

COLECÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS
SÉRIE TEXTOS

PLUTARCO

OBRAS MORAIS

Sobre o Afecto aos filhos
Sobre a Música

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E NOTAS
CARMEN SOARES E ROOSEVELT ROCHA

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Apresentação: Esta série procura apresentar em língua portuguesa obras de autores gregos, latinos e neolatinos, em tradução feita diretamente a partir da língua original. Além da tradução, todos os volumes são também caracterizados por conterem estudos introdutórios, bibliografia crítica e notas. Reforça-se, assim, a originalidade científica e o alcance da série, cumprindo o duplo objetivo de tornar acessíveis textos clássicos, medievais e renascentistas a leitores que não dominam as línguas antigas em que foram escritos. Também do ponto de vista da reflexão académica, a coleção se reveste no panorama lusófono de particular importância, pois proporciona contributos originais numa área de investigação científica fundamental no universo geral do conhecimento e divulgação do património literário da Humanidade.

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

Plutarco

Obras Morais
Sobre o Afecto aos Filhos
Sobre a Música

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E NOTAS DE

Carmen Soares
Universidade de Coimbra

Roosevelt Rocha
Universidade Federal do Paraná

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUJEITOS A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

TÍTULO • OBRAS MORAIS - *SOBRE O AFECTO AOS FILHOS, SOBRE A MÚSICA*
TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E NOTAS: CARMEN SOARES
E ROOSEVELT ROCHA
AUTOR • PLUTARCO

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS - TEXTOS

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira
Nair Castro Soares

DIRECTOR TÉCNICO: Delfim Leão

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
E-mail: imprensa@uc.pt
Vendas online:
<http://www.livrariadaimprensa.com>

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-0275-2

ISBN DIGITAL

978-989-26-0286-8

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-8281-43-2>

CONCEPÇÃO GRÁFICA & PAGINAÇÃO

Rodolfo Lopes

DEPÓSITO LEGAL

346989/12

PRÉ-IMPRESSÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

1ª EDIÇÃO: CECH • 2010

2ª EDIÇÃO: IUC • 2012

© JULHO 2012.

IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classica.digitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

ÍNDICE

SOBRE O AFECTO AOS FILHOS

INTRODUÇÃO	
AUTORIA, DATA E TÍTULO	9
COESÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO E MORAL DA OBRA	14
<i>SOBRE O AFECTO AOS FILHOS</i> - Tradução	31
BIBLIOGRAFIA	55

SOBRE A MÚSICA

NOTA INTRODUTÓRIA E AGRADECIMENTOS	65
INTRODUÇÃO	67
ESTRUTURA E CONTEÚDO	69
O PROBLEMA DA AUTORIA	76
AS FONTES	97
TRANSMISSÃO DO TEXTO	106
INTRODUÇÃO À TEORIA MUSICAL GREGA	111
<i>SOBRE A MÚSICA</i> - Tradução	149
BIBLIOGRAFIA	219

(Página deixada propositadamente em branco)

SOBRE O AFECTO AOS FILHOS

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

AUTORIA, DATA E TÍTULO¹

Actualmente aceite como um dos textos do vasto *corpus* de tratados morais (*Moralia*) de Plutarco, as dúvidas quanto à autenticidade do Περὶ τῆς εἰς ἔγγωνα φιλοστοργίας estão postas de parte². Embora o texto termine *ex abrupto* e, sobretudo no seu final, me pareça evidente alguma precipitação em acumular temas que mais indirectamente se relacionam com o que até aí vinha sendo dito³, preferi assumir as seguintes palavras

¹ O presente estudo, bem como a tradução e notas que se seguem, mereceram uma leitura atenta da Prof. Doutora Maria de Fátima Silva, a quem quero expressar o meu sincero agradecimento pelas sugestões que me fez. Sem estas, o trabalho que realizei estaria por certo empobrecido, embora as falhas que possa apresentar sejam da minha inteira responsabilidade.

² Em meados e finais do séc. XIX houve estudiosos (Döhner e Weissenberger) apostados em demonstrar o carácter espúrio do texto, posição que viria definitivamente a ser abandonada primeiro por Ziegler e mais tarde pelos editores da edição teubneriana, por mim seguida. A súmula desta questão pode ler-se em: Postiglione 1991 141-142, Aguilar 1995 202.

³ Conforme terei oportunidade de tornar claro no seguimento desta introdução (sob a rubrica: ‘Coesão do pensamento filosófico e moral da obra’), a minha opinião é contrária à de R. M. Aguilar 1995 201-202, que entende ser no final da obra que “pensamos que se nos aparece más claramente el autor, con mayor amenidad y gran número de citas (...)”. No entanto, adianto desde já que me parece débil e infundado o argumento de que o número de

do prefácio à edição teubneriana como a justificação mais credível para a forma inacabada do texto:

(...) todas as afirmações são do próprio Plutarco, embora não tenham sido redigidas para publicação(...) ⁴

É, pois, sobretudo esse carácter de “versão primeira” (isto é, não revista), mas também as sucessivas intervenções a que o texto foi sendo sujeito por copistas e editores do Humanismo⁵, que, quanto a mim, constituem os condicionalismos que devem ser tidos em conta ao lermos e procurarmos interpretar as palavras que Plutarco entendeu consagrar a um libelo que em latim haveria de ficar imortalizado sob a designação *De amore prolis*.

Como sucede com a grande maioria das obras chegadas até nós da Antiguidade Clássica, a datação tem suscitado mais dúvidas do que certezas. Com base na comparação com o pensamento moral e características estilísticas das suas restantes obras, o texto tem sido

citações, próprio do estilo do autor, se concentra mais para o final da obra. Na verdade as abonações com outras fontes só não surgem na abertura da obra (cap. 1, dedicado à apresentação da tese que se propõe dirimir) e, embora seja verdade que abundam nos caps. 4 e 5 (num total de 10 citações, contra 6 dos caps. 2 e 3), uma vez que o texto está incompleto não se pode argumentar em termos de “início” e “final” da obra!

⁴ (...) *omnes (...) declamationes sunt a Plutarcho ipso ad edendum non elaboratae*(...)(Paton, Pohlenz, Sieveking 1972 XVII).

⁵ Sobre a história da recepção das obras de Plutarco, isto é da sua génese e presente divisão (em *Vitae* e *Moralia*), desde a época em que foram escritas pelo autor até ao presente, com particular dívida para a actuação dos Humanistas do Renascimento italiano, vd. Geiger 2008.

atribuído à fase inicial de produção do autor (Postiglione 1991 142; Aguilar 1996 202).

Também o título da obra merece da minha parte alguma reflexão, uma vez que, mesmo antes de considerar a tradução que lhe atribuí em português, há que dar conta das dificuldades redobradas desta operação. Na verdade o cerne dos problemas do tradutor reside no substantivo φιλοστοργία. Consagrado na versão latina pelo substantivo *amor*, não tem neste nem em qualquer outro vocábulo romano um verdadeiro sinónimo, conforme atesta A. Forcellini, no seu *Lexicon Totius Latinitatis* (Tom. III), *s.v. philostorgus*, negando a existência de uma tal qualidade e respectivo nome abstracto (*philostorgia*) na língua dos Romanos⁶. Daí que, em nota à introdução que faz à edição e tradução para inglês do tratado, Helmbold (1970 328) observe: “Volkmann reminds us that *De Amore Proliis* is a bad Latin translation for the title, but there is no better”.

Formados por aglutinação de um adjetivo frequentemente usado para designar um relacionamento mútuo de apreço, φίλος⁷ e pelo nome στοργή (da família

⁶ (...) φιλοστοργία *vero nescio an Romana*; (...) *nemo sit Romae φιλόστοργος, ne nomen quid huic virtuti esse Romanum*.

⁷ Embora não seja este o local para resumirmos a longa e acesa discussão que tem suscitado entre os helenistas a identificação do sentido semântico de *philia* (e respectivos derivados da raiz *phil-*), basta lembrar que as opiniões se têm dividido entre: 1- radicais (1. 1. os que apenas a entendem como um relacionamento estabelecido com base no interesse de um apoio mútuo, sobretudo traduzido em alianças socialmente reconhecidas; 1. 2. os que assentam essa relação em laços emocionais, sejam eles amor ou amizade) ; 2- moderados (sem negar situações de evidente dimensão contratual, i. e.,

do verbo στέργω), este do domínio semântico do ‘amor ou afecto’, têm por principal aplicação:

Naturalis ille affectus amoris, quo parentes prosequuntur suos liberos, et liberi vicissim suos parentes

“Aquele sentimento natural de amor, através do qual os pais estimam os seus filhos e os filhos os seus pais”

(H. Stephano, *Thesaurus Graecae Linguae*, Vol. IX, s. v. Φιλοστοργία)

No dicionário de referência do grego antigo (Liddell and Scott, *Greek-English Lexikon*) *philostorgia* vem apresentada como “tender love, affection”.

