme o *éthos* da alma de cada uma e da *harmonía* empregada.”

Se, de acordo com Dámon, as estruturas das *harmoníai* dórica e frígia revelavam, respectivamente, uma predominância de notas masculinas e femininas, e se Platão tivesse em mente essa teoria, isso explicaria por que a caracterização da *harmonía* dórica feita por Platão coincide com a da prática habitual e como, ao atribuir características convencionalmente femininas à *harmonía* frígia, ele diverge dos demais.

Para Platão, é por meio de uma educação na *harmonía* dórica e frígia, unidas harmoniosamente, que a alma se torna sóbria e valente (*Rep.* 410e-411a):

– Καὶ τοῦ μὲν ἡρμωσμένου σώφρων τε καὶ ἀνδρεία ἡ ψυχῆ;  
 – Πάνυ γε.  
 – Τοῦ δὲ ἀναρμόστου δειλὴ καὶ ἄγροικος;  
 – Καὶ μάλα.

– E dessa *harmonía* não resulta uma alma moderada e corajosa?  
 – Absolutamente.  
 – E da desarmonia, uma covarde e grosseira?  
 – Muito mesmo.

O apego a uma única *harmonía* é o traço de uma alma desequilibra-

da, como a de Laques. Quando Laques (195a) é questionado acerca da melhor forma de educação, revela-se como um general obtuso, imoderado e incapaz de argumentar ou de ensinar.<sup>91</sup> Primeiro, Laques rejeita as novas técnicas de combate só porque não são empregadas pelos lacedemônios, depois, ele afirma não tolerar discussões sobre a virtude (ou sobre qualquer outro tema) exceto quando partem de um tipo específico de homem (*Laques* 188d):

Καὶ κομιδῆ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἁρμονίαν καλλίστην ἠρμωσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι [ζῆν ἠρμωσμένοις οὐ] αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς ἀλλ' οὐκ ἰαστί. Οἴομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἤνπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἁρμονία.

“Tal homem parece-me ser o músico perfeito: não o que afina a lira ou um instrumento infantil na mais bela *harmonía*, mas aquele que realmente afina a sua própria vida, as palavras em sinfonia com os atos, apenas na *harmonía* dórica: não na jônica, nem na frígia ou na lídia, mas na única *harmonía* que é helênica”.<sup>92</sup>

Laques (189b) declara que odeia travar discussões com homens afinados na *harmonía* contrária e que só permite que Sócrates fale porque ele já havia dado provas anteriores de sua coragem. Quando pedem-lhe que defina a coragem, Laques (190e) crê que seja algo muito simples, mas acaba reproduzindo uma velha fórmula. Laques (191-6) nem consegue seguir os argumentos de Sócrates e, portanto, para dar continuidade ao diálogo, Sócrates recorre a Nícias (197b), um general mais equilibrado e ágil, que afirma ser temeridade o que Laques definiu como coragem. Pois Nícias havia sido educado por Dámon, professor também de seu filho e que, a seu ver (180d)

ἀνδρῶν χαριέστατον οὐ μόνον τὴν μουσικὴν, ἀλλὰ καὶ τ' ἄλλα ὅπου βούλει ἄξιον συνδιατρίβειν τηλικούτοις νεανίσκοις.

“É o melhor dos homens, não somente na música mas, também, em tudo o mais que queiras, é valioso para passar o tempo com os jovens desta idade.”

<sup>91</sup> Essas últimas duas práticas são, justamente, as de homens em tempo de paz (PLATÃO, *Rep.*, 399a-d).

<sup>92</sup> É interessante que o argumento de Láques, que recusa as demais *harmoníai* (a jônica, a lídia e a frígia) por não serem “gregas”, coincide com a definição das *harmoníai* feita por Heraclides (*Ath. Deip.* 624d) - noção com a qual Platão, obviamente, não concordaria.

Laques (197d-e, 200a), ao contrário, em sua ignorância, faz pouco de Dámon e dos sofistas, julgando que esta forma de educação seja inútil.