No caso da tradução para português, há que ter em conta expressões consagradas como ‘amor materno, amor paterno, amor filial’ (todas atestadas no recente *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporâneo da Academia das Ciências de Lisboa*, Editorial Verbo 2001, s. v. ‘amor’) e que ‘afecto’ tem como um dos seus sentidos ‘amor’ (*ibidem*). Ou seja, ‘amor’ e ‘afecto’ apresentam-se como sinónimos. Conforme se pode confirmar pela consulta das traduções em línguas românicas elencadas na bibliografia final, prevalece a tradução derivada directamente do latim *amor* (italiano: *L’ amore per i figli*; espanhol: *Sobre el amor a la prole*; francês: *De l’ amour de sa progéniture*).

em que se espera sempre vir a receber o pagamento pela *philia* demonstrada por outro, muitas vezes essa expectativa pode não existir, ser uma afecto desinteressado, mas, se existir, não deixa por isso mesmo de ser legítima). Vd. para 1. 1: Adkins 1963, Scott 1982; 1. 2: Hooker 1987, Robinson 1990, Rocha Pereira 1993, Konstan 1997; 2: Konstan 1998.

Impõe-se, por conseguinte, esclarecer a minha opção por traduzir *philostorgia* por ‘afecto’ e não por ‘amor’. Esta escolha só em parte resulta de uma preferência pessoal. A verdade é que ela se enraíza numa das mensagens de Plutarco para o meio filosófico e intelectual seu contemporâneo: a necessidade de relativizar a importância da antropomorfização do mundo animal (ideia decorrente, como veremos mais adiante, de descrever comportamentos dos seres humanos com base nos dos animais, como se estes fossem um espelho daqueles). É, pois, por seguir a proposta do Autor de que os dois universos (o humano e o animal) se tocam, mas não se reflectem forçosamente, que prefiro usar um termo mais neutro, i. e., que cobre com igual precisão e sem gerar grande polémica os dois universos em questão: o humano e o animal.

Em suma: *Sobre o Afecto aos Filhos*, e não *Sobre o Amor aos Filhos*, denota melhor, a meu ver, que se vai discutir o relacionamento de afeição, dedicação, entrega e estima de pais/ progenitores aos filhos/crias. Esta escolha vem reforçada pelo conteúdo do próprio texto. De facto, que no pensamento de Plutarco, expresso no presente tratado, as manifestações físicas de carinho são um exclusivo da espécie humana vem magistralmente ilustrado no passo em que se distingue a fisiologia da mulher como o único mamífero que a natureza dotou de seios num local propenso ao contacto, estabelecimento e/ou fortalecimento do amor (*philia*) materno (496 C). Note-se, ainda, que a única vez que se regista o substantivo ἀγάπαις

(da família do verbo ἀγαπάω, que concorre com φιλέω⁸ para designar ‘amar’), aquele se reporta expressamente ao ‘ser humano, um animal racional e sociável’ (ἄνθρωπον δέ, λογικὸν καὶ πολιτικὸν ζῷον), por contraste com a frase anterior, que serve de contraponto a esta (495 C). Aí falava-se dos ‘animais irracionais’ (ἄλόγοις) e o sentimento nutrido era τὸ φιλόστοργον (‘afecto aos filhos’). O termo ‘amor’ reserva-o Plutarco às pessoas, ao passo que ‘afecto’ tem uma aplicação geral.⁹

COESÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO E MORAL DA OBRA

Mais do que apresentar um resumo do conteúdo da obra – tarefa a meu ver redundante e dispensável, atendendo à breve extensão da mesma (5 capítulos) – julgo preferível enveredar por uma via diferente: explicar os argumentos que me levam a defender que, na sua globalidade, Plutarco nos legou um texto coerente do ponto de vista filosófico e da teorização ética. Claro que coesão não significa inexistência de pequenas imprecisões, redundâncias e perplexidades (sobretudo para nós, leitores modernos).

⁸ As formas deste verbo são sempre empregues para exprimir um sentimento humano (495 A, 496 B, 496 C), o mesmo sucedendo com a única utilização do substantivo φιλία (496 C).

⁹ Aplica-o Plutarco aos sentimentos de afecto pelos filhos, vivido tanto por pessoas (496 A, 496 D –mulheres; 497 E –progenitores, sem discriminação do sexo) como por animais (494 A, 495 B). No que se refere à existência de formas distintas (a materna e a paterna) de, nesta obra, se revelar o amor pelos filhos, com particular atenção para a perspectiva geralmente menos abordada, a masculina, vd. Soares 2007.

Do ponto de vista temático, o tratado encerra uma lição moral clara: ‘a finalidade de ter filhos e criá-los reside não na utilidade mas no amor’ (ὥς τοῦ τεκεῖν καὶ θρέψαι τέλος οὐ χρεῖαν ἀλλὰ φιλίαν ἔχοντος, 496 C)¹⁰. Toda a argumentação do Autor visa provar a verdade da fundamentação afectiva para a procriação e educação dos filhos. Ou seja, estamos perante mais um escrito em que se revela a preferência de Plutarco por abordar os valores da família e, muito em particular, por realçar a base emotiva em que assentam os laços da *philia* entre parentes directos (pais e filhos, no caso vertente¹¹). Conforme já tive oportunidade de evidenciar em estudos anteriores, esta é uma linha de pensamento ético transversal às *Vitae* e aos *Moralia* (Soares 2007 e 2008).

¹⁰ É óbvio o contraste com a teorização ética de Aristóteles, responsável por uma das reflexões teóricas mais complexas sobre o tema da *philia*. A este assunto dedicou três dos seus tratados – *Magna Moralia*, *Ethica Eudemia* e *Ethica Nicomachea* – mas foi sobretudo nos livros VIII e IX deste último que estabeleceu uma distinção tripartida da amizade: por prazer, por utilidade e por *aretê* (1155 b). Não obstante esta diferenciação, reconhece que toda a *philia* implica utilidade (διὰ τὸ χρήσιμον) e que a sua forma perfeita é a da *philia* por ‘excelência’ (1156b 7 sqq.), que apenas existe entre ‘homens de bem’ (ἀγαθοί, 1157a 30). Sobre a *philia* na obra do Estagirita, vd. Konstan (1997: 67-78).

¹¹ Os caps. 478 A-492 B, que antecedem nos *Moralia* a obra em apreço (493 A-497 E), foram consagrados ao relacionamento afectivo entre irmãos (Περὶ φιλαδελφίας, na versão latina *De fraterno amore*). Para um estudo em que se abrange a visão da família oferecida por Plutarco nestes dois textos, vd. Teixeira 1982. Sobre as crianças na obra de Plutarco em geral, vd. Eyben 1996, Bradley 1999. Sobre a família e o papel das crianças na sua dinâmica, vd. Golden 1990, Rawson 1986 1- 57, 170-200, Pomeroy 1997, Rawson 2003.

A estratégia discursiva do escritor de Queroneia consiste em denunciar posições contrárias à sua, mas correntes, ao seu tempo, entre alguns pensadores. Os visados começam por ser, na abertura do libelo, genericamente denominados de ‘os filósofos’ (οἱ φιλόσοφοι, 493 B), para, ao longo da arenga, virem a ser nominalmente identificados, caso da escola epicurista (através das referências a Epicuro e Hegésias¹²) ou, de forma indirecta, se deduzir a sua identificação através de passos precisos¹³ (caso uma vez mais dos Epicuristas, mas também dos Estóicos)¹⁴.

Do ponto de vista conceptual e estilístico a marca mais impressiva do texto reside, quanto a mim, em

¹² Respectivamente nomeados em 495 A e 497 D.

¹³ Os Epicuristas são visados indirectamente em 495 A (cf. *infra* n. 17 da tradução) e em 493 E (alusão à legislação civil que penalizava o celibato) e na ideia subjacente, porque contrária à defendida por Plutarco, de hostilidade doutrinária ao casamento e à criação de filhos. Embora Brennen (1996) reconheça haver evidências literárias a abonar e a contradizer estes princípios como epicuristas, considera como mais plausível que, apesar de uma proibição geral nesse sentido, Epicuro, em casos excepcionais admitiu a sua permissão a determinados seguidores do seu pensamento (conforme se deduz do testamento que deixou, recordado por Diógenes Laércio, 10. 16-21).

¹⁴ Tanto uns como outros reflectiram sobre animais e homens em conjunto, acentuando que o que distingue essencialmente uns dos outros é a posse ou não da razão (*logos*), defendendo a inferioridade moral daqueles em relação a estes (Newmyer 2006 22). Recomenda-se a leitura do cap. 2 desta obra, cujo título é bastante esclarecedor da sua importância para obtermos uma visão fundamentada e actual de um tema que tem a sua mais antiga aparição literária em Hesíodo (ca. 700 a. C., *Trabalhos e Dias* 276-280), o do relacionamento entre seres humanos e animais (no caso vertente, o que distingue uns dos outros é a posse da justiça, prerrogativa concedida por Zeus aos Mortais): “The Nature of the Beast. The search for animal rationality” (pp. 10-47).

rebater uma tese (‘a natureza humana (ἄνθρωπίνη φύσις) é a única a não possuir um afecto desinteressado e a não saber amar sem a mira no lucro’, 495 A) recorrendo precisamente às “armas” usadas para a fundamentação da mesma.

Embora censure aos outros, os tais *philosophoi*, a fundamentação dos actos humanos essenciais à preservação da espécie (o casamento, a procriação e a educação de filhos, 493 C) através da analogia com a ‘natureza dos animais irracionais’ (ἡ τῶν ἀλόγων φύσις), é precisamente um discurso desse mesmo tipo, comparativo, que serve de principal suporte à contra-argumentação de Plutarco. Como desde já se percebe, o cerne da questão está em dois conceitos dos mais destacados, tanto do ponto de vista filosófico como literário, do universo dos temas do pensamento greco-romano: natureza (*physis*) e razão (*logos*).

A primeira observação que se impõe é que o autor individualiza três configurações distintas da *physis*: a vegetal, a animal e a humana. A caracterização que faz de cada uma delas denuncia que o *logos* é um elemento interventivo e transformador da natureza.

Antes de nos centrarmos nesse pensamento fundamental de que existe uma ‘natureza humana’, com características próprias, e que não é necessário recorrer à comparação com a natureza animal para avaliar sobre aquela (493 C, 494 F) ou chegar ao cúmulo de negar a existência de uma natureza humana (493 C), temos de esclarecer qual a posição de Plutarco neste tratado no que se refere à tradicional díade de opostos ‘animais

racionais’ *versus* ‘animais irracionais’¹⁵. É verdade que emprega a expressão ‘animais irracionais’ (ἄλογα ζῷα, 493 B, D; τὰ ἄλογα, 495 B), contrapondo-a, quase sempre, ao seu reverso, ‘animais racionais’ (λογικὰ ζῷα, 493 D, 495 C). Não creio, no entanto, que o faça por partilhar da ideia de que os animais não possuem, em absoluto, qualquer centelha de razão. Isso seria entrar em contradição com valores que tão claramente defende em tratados consagrados a questões relacionadas com os animais¹⁶. O que não me parece ser o caso.

¹⁵ Plutarco, na distinção nítida que procura fazer entre o mundo animal e o dos seres humanos, estabelecendo duas naturezas distintas, coloca-se numa posição contrária à de Aristóteles. De facto, a metodologia comparativa (entre animais e homens) ressalta como marca constante dos tratados de biologia do Estagirita. A título de exemplo, vd. da *História dos animais* os seguintes trechos: 494b 19-24 (partes internas do homem só são passíveis de estudo por comparação com as partes dos animais, “cuja natureza é próxima da humana” – trad. Silva 2006), 497b 35 e 500a 13 e segs. (disposição das mamas, aspecto fisiológico em que o ser humano se distingue por ser o único a tê-las na parte anterior, i. e., no peito), 588b 1-2 (em termos intelectuais as crianças na primeira infância não apresentam diferenças relativamente aos animais). Sobre esta questão da analogia entre mundo animal e homens na *História dos animais*, leia-se Silva (2006: 42-44 e 2008: 52-4). No que toca à *philia* entre progenitor(a) e descendente, Aristóteles defende também o paralelismo entre o homem e os animais, considerando que aquela é um fenómeno natural em ambos os contextos (cf. *Ética a Nicómaco* 1155a 17-19).

¹⁶ No *De sollertia animalium* (*Sobre a inteligência dos animais*), defende que todos os animais (terrestres ou marinhos) possuem, em maior ou menor grau, *logos* (959 A-968 A). Embora não possuam o mesmo nível de razão que os humanos, é absurdo negar-lhes a posse da mesma, pois, se assim não fosse, seriam incapazes de cuidar dos seus filhotes (996 B). No *Bruta animalia ratione uti* (*Os animais utilizam a razão*), argumenta-se que os animais possuem todas as virtudes antigas, mas com a vantagem de não conhecerem

Embora possa passar despercebida a afirmação de que ‘os animais selvagens (τοῖς δὲ θηρίοις), por seu turno, não possuem em grau bastante (ἄγαν οὐκ ἔστιν) a versatilidade, o aspecto prodigioso e o apreço pela liberdade que a razão concede (τοῦ λόγου)’ (493D) é, sob este ponto de vista da distinção animal/ser humano, fulcral. Fica, neste passo, implícito que os animais possuem algum *logos*, só não é o bastante (o mesmo é dizer, idêntico ao dos chamados ‘animais racionais’). Não constitui, também, nenhuma incoerência o facto de o Autor prosseguir com a afirmação de que essa insuficiência de *logos* se traduz na posse de ‘desejos e impulsos irracionais’ (ἄλογους δ’ ὁρμὰς καὶ ὀρέξεις, *ibidem*), desde que neste ‘irracionais’ leiamos ‘instintivos’, isto é, mais próximos da natureza no seu nível mais autêntico (aquele em que não há qualquer interferência do *logos*, o mesmo é dizer ‘privados de *logos*’, em grego: ἄ-λογοι). Estas *nuances*, que

nenhum dos vícios que tornam os seres humanos infelizes. No *De esu carnium* (*Sobre o consumo de carne*), verifica-se uma apologia do vegetarianismo, assente no reconhecimento de que os animais possuem inteligência (994 D-E) e imaginação (997 E). Em consequência disso, percebe-se que surja a proposta de aplicar aos animais, tal como aos homens, o princípio da filantropia. Aliás, deve ser este o factor de dissuasão da *sarkophagia* (‘consumo de carne’) para aqueles que não acreditem na metempsicose das almas. Já que não se privam de comer animais por receio de que a *psychê* de algum familiar ou amigo tenha reencarnado no corpo daqueles, devem fazê-lo para não incorrer num acto de injustiça contra seres dotados de inteligência (996 C). Já tivemos oportunidade de tratar mais profundamente esta questão na conferência “Transgressões gastronómicas: *Sobre o consumo de carne* em Plutarco”, proferida no âmbito do Colóquio Internacional *Norma & Transgressão II* (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 29 e 30 de Setembro de 2008).

podem começar por parecer incongruências, próprias de uma linha de pensamento ainda em construção (a da defesa da racionalidade dos animais), também se incluem na falta de precisão terminológica que, na Antiguidade, os autores revelam quando tratam de questões de zoologia (aspecto para que chamou a atenção Newmyer 2006 7)¹⁷.

É agora chegado o momento de esclarecermos o que é isso de haver três naturezas distintas, diferenciadas umas das outras pelo nível de intervenção do *logos*. A natureza das plantas corresponderia ao “grau zero”, em que se verifica a conformidade absoluta dos seres com ‘o que lhe é próprio’ (τὸ οἰκεῖον, 493 C) e a total ausência de *logos*. Este opõe-se à *physis*, por ser um princípio de movimento, mas também de autonomia (implícita na ‘não sujeição a um senhor/uma entidade dominadora’, em grego: ἄ-δέσποτος). A *physis*, ao invés, é comparada a um cárcere (no caso das plantas) ou a uma âncora (no caso dos animais), na medida em que aprisiona (impede a mobilidade, exerce um controlo total, levando ao “conformismo” de seguir uma única via, 493 D)¹⁸. A

¹⁷ O mesmo estudioso apresenta na n. 109 (p. 119) um balanço sobre a discussão que tem sido feita sobre a racionalidade dos animais nos tratados de Plutarco. Importa ressaltar que, ao defender-se que a razão que os animais possuem é em grau diverso da humana, não se está a denegrir o intelecto dos mesmos, pois é, por isso, que estão inibidos de enveredar por paixões contrárias à natureza.

¹⁸ Ao invés do sucedido a propósito de outras matérias (vd. *supra*, n. 15), a hierarquia dos seres enunciada tem tradição aristotélica. Na *História dos animais* (588b 1 sqq.) o Estagirita assinala a seguinte escala dos seres: seres inanimados, seguidos dos vegetais e, finalmente, dos animais. Repare-se que o principal factor de distinção entre plantas e animais, o movimento (κίνησις), é retomado por Plutarco.

natureza dos animais corresponde, por conseguinte, a um nível intermédio – em que já se verificam alguns desvios, não de grande relevo (οὐ μακράν, 493 D), mas responsáveis por levar os animais por caminhos errantes (daí que alguns pensadores quisessem explicar todos os desvios e transgressões dos homens invocando a natureza dos ‘animais irracionais’, cf. 493 C¹⁹). A *physis* continua a ser uma força dominadora (comparada ao ‘dono’ – δεσπότης – que, subjugando o animal por meio das rédeas e de um freio, o ensina a caminhar a direito, 493 D). No entanto já permite ‘impulsos’ (ὄρμαί) e ‘imaginação’ (φαντασία), como se deduz quando se diz que é isto o que as plantas não têm por comparação com os animais (*ibidem*). Não esqueçamos, também, que é da responsabilidade da natureza a determinação do tipo de sentimentos (πάθη) e modos de agir/caracteres (ἥθη) dos animais (493 B)²⁰. Transpondo estas ideias para um vocabulário mais actual, diríamos que a natureza (das plantas e animais também) é responsável por comportamentos rotineiros e previsíveis.