Nos *Cavaleiros*, Aristófanes ridiculariza Cleão, outro general, por ter um gosto “suíno” em música.<sup>93</sup> Quando menino, Cleão não queria, nem era capaz de aprender outra *harmonía* senão a dórica (*Eq.* 985-96):

ἀλλὰ καὶ τόδ' ἔγωγε θαυ-  
μάζω τῆς ἁομοσίας  
αὐτοῦ. φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ  
παῖδες, οἱ ζυνεφοίτων,  
τὴν Δωριστὶ μόνην ἄν ἄρ-  
μόττεσθαι θαμὰ τὴν λύραν,  
ἄλλην δ' οὐκ ἐθέλειν μαθεῖν.  
κατὰ τὸν κιθαριστὴν  
ὀργισθέντ' ἀπάγειν κελεύ-  
ειν, ὡς ἁρμονίαν ὁ παῖς  
οὗτος οὐ δύναται μαθεῖν  
ἦν μὴ Δωροδοκιστί.

“Mas, sobretudo, admira-me isto  
da sua musicalidade suína:  
pois dizem os outros  
meninos, colegas seus,  
que, apenas na *harmonía* dórica, ele  
conseguiu afinar a lira.  
Outra, não queria aprender.  
Então, o mestre de cítara,  
irado, mandou-o embora:  
“Pois nenhuma outra *harmonía* este menino  
é capaz de aprender,  
senão a *dolodórica*.”<sup>94</sup>

A comédia foi produzida em 424, quando Esparta queria a paz e Cleão, interessado na prolongação da guerra, conseguiu persuadir os atenienses a imporem condições inaceitáveis. Tucídides (3.36) retrata Cleão como “o

<sup>93</sup> Na Grécia antiga, chamar alguém de suíno era uma forma comum de insulto por ignorância, estupidez (Píndaro, *Ol.* 7.90) ou por um “comportamento arrogante e insolente” (Cf. LSJ). Cf. *Laques* 196: “qualquer suíno o saberia” (ἄν πᾶσαν ὕς γνώιη).

<sup>94</sup> *Dorodokistí*: trocadilho (repetido no verso 430) de “*harmonía* dórica” com *dorodokéo* (“aceitar suborno”) que alude à corrupção de Cleão.

mais violento dentre os cidadãos e o de maior influência sobre o povo”. Aristófanes (*Eq.* 626-29) compara sua oratória a um combate violento. Produto típico da guerra, Cleão só acredita na força bruta.<sup>95</sup>

Esses dois generais, Laques e Cleão, exemplificam o efeito de um tipo de negligência na educação musical: a restrição à *harmonía* dórica. Por outro lado, tanto a falta de ginástica, quanto a prática exclusiva da *harmonía* frígia na música, produziria uma alma excessivamente delicada e franzina (Platão, *Rep.* 411a-412a):

τὸν κάλλιστ' ἄρα μουσικῆ γυμναστικὴν κεραννύντα καὶ μετριώτατα τῆ ψυχῆ προσφέροντα, τοῦτον ὀρθότατ' ἂν φαίμεν εἶναι τελέως μουσικώτατον καὶ εὐαρμωστότατον, πολὺ μᾶλλον ἢ τὸν τὰς χορδὰς ἀλλήλαις ζυγιστάνα.

“Conseqüentemente, aquele que melhor misturar ginástica com música e as aplicar à alma na melhor medida, este, o mais corretamente, diríamos ser o mais perfeito e harmonioso músico, muito mais do que o que afina as cordas umas às outras”

pois a própria alma, segundo Símiias (*Fédon* 86-7),

ὥς ἡ μὲν ἁρμονία ἀόρατον καὶ ἀσώματον καὶ πάγκαλόν τι καὶ θεϊόν ἐστὶν ἐν τῇ ἡρμωσμένην λύρα.