¹⁹ Essa tendência para ver nos indivíduos que agem de forma desviante uma “animalização” do seu carácter atravessou os séculos e ainda hoje prevalece em atitudes comuns como as de chamar de “animais” pessoas e de “comportamentos animais” os seus actos.

²⁰ Já na época de Plutarco, como actualmente, o paradigma animal serve para retratar dois universos perfeitamente opostos: o da pureza, incorruptibilidade e integridade (ao contrário do Homem, cuja intervenção da razão (λόγος) e da vida em sociedade (συνήθεια), provoca a perda dessa pureza original, 493 B-C) e o da transgressão/desvio, da selvajaria ou não civilidade (ideia subjacente no texto através da atribuição ao Homem, um ‘animal racional e sociável’ – ἄθροπος λογικὸς καὶ πολιτικός – de realizações e sentimentos como a posse da justiça e da lei, o culto aos deuses, a fundação de cidades e o amor ao próximo, 495 C).

No caso do Homem, a intervenção de uma ‘razão não dominadora e senhora de si própria’ (αδέσποτης καὶ αὐτοκρατῆς λόγος, *ibidem*) não deixa que fique à vista nem sequer um traço que seja da natureza (ἵχνος τῆς φύσεως, 493 E, cf. δῆλωμα τῆς φύσεως, 493 C). Note-se que Plutarco não diz que o homem, ao contrário dos animais, não possui em si essa dimensão inata, natural, apenas que ela não é uma evidência. Daí que discorde daqueles pensadores que fragilizam a espécie humana (ἡ ἀνθρωπίνη κακία, 493 B), quando recorrem à natureza dos animais para explicar os actos da natureza dos Homens, por não serem capazes de reconhecer na sua constituição essas tais marcas da natureza.

Para provar que, no tema que lhe interessa abordar, o da *philostorgia*, se aplica, tal como aos animais, o princípio da natureza, de um sentimento inato e desinteressado, Plutarco envereda por duas vias: tal como os seus “adversários intelectuais”, recorre ao paradigma animal, não para lhes dar razão a eles, mas para demonstrar como este lhe dá razão a si (de que, por serem diferentes, uns não servem de modelo para os outros); tornar evidentes algumas marcas da natureza nos seres humanos (que os outros não vêem, mas que são provas irrefutáveis das suas teses sobre a presença de natureza no Homem e sobre o afecto natural dos pais pelos filhos).

Os domínios elegidos por Plutarco para refutar a posição dos tais *philosophoi* são três: casamento, procriação (coincidentes com os enumerados em 493 C) e o afecto aos filhos.

As uniões entre os animais são absolutamente conformes à (sua) natureza (κατὰ φύσιν, 493 E), o que no contexto significa não estarem sujeitas a condicionalismos legais (νόμοι), produto da intervenção do *logos* e da vida em sociedade (cf. 495 C)²¹. O acasalamento obedece a uma rotina, ou seja, não ocorre em qualquer momento do ano (οὐχ ἅπαντα χρόνον, 493 E), mas na estação própria e com o único fim de procriar e ter filhos. Neste ponto duas diferenças com a espécie humana ressaltam, ambas implícitas: as relações sexuais podem ter lugar em qualquer época do ano (i. e., quando se quiser – não esquecer que o livre arbítrio decorre de apenas a natureza do ser humano ser compatível com uma razão ‘que não tem dono e possui o domínio sobre si própria’, 493 D) e têm por finalidade o prazer (ἡδονὴν γὰρ ... ἔχει τέλος, *ibidem* – característica da natureza humana é também esta dimensão hedonista²²). O terceiro e último argumento, o do afecto aos filhos (τὸ φιλόστοργον, 494 A), merece uma mais demorada reflexão, não fosse ele o tema central do seu texto!

O busílis da questão, já o sabemos, reside em considerar que, no que toca aos animais (sejam eles selvagens, domésticos, marinhos ou terrestres – de

²¹ Cf. nota anterior.

²² Plutarco declarou essa componente hedonista como característica da natureza humana em dois momentos distintos da obra: anteriormente (493 C), ao afirmar que, por contraste com a natureza animal – pura (ἄκρατος), inalterável (ἀμιγής) e simples (ἁπλοῦς) – a humana é diversificada (ποικίλη) e aprazível (ἡδεῖα); quando, a propósito do fabrico do mel pelas abelhas, o Homem não extrai desse acto a lição de que as abelhas possuem sabedoria (σοφία) e arte/engenhio (τέχνη), devido ao seu fascínio pelo que é doce (τὸ ἡδύ), o que lhe excita os prazeres do paladar (494 A).

todos Plutarco apresenta exemplo, 494 A-495 B) esse sentimento (*pathos*) seja qualificado de desinteressado (προϊκα), gracioso (χάρις) e natural (φύσις, φυσικῶς), e ‘no caso de se tratar de seres humanos, o mesmo seja tido na conta de “dívidas” (δάνεια), “rendas” (μισθούς) e “penhoras” (ἄρραβῶνας), prestadas sob a mira do proveito (ἐπὶ χρείας διδομένους)’ (495 B).

Porém o que os exemplos elencados por Plutarco atestam, uma vez mais, é a forma distinta como a natureza é a responsável pela *philostorgia* tanto dos animais como das pessoas – pois é ela que a ‘atribui, confere’ (cf. ἔδωκε, 495 B) – no caso dos primeiros; e a ‘proporciona’ (cf. παρέσχε, 495 C), a ‘faz nascer nas mães’ (cf. ἐνειργάσατο ταῖς τεκούσαις, 496 A), a ela ‘impele e conduz’ (cf. ἔκαμπε καὶ ἤγεν, 496 D) a parturiente – no caso dos últimos. Como as naturezas de pessoas e animais são distintas, a conclusão a que inevitavelmente o autor chega é de uma diferença entre o afecto dos progenitores humanos e o dos animais à respectiva prole. De facto há uma distinção nítida em termos éticos, mas já não assente no critério da gratuidade e do utilitarismo, mas no da valoração da componente ética (no caso dos seres humanos). Desta valoração não resulta, contudo, um aviltamento dos animais. O que se passa é que, devido às contingências da sua própria natureza, o afecto dos animais está limitado ao nível básico, o da satisfação das necessidades (as tais χρεῖαι, 495 B) primárias (a alimentação e a preservação da vida dos filhos, indefesos contra o ataque de predadores). A natureza humana – porque ‘conduz o Homem a’

(εἰσάγουσα, 495 C) realizações que lhe conferem um estatuto de civilidade (a saber: a justiça, a lei, o culto aos deuses, a fundação de cidades e o amor ao próximo) – dota-o de ‘gratidão’ (χάρις) e ‘amor’ (ἀγάπαις) aos filhos. Estes são os princípios ‘nobres’ (γενναῖα) e ‘virtuosos’ (καλά) de que a natureza nutre os indivíduos (*ibidem*). Quanto aos animais (495 B), também neste aspecto, se situam num patamar ético diverso do das pessoas, uma vez que a natureza lhes confere um ‘afecto imperfeito’ (τὸ φιλόστοργον ἀτέλες) e ‘insuficiente no que toca ao sentimento de justiça’ (διαρκὲς πρὸς δικαιοσύνην)²³.

A origem desses valores elevados o ser humano deve-a, no caso da mulher (primeiro grávida e, depois, mãe), ao próprio corpo (495 C-496 C). Trata-se, pois, de uma dádiva natural, no sentido em que deriva de características físicas. Plutarco descreve pormenorizadamente a forma como, durante a gravidez e o aleitamento, a natureza revela as suas marcas (as tais que alguns não conseguem ver!). As correntes de sangue supérfluo, que mensalmente a mulher expele no decurso do ciclo menstrual, a natureza preparou-as para se transformarem em alimento (servido ao feto através

²³ Postiglione 1991 143 chama a atenção para uma suposta fonte estoica (apontando dívidas entre determinadas ideias veiculadas no *De amore prolis* e as doutrinas estoicas). Esta referência à justiça é um dos passos que o estudioso inclui na sua listagem de dívidas de Plutarco para com o Estoicismo. No entanto, repare-se que, tal como sucede no que diz respeito ao *logos*, o autor não afirma a inexistência absoluta de justiça, mas fica implícito que os animais a têm em grau ‘insuficiente’ (διαρκὲς, i. e., não idêntico ao das pessoas). Vd. Newmyer 2006 61-62.

do cordão umbilical e transformado em leite, depois do nascimento). A localização dos seios na região do peito proporciona à mulher uma situação ímpar (na visão de Plutarco!) por comparação com os restantes mamíferos. Permite a troca de carícias entre mãe e bebé (beijos, abraços, afagos), forma inequívoca de cimentar o afecto entre as partes.

Nos dois últimos capítulos que até nós chegaram do *Sobre o Afecto aos Filhos*, o autor abandona em definitivo o paralelismo com os animais e a respectiva natureza, para se confinar exclusivamente a exemplos retirados da esfera das atitudes e sentimentos exibidos pelas pessoas. Uma vez mais sai reforçada, deste modo, a sua crença pessoal no engano que é justificar o *modus vivendi* humano recorrendo a outras realidades, quando é nele que devemos buscar as explicações que lhe dizem respeito.

Pela forma como apresenta o seu ponto de vista, em confronto expresso com posições contrárias, percebemos que Plutarco continua a rebater ideias correntes a favor da dimensão utilitarista da *philostorgia*.

Contra quem possa justificar à luz de normativos legais (*nomoi*) o afecto recíproco entre pais e descendentes, o autor arremete dois argumentos imbatíveis: quando ainda não havia leis relativas à criação de filhos e à transmissão das heranças (nos tempos primevos, 496 C), pais e mães já criavam os filhos de livre vontade, sem esperarem nada em troca. É verdade que, com o desenvolvimento das sociedades, apareceram as tais leis (evocadas no princípio da obra, 493 E), destinadas a

regular situações que atentavam contra o desígnio natural do matrimónio, a procriação e o crescimento demográfico (como o celibato, os matrimónios sem filhos ou até mesmo o número reduzido de filhos). Atendendo a que os filhos são uma fonte constante de cuidados e de promessas incertas (sobretudo porque podem morrer antes dos pais, cf. 496 E-497 A), a *philostorgia* só pode mesmo ser um sentimento natural e não imposto por qualquer directriz normativa. Como tal seria uma insensatez criar a descendência na ‘expectativa de agradecimento ou de compensação pelos serviços a eles prestados na infância’ (496 C).

Invertendo a perspectiva da questão, até agora centrada nos progenitores, as conclusões que Plutarco apresenta não se alteram. Também os filhos são movidos por um afecto natural aos pais, pois não há garantias legais absolutas de que venham a herdar-lhes os bens (497 B).

Sobretudo quem não tem filhos é alvo da perseguição de indivíduos interesseiros, cuja motivação para demonstrarem a sua estima e amizade é unicamente a mira no lucro (os famosos ‘caçadores de heranças’)²⁴. Não se pode, com base nestes últimos casos, chegar a conclusões precipitadas e erradas. Lá porque quem não é filho revela um afecto interesseiro por pessoas que possam tratá-lo como tal (fazendo dele seu herdeiro), não há que transpor semelhantes características para a *philostorgia*.

²⁴ Sobre este fenómeno, vd. *infra*, anotação feita ao respectivo passo.

Plutarco adiciona aos seus argumentos considerações que, numa primeira leitura, podem deixar confuso o leitor quanto à sua pertinência para o tema central da obra. Como interpretar a referência à falta de amor por si próprio (que se traduz no suicídio)? Como um acto inspirado pela natureza? A meu ver, trata-se de uma abonação *a latere* à temática do tratado, pois atesta que o facto de haver muitas pessoas a enveredar por determinada solução (o pôr termo à vida) ou a nutrir um determinado sentimento (a estima interesseira), não significa que se deva responsabilizar a natureza pela origem desses mesmos actos ou modos de sentir. Estes não são produto da natureza, mas sim ‘doenças e paixões da alma’ (νοσήματα καὶ πάθη ψυχῆς, 497 D). E atentar contra a vida da prole, como fazem alguns animais (a porca e a cadela que matam os filhotes acabados de nascer), ou deixar de criar os filhos (como seria o caso de pais pobres) aparecem, à primeira vista, como desvios claros ao natural sentimento de *philostorgia*. Apesar de incompleto, o texto ainda adianta uma justificação moral para o aparente comportamento anti-natural dos progenitores indigentes. Criar os filhos seria uma decisão menos acertada, pois a pobreza, qual doença incurável, arrastaria essas crianças para uma vida aviltante, tanto sob uma perspectiva social (escravatura e falta de educação) como moral (privação de todas as virtudes). Mais que isto não nos é dado deduzir de um texto bruscamente truncado.

Falta apenas mencionar que uma das alusões finais do texto sobrevivente confirma, uma vez mais, que o afecto à prole é um dado universal, isto é, uma dádiva

da natureza. Só assim se entende que até os progenitores de mau carácter e nutridos por paixões perversas revelem τὸ πρὸς τὰ ἔγγονα φιλόστοργον (497 E)!

(Página deixada propositadamente em branco)

SOBRE O AFECTO AOS FILHOS

Tradução

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA PRÉVIA

A edição utilizada para a tradução do texto foi a de W. R. Paton, M. Pohlenz, W. Sieveking (1972), *Plutarchus: Moralia vol. 3*, Leipzig, Teubner.

(Página deixada propositadamente em branco)

1. As assembleias de contestação e os recursos a tribunais estrangeiros foram inicialmente concebidos pelos Gregos devido à desconfiança que tinham uns dos outros, do mesmo modo que procediam com qualquer outra necessidade que não conseguiam satisfazer internamente¹. Será então que também os filósofos, a respeito de alguns diferendos que têm entre si, evocam

493

B

¹ O adjectivo que traduzimos por ‘estrangeiro’ (gr. ξενικός) deve ser entendido com o sentido que tinha na época, ou seja, aplica-se a pessoa ou estado com quem se tem uma relação de *xenia*. As partes envolvidas eram *xenoi* uma da outra, i. e., ‘hóspedes, aliados’. Tal significa que Plutarco não está, naturalmente, a evocar relações entre cidades gregas e não gregas (vulgarmente chamadas ‘bárbaras’), mas sim a relação de submissão/dependência que as pequenas *póleis* no séc. V a. C., por exemplo, tinham com os dois grandes líderes da época, Atenas e Esparta. Incluídos e mantidos sob o domínio das Simaquias de Delos e do Peloponeso, respectivamente controlados pelas referidas *póleis*, os aliados viam-se por vezes na necessidade ou obrigação de recorrer ao avalizamento “estrangeiro” (leia-se ‘não interno e autónomo’). A propósito do poder exercido pelas cidades hegemónicas sobre os aliados, em particular o caso de Atenas, que transformou a sua hegemonia no seio da Simaquia de Delos num instrumento ao serviço das suas ambições imperialistas, vd. Blásquez *et alii* 1989: 515-525.

- a natureza dos animais irracionais, como se esta fosse uma cidade estrangeira, de modo que emitem os seus juízos baseando-se em que as emoções e os caracteres daqueles são incorruptíveis e íntegros? Por ventura não é comum a seguinte acusação contra a depravação da espécie humana, a saber: o facto de, perante situações de extrema premência e importância, em caso de dúvida,
- C procurarmos nos cavalos, cães e aves a explicação para nos casarmos, procriarmos e criar os filhos (como se em nós não existisse uma única evidência da natureza!)? Mas o invocarmos os comportamentos e as emoções dos animais selvagens e o justificarmos, com a natureza, os muitos desvios e transgressões que fazemos na nossa vida, não resulta de estarmos confundidos e inquietos com a questão dos princípios? Realmente no que lhes toca a eles – aos animais² – a natureza preserva-lhes as características em estado puro, inalterável e simples. Porém, no que se refere aos seres humanos, graças à razão e à convenção social, que os põe em contacto com uma mescla de opiniões e escolhas alheias, a natureza torna-se para eles como os óleos para aquele que é perfumista, diversificada e aprazível, mas não preserva nada da sua autenticidade.
- D E não nos surpreendamos, se os animais irracionais seguem mais a natureza do que os racionais! Na realidade até as plantas nisso superam os animais! A elas a natureza não as dotou nem da imaginação

² A explicitação do pronome demonstrativo empregue na expressão grega ἐν ἐκείνοις pelo substantivo ‘animais’ não figura no original, mas é por mim introduzida para tornar mais claro o sentido do texto.

nem do instinto ou do desejo que as afaste, por outras vias, do que ela própria determina. Ao invés, como se estivessem presas num cárcere, permanecem imóveis e dominadas, sendo sempre levadas para o único caminho que a natureza determina. Os animais selvagens, por seu turno, não possuem em grau bastante a versatilidade, o aspecto prodigioso e o apreço pela liberdade que a razão concede; antes possuem desejos e impulsos irracionais e servem-se muitas vezes de desvios e caminhos errantes, sem conseguirem grande autonomia, pois amarra-os a âncora da natureza, do mesmo modo que o dono mostra ao animal que conduz como caminhar a direito sob o jugo de rédeas e de um freio.