“como a *harmonía*, é invisível, incorpórea, algo muito belo e divino que existe na lira harmonizada”,

ao passo que a lira e suas cordas são comparadas aos corpos mortais.

A concepção da alma como uma *harmonía* e do corpo como o instrumento é muito antiga e um dos fundamentos do *éthos* musical. Macróbio atribuiu a Pitágoras e Filolau e, embora isto possa ser uma inferência a partir do *Fédon*, Símiias foi discípulo de Filolau (*Fédon* 61d-e) e tem sido considerado um dos matemáticos pitagóricos.<sup>96</sup> Sócrates (*Fédon* 86c), porém, faz objeção a esta comparação da alma com uma *harmonía*, porque ela entra em conflito com a sua crença na imortalidade e na transmigração da alma

<sup>95</sup> Cf. GOMME, 1956, II, p. 298 e MURRAY, 1933, p. 48.

<sup>96</sup> BURKERT, 1972, p. 92, 198, 272.

ἀρμονία, δῆλον ὅτι, ὅταν χαλασθῇ τὸ σῶμα ἡμῶν ἀμέτρως ἢ ἐπιταθῇ ὑπὸ νόσων καὶ ἄλλων κακῶν, τὴν μὲν ψυχὴν ἀνάγκη εὐθύς ὑπάρχει ἀπολωλέναι.

“Pois, se a alma é como uma *harmonía*, é evidente que, quando nosso corpo é excessivamente relaxado ou distendido por doenças, ou por outros males, é forçoso que a alma logo pereça.”<sup>97</sup>

De qualquer forma, na *República*, a alma harmoniosa é frequentemente descrita em termos musicais. A *sophrosyne* (“prudência”), em Platão, também cria uma espécie de *harmonía*, estendendo-se tanto pelas partes distintas da sociedade (*Rep.* 432a):

διὰ πασῶν παρεχομένη ξυνάδοντας τοὺς τε ἀσθενεστάτους ταῦτόν καὶ τοὺς ἰσχυροτάτους καὶ τοὺς μέσους.

“Essa estende-se simplesmente por toda a cidade, fazendo com que todos cantem em uníssono, os mais fracos, os mais fortes e os do meio”,

quanto pelas partes da alma tripartite, que harmonizam-se como as três notas (ou cordas) básicas da oitava (*Rep.* 443d):

ὡσπερ ὄρους τρεῖς ἀρμονίας ἀτεχνῶς νέατης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης, καὶ τ ἄλλα ἄττα μεταξὺ τυγχάνει ὄντα.

“como os três termos [intervalos ou notas] da *harmonía*: o inferior, o superior, o médio, e todos os demais que estiverem de permeio.”<sup>98</sup>

Assim, a *harmonía*, que, como a cavilha do carpinteiro, ajusta as partes da alma, da música, do cosmos, de embriões (Hipócrates *Vict.* 1.2) e toda a vida orgânica, é essencialmente a mesma.

<sup>97</sup> Cf. Cavaleiros (531-33) de Aristófanes, onde Cratino é comparado a uma lira gasta pela idade.

<sup>98</sup> O escoliasta interpretou essa *harmonía* como sendo formada a partir de duas oitavas – o que talvez fosse uma tentativa de vê-la como a conjunção das *harmoníai* dórica e frígia. LEVIN, 1961, p. 305, identificou essas cordas como a *hypáthe hypáthos, mése* e *néthe diezdeugménon*. No entanto, podem ser compreendidas simplesmente como sendo as cordas básicas de uma lira de sete cordas:

*hypáthe* (*parhypáthe, líkhanos*)  
*mése* (*tríthe, paranéthe*)  
*néthe*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, T. W. & D. Monro (ed.) *Homeri Opera: Ilias*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- ANDERSON, W. D., *Ethos and Education in Greek Music*. Harvard: Harvard University Press, 1966.
- BARKER, A. *Greek Musical Writings: I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- BÉLIS, A. *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'Harmonique*. Paris: 1986.
- BOLLACK, J. *Empedocle*. Paris: 1969.
- BOLLACK, J. & H. Wisman, *Héraclite ou la Séparation*. Paris:Minuit, 1972.
- BOWRA, C. M. *Pindar*. Oxford: Oxford University Press, 1964.
- BURKERT, W. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução de E. Minar Jr. Harvard: 1972.
- *Greek Religion*. Tradução de J. Raffan Harvard: 1985.
- BURY, R. G. (ed.) *Plato, The Laws: I-II*. London:Harvard University Press, 1960.
- CAMPBELL, D. A. (ed.) *Greek Lyric: I-IV*. London: 1988.
- *Flutes and Elegiac Couplets*. *Journal of Hellenic Studies*. n.84, p.63-68, 1964.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris:Klincksieck 1968. 4.v.
- CLEMENTS, E. The Interpretation of Greek Music. *Journal of Hellenic Studies*. v.42, p.133-66,1922.
- COHOON, J. W. (ed.) *Dio Chrysostom: I-V*. London, Harvard: Harvard University Press, 1949.
- COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman Culture*. Tradução de R. V. Munson. Baltimore: 1989.
- CORRÊA, P.C. *Armas e Varões; A Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo:Edunesp, 1998.
- CURTIS, J. The Double Flutes. *Journal of Hellenic Studies*. n.34, p. 89-105, 1920.
- *Reconstruction of the Greater Perfect System*. *Journal of Hellenic Studies*. n.44, p.10-23, 1924.
- DIELS, H. & W. Kranz (eds.) *Die Fragmente der Vorsokratiker: I-III*. Berlin: 1959.
- DODDS, E. R. (ed.) *Euripides: The Bacchae*. Oxford:Oxford University Press, 1944.
- DUCHEMIN, J. Personifications d'Abstractions et d'Éléments Naturels: Hésiode et l'Orient. *Mythe et Personification*. Paris: 1980, 1-14.
- EDMONDS, J. H. (ed.) *Elegy and Iambus: I-II*. London: 1944.
- *Lyra Graeca: I-III*. London: 1928.
- EINARSON, B. & P. H. de Lacy. (eds.) *Ps.- Plutarch: On Music*. London: 1956.
- EITREM S., L. AMUNDSEN, e R. P. WINNINGTON-INGRAM. (eds.) *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation*. *Symb. Oslo*. v.31, 1955..
- EVELYN-WHITE, H. G. (ed.) *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric*. London: 1970.
- FARNELL, L. R., *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: Oxford University Press,1921.
- *The Works of Pindar*. London: 1932.
- FOWLER, R. L., *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*. Toronto: 1987.
- GARVIE, A. W., *A Historical Commentary on Thucydides*. Oxford:Oxford University Press, 1956.
- GRONINGEN, B. A.van. A Propos de Terpandre. *Mnemosyne*. n. 8, p. 177-91, 1955.