Já no caso do ser humano, a razão, que não tem dono e possui o domínio sobre si própria, porque está em permanente movimentação e descobre coisas novas, não preservou nenhum vestígio claro e evidente da natureza. E

2. Repara como são conformes à natureza as uniões entre os animais. Em primeiro lugar, não se está sujeito às leis do celibato nem de um matrimónio serôdio (como sucede com os concidadãos de Licurgo³ e os de

³ Quanto à legislação atribuída a Licurgo, Plutarco descreve as humilhações e privação de privilégios a que ficavam sujeitos os celibatários (*Vida de Licurgo* 15). Na *Vida de Lisandro* (30), acrescenta que os castigos se estendiam também a quem se casasse numa destas duas circunstâncias: de idade avançada (em causa, certamente, estava o risco de eventualmente já não poder assegurar a descendência) ou motivado por ganância e não amizade (isto é, buscando uma aliança com uma família rica e não com pessoas virtuosas e das suas relações). Havia riscos de outra natureza,

Sólon⁴), não se configura como uma desonra não ter filhos, nem se persegue as benesses de ter três (por isso é que muitos Romanos se casam e procriam, não para obterem herdeiros, mas para poderem herdar)⁵. Mais: o

mais prática em termos de direito sucessório, quando se pensa em casamentos em idade avançada. Como recorda Rawson (1986 10), perante a queixa dos filhos de uma viúva que, tendo morrido depois de segundas núpcias serôdias, deixa os bens ao marido e não aos filhos legítimos do primeiro matrimónio, Augusto ordenou a anulação deste seu último testamento.

⁴ Na *Vida de Sólon*, não há qualquer referência a este assunto e deve ser uma abonação erradamente evocada pelo autor.

⁵ Vários governantes romanos tomaram medidas no sentido de aumentar a natalidade e penalizar o celibato. Embora seja a legislação de Augusto a mais frequentemente evocada, há medidas anteriores que convém não esquecer. Júlio César (59 a. C.) determina a disponibilidade de atribuir terras a pais com três ou mais filhos, bem como aos veteranos de Pompeu. A proibição do celibato devia ser uma função dos censores, de acordo com Cícero (em 49 a. C. anima César a aplicar os seus poderes autocráticos no sentido de promover as famílias numerosas). Quanto a Augusto, destacam-se, no âmbito das medidas legais destinadas a regular a moral sexual e incrementar a natalidade: *lex Iulia de maritandis ordinibus* e *lex Iulia de adulteriis coercendis* (18/17 A. D.), bem como a *lex Papia Poppaea* (9 A. D.), destinadas a favorecer politicamente os pais com três ou mais filhos e a impor penalizações políticas e financeiras a casais sem filhos ou celibatários com mais de 20 anos (no caso das mulheres) e 25 (no dos homens) (Rawson 1986 9-10 e bibliografia essencial citada nas pp. 250-251, sob a designação “marriage”). A lei que ficou conhecida por *ius trium (quattuor) liberorum* determinava que uma mulher de condição livre que criasse três filhos (ou uma liberta que tivesse quatro) adquiria a sua autonomia financeira, uma vez que deixava de estar sob a tutela, até aí obrigatória, de um homem. Sobre a condição da mulher no que se refere ao seu estatuto em termos sucessórios, vd. Crook 1986 58-82, em especial p. 67, Pugliese 1998 99, 275, Oliveira (no prelo). Pela descrição que faz das fontes que referem a legislação em apreço e comentário que as mesmas lhe suscitam, continua a ser de consulta valiosa Rotondi 1966 443-462.

macho não se une à fêmea em qualquer momento! O que se passa é que não tem por finalidade o prazer, mas sim procriar e ter filhos! Por esse motivo, é na estação do ano que traz os odores da fecundação e uma temperatura adequada ao acasalamento⁶ que a fêmea, dócil e amável, se dirige ao macho, engalanada com o perfume da sua pele e os atributos físicos que lhe são próprios, depois de se roçar em pasto e água limpas. Mas ao aperceber-se de que concebeu e está prenha, retira-se calmamente e coloca as suas expectativas na gravidez e na segurança da cria que há-de dar à luz. 494

Não merece a pena falar dos seus modos de agir, excepto do que cada um desses actos tem a ver com o afecto à prole, revelando-se na providência, constância e autodomínio. Chamamos, porém, sábia à abelha e julgamos que

*‘com o mel dourado se preocupa’*⁷

Amantes do que é doce e do que excita em nós os prazeres do paladar, não prestamos atenção à sabedoria e arte de outros seres, relacionadas com o parto e a alimentação das crias. Por exemplo o alcíone⁸

⁶ Refere-se à Primavera.

⁷ Simónides, frag. 88 Page, no qual se compara a actividade do poeta com a da abelha, uma vez que ambos recolhem a doçura de onde puderem (Bowra ²2000 363). Cf. também *Moralia* 41F e 79C.

⁸ Também conhecido por guarda-rios-de-colete. Vd. Silva (2006a 210, tradução do passo 542b). O tema da construção do ninho reaparece noutro tratado, o *De sollertia animalium* (983C-D), trecho considerado por Postiglione 1991 188, n. 13: “una delle pagine piú poetiche composte da Plutarco”.

B

fêmea, após a concepção, faz o ninho juntando as espinhas da cavalinha⁹. Entrelaçando umas nas outras e unindo os pedaços soltos (como se fizesse um cesto de pesca oblongo), ajustando as espinhas na densidade e proporção exactas, coloca o ninho na água das ondas, depois de tapar a parte de cima com lã suavemente batida e comprimida; é, pois, difícil de partir tanto com um ferro como com uma pedra. Mas o que mais admiração provoca é o seguinte: que a entrada do ninho tenha sido moldada de forma proporcional ao tamanho e medida do alcíone, de modo a que nenhum outro animal, nem maior nem mais pequeno, possa nele penetrar. E, ao que se diz, não deixa entrar a mais pequena quantidade de água.

C

Um caso especial é o dos cações: trazem as crias vivas dentro de si¹⁰, mas deixam-nas sair do seu seio para se alimentarem; depois voltam a recolhê-las e envolvem-nas nas suas entranhas, onde dormem¹¹. Quanto à urso, a mais selvagem e solitária das feras, pare crias disformes e débeis, mas moldando-as com a língua, como se esta fosse um instrumento, não só parece que deu à luz, mas sim que deu forma ao próprio filho¹². O leão de Homero

*‘com que na floresta, caminhando à frente dos jovens leões,
homens caçadores deram de caras; e o leão exulta na sua força,*

⁹ Também pode ser chamada ‘cavalinha do mar’, ‘peixe-agulha’ ou ‘agulheta’. Trata-se de peixe que faz parte da mesma família dos cavalos-marinhos (*Sygnathidae*).

¹⁰ Isto é, são vivíparos.

¹¹ Vd. passo idêntico em *De sollertia animalium* 982A.

¹² Cf. a mesma ideia em Aristóteles, *História dos Animais* 579a.

e faz descer todo o sobrolho até ocultar os olhos,¹³

Será que se assemelha a quem pense fazer um pacto D
com os caçadores para salvar os filhos? Geralmente o
afecto aos filhos faz dos fracos valentes, dos preguiçosos
trabalhadores e dos vorazes comedidos. Tal como a ave
de Homero, que leva às crias

*‘aquilo que encontra, enquanto ela própria passa mal*¹⁴,

alimenta a prole às custas da sua própria fome.
Não só retém o alimento apertando o estômago, como o
cerca com o bico, não vá engoli-lo inadvertidamente!

*‘como a cadela que rosna ao pé dos seus cachorros
e vê um homem que não conhece e a ele se quer atirar*¹⁵,

O medo pelos filhos apodera-se dela com uma E
força anímica suplementar. As perdizes, quando
acontece serem perseguidas na companhia das crias,
deixam-nas voar à sua frente e fugir, ao passo que elas,
a fim de arranjam maneira de chamar a atenção dos
caçadores sobre si mesmas, rondam-nos de perto, mas,
quando falta pouco para serem apanhadas, desatam a
correr. Depois deixam-se ficar novamente paradas e
proporcionam a expectativa de serem capturadas, até

13 *Iliada* 17. 134-136. Usamos as traduções de Frederico Lourenço dos Poemas Homéricos, obras de referência que continuaremos a citar sempre que Plutarco retirar versos das mesmas.

14 *Iliada* 9. 324.

15 *Odisseia* 20. 14-15.

conseguirem afastar os caçadores, apesar do perigo que correm para salvar os filhotes¹⁶.

F Todos os dias temos diante dos olhos o modo como as galinhas rodeiam de cuidados as crias: abrem as asas para acolher umas, outras carregam-nas às costas, respondendo com cacarejos de satisfação e afecto àquelas que, de qualquer direcção, procurem a sua protecção. Dos cães e das serpentes, se temem pela própria vida, põem-se em fuga, mas se se trata da vida dos filhotes, defendem-se e lutam para além das suas forças.

495 Qual a nossa conclusão? Que a natureza fez nascer nestes animais sentimentos preocupada com a prole das galinhas, dos cães e dos ursos, mas que a nós, não nos querendo desagradar nem ferir, fez-nos pensar, a uns¹⁷, que estes eram os modelos a seguir, ao passo que aos insensíveis censura-lhes a falta de sentimentos¹⁸? Porque é que acusam a natureza humana de ser a única a não possuir um afecto desinteressado e a não saber amar sem a mira no lucro? Pois bem, nos nossos teatros, merece aplauso aquele que pergunta:

*‘quem é o homem que ama um outro homem em troca de um pagamento?’*¹⁹

¹⁶ Cf. Aristóteles, *História dos Animais* 613b.

¹⁷ Plutarco remete para a alusão feita na abertura do tratado aos *philosophoi*, que usam os animais como meio de comparação para os comportamentos humanos (493B).

¹⁸ Estes últimos a que se refere são os Epicuristas, pois eram eles que defendiam ser próprio da raça humana querer os filhos apenas em troca de proveito e vantagens pessoais futuras e não por nutrirem por eles sentimentos de verdadeiro afecto.

¹⁹ Kock, *adespota* 218.

Segundo Epicuro²⁰, assim é o pai com o filho, a mãe com o seu rebento, os filhos com os pais. Todavia, se aos animais fosse dada a capacidade de entender um discurso e alguém, depois de num mesmo teatro ter reunido cavalos, vacas, cães e aves, alterando o dito de Epicuro, proclamasse alto e bom som que “não é em troca de nenhum pagamento que os cães amam os cachorros, os cavalos os potros, as aves os filhotes, mas que o fazem de forma desinteressada e natural”, pelas reacções de todo o auditório, tornar-se-ia patente que B
era verdadeira a sentença proferida.

Realmente é uma vergonha, Zeus meu, que, quando se trata dos animais, a procriação, o parto e as suas dores, bem como os cuidados dedicados aos descendentes sejam tidos por “naturais” e “gratuitos”, ao passo que, no caso de se tratar de seres humanos, os mesmos sejam “dívidas”, “rendas” e “penhoras”, prestados sob a mira do proveito!

3. Mas essa teoria não é verdadeira nem digna de atenção. De facto a natureza, tal como fez nascer em plantas selvagens, do tipo da videira, da figueira e da oliveira bravas, frutos insípidos e imperfeitos, por comparação com os das espécies cultivadas, assim dotou

²⁰ Frg. 527 Usener. Conforme observa Postiglione 1991 190, n. 25, a acusação feita a Epicuro de egoísmo e utilitarismo nos relacionamentos de parentesco e amizade é “sostanzialmente infondata”. Há mesmo quem tenha procurado defender a posição contrária, que o filósofo não só amava as crianças como considerava natural o amor pelos filhos (Puglia 1988).

C

os animais irracionais de um afecto aos filhos imperfeito, insuficiente no que toca ao sentimento de justiça²¹ e que não vai além da satisfação das necessidades. Todavia, ao ser humano, um animal racional e sociável, a natureza (uma vez que o conduziu à justiça e à lei, ao culto dos deuses, à fundação de cidades e ao amor ao próximo) dotou-o de princípios nobres, virtuosos e ricos nos seguintes valores: a gratidão e o amor aos filhos, sentimentos revelados desde que estes nascem!

D

Quanto a estes sentimentos explicam-se pela própria constituição física. Realmente a natureza em tudo é rigorosa, hábil, sem desvios por defeito ou por excesso e, como diz Erasístrato²², ‘nada tem que seja de menos valor’. No entanto, quanto ao tema da gestação, não é possível expô-lo com dignidade nem decerto seria conveniente fixarmo-nos em nomes e questões que mexem com a decência²³. Deve-se, pelo contrário, tentar obter, dessas partes do corpo mais reservadas e escondidas, um bom conhecimento quanto ao papel que

²¹ Esta é a tese estóica, segundo a qual a ‘justiça’ (δίκη) não se aplica aos animais.

²² Médico do Período Helenístico, teve por método a observação directa, o que o distinguia dos chamados médicos teóricos e dogmáticos (Postiglione 1991 191, n. 29). Natural da ilha de Céos, esteve ao serviço dos reis Seleuco I (cf. *Vida de Demétrio* 38) e Ptolomeu Filadelfo.

²³ Como bem observa Roskam (2008: 201), o facto de Plutarco revelar pruridos em falar dos órgãos sexuais (pois é a estes que se está a referir) não deve ser entendido como um sinal de qualquer preconceito moral em discutir matérias relacionadas com partes e actividades mais íntimas do corpo humano, mas sim como mais um ataque, garantido e fácil, contra Epicuro (que gozava de fama, provavelmente infundada, mas em todo o caso efectiva, de ser um devasso).

desempenham na procriação e ao parto. A preparação e distribuição do leite é prova suficiente da presciência e cuidados da natureza. O facto de os resíduos de sangue serem mais abundantes do que o necessário e habituais nas mulheres devido à debilidade e pouca quantidade da sua respiração, fá-los andar à deriva e pesar. Porém, há outras ocasiões em que esses resíduos estão acostumados a fluir e a ser expulsos, em determinado período do mês, tendo para tal a natureza aberto canais e caminhos próprios, que levam por esse outro processo a aliviar e purificar o corpo; assim o útero, qual campo plantado, fica preparado para, em ocasião oportuna, receber a semente e posteriormente criá-la. E

Mas, mal que o útero recolhe a semente que se precipita para o seu seio e a envolve, forma-se uma raiz ('o cordão umbilical é realmente o primeiro a formar-se no ventre', como afirma Demócrito, 'uma âncora contra a agitação e movimentos errantes, um cabo e um rebento de videira'²⁴ para o fruto gerado e que há-de vir), os fluxos mensais e purificadores acabam por acção da natureza; é-lhes dada então outra utilidade, a de alimento, e com eles se rega o feto, que se vai constituindo e modelando, até ao momento em que, cumpridos os meses de crescimento necessários no ventre, o ser gerado precisa de outra alimentação e ambiente.

Então, a natureza, melhor do que qualquer jardineiro ou sistema de irrigação, mudando por completo o percurso do sangue – por necessitar de mudá-lo de um lado para outro e de lhe alterar a F

²⁴ Frag. B 148 Diels-Kranz. Aparece também em *Moralia* 317 A.

496 utilidade – tem preparadas umas fontes subterrâneas²⁵, que, mal vêm das nascentes, são recebidas não de forma ociosa e insensível, mas, graças à temperatura graciosa e a delicadeza feminina da respiração, podem soltar o sangue, digeri-lo e transformá-lo. Pois essa é a condição e a composição que o seio em si tem! Não há torrentes de leite nem fontes em constante acção, mas o seio, permitindo que o mamilo filtre lentamente o leite através dos seus pequenos orifícios, oferece um aprovisionamento agradável à boca do bebé e querido ao toque e aos abraços. No entanto, não haveria nenhuma vantagem em todos estes processos físicos da gestação, em tamanho zelo, empenhamento e cuidados, se a natureza não tivesse dotado as progenitoras de afecto e dedicação aos seus rebentos.

B *Pois na verdade nada há de mais miserável que o homem
De todos os seres que vivem e rastejam em cima da terra*²⁶.

Não são nenhuma mentira estes versos, proferidos a propósito de um bebé recém-nascido. Realmente nada há tão imperfeito, indefeso, nu, disforme e repugnante como o ser humano no momento em que nasce – o único ser a quem a natureza não proporcionou um caminho limpo em direcção à luz. Como, pelo contrário, se apresenta coberto de sangue e repleto de resíduos,

²⁵ Não adoptamos a leitura proposta pela edição teubneriana (ἐννέας), mas preferimos, neste passo bastante corrupto, tal como Postiglione (1991), a proposta seguida pela maioria dos editores (ἐγγείους) e que nos parece ser a que mais sentido tem no contexto.

²⁶ *Iliada* 17. 446-447.

assemelhando-se mais a alguém que foi assassinado do que a quem acaba de nascer, ninguém tem desejo de tocar-lhe, pegar-lhe ao colo, beijá-lo e abraçá-lo, a não ser quem sinta por ele um amor natural. É por essa razão que os seios dos restantes animais ficam sob a barriga, ao passo que às mulheres nasceram-lhes em cima, no peito, num local que lhes permite beijar, abraçar e acariciar o bebé, de tal modo que a finalidade de ter filhos e criá-los reside não na utilidade mas no amor. C

4. Levemos a questão até ao passado da Humanidade²⁷ – às primeiras mulheres a dar à luz e aos homens a quem cabia assistir ao nascimento dos bebés. Não havia nenhuma lei que os obrigasse a criar os filhos, nem nenhuma expectativa de agradecimento ou de compensação pelos ‘serviços a eles prestados na infância’²⁸. Eu diria antes que, devido aos grandes perigos e penas por que passavam, essas mães seriam, sim, particularmente hostis e rancorosas com os seus bebés.