HARMONIA: MITO E MÚSICA NA GRÉCIA ANTIGA

- GOMME, A. W., *A Historical Commentary on Thucydides*: II. Oxford:Oxford University Press, 1956.
- GULLICK, C. B. (ed.) *Athenaeus: Deipnosophistae: I-VII*. London:Harvard University Press, 1951.
- HALDANE, J. A. Musical Themes and Imagery in Aeschylus. *Journal of Hellenic Studies*, n.85, p. 33-41, 1965.
- HENDERSON, M. I. The Growth of The Greek ARMONIAI. *Classical Quarterly*. n.36, p.94-103, 1942.
- . Ancient Greek Music. In: *The New Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University Press, p. 336-405. v.1.
- HUDE, C. (ed.) *Herodotus: Historiae*. Oxford:Oxford University Press, 1958.
- JAHN, A. (ed.) *Aristides Quintilianus: De Musica*. Berlin: 1882.
- JOUAN, F. Harmonia. In: *Mythe et Personification*. Paris: 1980. p. 113-22.
- KIRK, G. S. *Heraclitus: The Cosmic Fragments*. Cambridge:Cambridge University Press, 1954.
- KIRK, G. S.; J. E. Raven & M. Schofield. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge:Cambridge University Press, 1983<sup>2</sup>.
- LAMB, W. R. M. (ed.) *Plato: Laches (IV)*. London, Harvard: Harvard University Press, 1960.
- LEVIN, F. R., The Hendecacord of Ion of Chios. *TAPA*, n. 92, p. 295-307, 1962.
- LIPPMAN, E. A., *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: 1964.
- LLOYD-JONES, H., *The Justice of Zeus*. Berkeley: 1971.
- . *Females of the Species*. London: 1975.
- MOUNTFORD, J. F. e R. P. Winnington-Ingram. Music. In: *Oxford Classical Dictionary*. Oxford:Oxford University Press, 1949.
- MACRAN, R. S. (ed.) *The Harmonics of Aristoxenos*. Oxford: Oxford Univesity Press, 1902.
- MEYER, P. B. (Tese Fakultät Freiburg) *APMONIA, Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*. Zürich: 1932.
- MURRAY, G. *Aristophanes, A Study*. Oxford: Oxford University Press, 1933.
- .( ed.) *The Persians*. London, Harvard: Harvard University Press, 1939.
- NORWOOD, G., *Pindar*. Berkeley: 1945.
- PAGE, D. L. (ed.) *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- . *Supplementum Lyricis Graecis*. Oxford:Oxford University Press, 1974.
- PEARSON, A. C. (ed.) *The Fragments of Sophocles*. Cambridge:Cambridge University Press, 1917.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford:Oxford University Press, 1962.
- RACKAM, H. (ed.) *Aristotle: Politicus*. London, Harvard: Harvard University Press, 1957.
- RAMNOUX, C., *Études Présocratiques II*. Paris: 1983.
- REINACH, T., *La Musique Grecque*. Paris: 1926.
- RENEHAN, R., The Derivation of Rythmos. *Classical Philology*. n. 58, p.36-8, 1953.
- ROGERS, B. B. (ed.) *The Birds of Aristophanes*. London, Harvard: Harvard University Press, 1906.
- . *The Acharnians of Aristophanes*. London, Harvard: Harvard University Press, 1910.

- SEAFORD, R., The Hiporquema of Pratinas. *Maia*. n.28/30, 81-94, 1977-78.
- SHOREY, P., (ed.) *Plato: The Republic: I-II*. London, Harvard: Harvard University Press, 1960.
- Snell, B. (ed.) *Pindarus*. Leipzig: Teubner, 1964.
- Spiro, F. (ed.) *Pausanias*. Leipzig: Teubner, 1959.
- STANFORD, W. B. (ed.) *The Odyssey of Homer: I-II*. London, Harvard: Harvard University Press, 1959.
- *Aristophanes: The Frogs*. London, Harvard: Harvard University Press, 1958.
- SZABÓ, A., *Les Débuts des Mathématiques Grecques*. Tradução de M. Federspiel. Paris: 1977.
- WEST, M. L. (ed.) *Hesiod: Theogony*. Edição e comentários por M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Alcman and Pythagoras. *Classical Quaterly*. n.17, p. 1-15, 1967.
- Stesichorus. *Classical Quaterly*. n. 21, p. 302-304, 1971.
- Greek Poetry 2000-700 B.C. *Classical Quaterly*. n. 23, p. 78-87, 1973.
- *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: 1974.
- The Singing of Homer and the Mode of Early Greek Music. *Journal of Hellenic Studies*. v. 51, p. 113-129, 1981.
- *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- (ed.) *Iambi et Elegi Graeci: I-II*. Oxford: Oxford University Press, 1989<sup>2</sup>.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. Greek Music. In: *Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: 1955.
- *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- WRIGHT, M. R., *Empedocles: The Extant Fragments*. Yale: Yale University Press, 1981.