*Tal como o dardo afiado atinge a parturiente –
dardo penetrante enviado pelas Ilitias, deusas do parto,*

D

²⁷ Para além de se tratar de um evidente *argumentum ex auctoritate*, a evocação do poder abonatório dos comportamentos dos antepassados deve ser entendida como uma estratégia a somar a tantas outras por Plutarco sucessivamente apresentadas para derrubar a doutrina de Epicuro (Roskam 2008 202). Neste caso particular, a finura do pensamento do Autor é peculiar, pois usa as armas do adversário (a importância reconhecida à actuação dos Antepassados) para rebatê-lo.

²⁸ Platão, *Leis* 717 c. Reaparece em Plutarco, no tratado *Sobre o amor fraterno*, 479 F.

*filhas de Hera e senhoras de dores amargas –*²⁹

E Estes versos, afirmam-no as mulheres, não foi Homero que os escreveu, mas uma Homerida³⁰, depois de dar à luz ou quando ainda estava em trabalho de parto e suportava os apertos das dores do ventre, agudas e lancinantes. Mesmo então, a mãe é impelida e conduzida pela natureza na afeição aos filhos: ainda quente, em pleno sofrimento e a tremer de dores, não descursa o recém-nascido nem o evita; volta-se, sim, para ele, sorri-lhe, pega-o e beija-o – não por estar a usufruir de um prazer ou de um benefício, mas, ao recebê-lo com dor e sofrimento, é com os paninhos dos cueiros

*que o aquece e acaricia, alternando assim o padecimento da noite com o do dia.*³¹

Que tipo de pagas ou benefícios tinham esses progenitores de antanho por assim agirem? Mas nem os de agora os têm! Já que as esperanças que alimentam são incertas e distantes. Quem plantar uma vinha durante o equinócio da Primavera, faz a vindima nos fins do Outono; ao trigo que semear quando a Plêiade

²⁹ *Ilíada* 11. 269-271.

³⁰ O emprego que Plutarco faz do antropónimo Homerida não é aquele que lhe davam os Antigos, ou seja, o de nome atribuído a um grupo de homens, que, tal como Homero, eram também aedos. Está sim a referir-se a uma presumível poetisa, descendente de Homero.

³¹ Nauk, *adespota* 7. Numa citação mais breve, Plutarco repete estes versos em *O Banquete* VI 6 (691 D). Atribuídos à ama dos filhos de Níobe, têm sido considerados parte de uma tragédia da autoria de Ésquilo ou de Sófocles, precisamente intitulada *Níobe*.

mergulha³², colhe-o no Verão, ao levantar da mesma; bois, cavalos e aves parem crias prontas a serem úteis! Já criar um ser humano é uma tarefa plena de sofrimentos, o seu crescimento é lento, e, porque a glória está remetida para uma fase distante, a maioria dos pais morre antes desse momento. Nem Néocles contemplou a vitória de F Temístocles em Salamina, nem Milcíades a de Címon em Eurimedonte, nem Xantipo escutou Péricles quando este falava ao povo, nem Aríston Platão, quando ele era mestre de filosofia, nem os pais de Eurípides e os de Sófocles tiveram conhecimento das suas vitórias. Escutaram-nos, porém, quando eles apenas balbuciavam e pronunciavam algumas sílabas e viram-nos cometer as loucuras de quem é jovem: festas, bebidas e amores! Assim, é de louvar e recordar de Eveno apenas esta frase, 497 em que escreveu:

‘uma preocupação e um sofrimento é o que é um filho para um pai durante toda a sua vida’³³

³² Constelação formada por sete estrelas, a que foram dados os nomes das filhas do gigante Atlas e de Plêione: Taígete, Electra, Alcíone, Astérope, Celeno, Maia e Mérope (Grimal 1992, s. v. Plêiades). O nascer destas estrelas corresponde ao Verão (tempo das colheitas) e o seu desaparecimento (i. e., quando deixam de ser visíveis, por descerem abaixo da linha do horizonte, ou, como diz o texto, por mergulharem no mar) ao Inverno (tempo das sementeiras). A este propósito, vd. Ferreira 2006 e, em particular sobre a relação entre o calendário agrícola e as constelações, Dicks 1970 34-38, especialmente p. 36 (data o início do Verão entre 5-10 de Maio e do Inverno entre 5-11 de Novembro).

³³ Natural da ilha de Paros, conhecemo-lo sobretudo pelas referências que lhe faz Platão: sofista que se fazia pagar bem pelas lições que dava aos jovens sobre como atingir a excelência enquanto seres humanos e figuras públicas (*Apologia* 20a-c); criador de novas

Não obstante não deixam de criar filhos, especialmente quem menos deles necessita. Realmente dá vontade de rir, se se pensa que os ricos realizam sacrifícios e festejam quando os seus filhos nascem, porque eles hão-de dar-lhes sustento e sepultura! Por Zeus, só se for por falta de herdeiros que eles tenham filhos, por não conseguirem descobrir ou encontrar quem esteja disposto a aceitar os bens alheios.

*‘nem a areia, nem a poeira, nem as penas das aves de trinados variegados
um número tão elevado poderia atingir’³⁴*

como é o dos que buscam heranças.

‘Dânao de cinquenta filhas foi pai’³⁵

B Porém, se não tivesse tido filhos, teria ainda mais herdeiros, mas não do mesmo tipo³⁶. Realmente os

formas retóricas (*Fedro* 267a) e poeta (*Fédon* 60d sqq.).

³⁴ Edmonds *adepota* 79 (pp. 452-455) (= frag. 15 Diehl). Cf. *Moralia* 1067 D.

³⁵ Diggle 1998 94 (= Nauck frag. 228), início da peça perdida de Eurípides *Aqueloo*. Cf. *Moralia* 837 E.

³⁶ Os chamados ‘caçadores de heranças’ (latim: *captatores testamentorum*; grego: κλήρους θηρῶντες), apesar de pertencerem sobretudo ao mundo romano (finais da República e Império), correspondem a um tipo social que, no universo grego clássico, era comum na retórica, mas, na produção literária preservada, apenas atestado na obra *Diálogos dos Mortos* de Luciano (séc. II A. D., contemporâneo de Plutarco). Em Roma as principais vozes da denúncia foram Cícero (*Paradoxos* 39, 43, 46; *Sobre os Ofícios* 3. 74), Séneca (*Sobre os benefícios* 4. 20, 3), Horácio (*Sátira* 2. 5), Marcial (4. 56, 6. 63, 12. 40, 12. 90), Juvenal (12. 93-130) e Petrônio

filhos não sentem gratidão, não é na mira da herança que cuidam nem estimam os pais: se têm por certo que a hão-de receber de pleno direito!

Porém, referindo-se a quem não tem filhos, ouve-se dizer (da parte de alguns indivíduos que a esse nada lhe são) palavras iguais às daqueles versos de comédia:

‘Povo, despacha primeiro um processo – não mais que um! – e vem tomar a tua banhoca; depois toca a papar, a meter para o bucho, saboreia-lhe bem. Aqui tens os três óbolos.’³⁷

Mas também quando Eurípides diz que

‘As riquezas descobrem amigos para os Homens, pois são a força mais poderosa entre eles’³⁸

não se trata de uma verdade geral, mas aplica-se a quem não tem filhos. A estes os ricos convidam-nos para jantar, a elite faz-lhes as vontades, os oradores só a eles defendem em tribunal de graça.

‘Poderoso é um indivíduo rico que não faça ideia de quem é o seu herdeiro’³⁹

(*Satíricon*, 116 sq., 124 sq., 140 sq.). Leia-se Silva 1997.

³⁷ Aristófanes, *Cavaleiros*, vv. 49-50. Utilizamos a tradução já publicada de Silva 2006b.

³⁸ Como citaria certamente de cor, Plutarco confundiu um verso dos *Filhos de Áleo* de Sófocles (Diggle 1998 35 = Nauck, frg. 88) com um passo das *Fenícias* (439-440) de Eurípides.

³⁹ Kock, *adespota* 404.

Pois muita gente que é bastante popular e alvo de grande estima, basta que lhe nasça um único filho, passa a ser desprezada por amigos e perde a influência. Por isso não é seguro que derive da posse de filhos a razão para um indivíduo se destacar, mas é sim seguro que todas as aptidões da natureza não existem menos entre os Homens que entre as feras.

D 5. O que se passa é que tanto estas qualidades como muitas outras se desvanecem por efeito dos vícios, tal como um matagal que cresce entre sementes cultivadas! Ou por ventura podemos dizer que, por natureza, o ser humano não tem nenhum amor por si próprio, visto que muitos são os que se auto-imolam e se lançam do alto de precipícios. Édipo

‘com as fíbulas dilacerava os olhos. A cada golpe o sangue das suas pupilas banhava-lhe o queixo’⁴⁰

Hegésias⁴¹, com os seus argumentos, convenceu muitos dos seus ouvintes a deixarem-se morrer de fome.

‘muitas são as formas do divino’⁴²

⁴⁰ Sófocles, *Rei Édipo*, v. 1276, tradução de Fialho ²1986.

⁴¹ Representante máximo do hedonismo, em finais do séc. III a. C. (ca. 290), vem referido por Diógenes Laércio (2. 86 e 93 sqq.), Cícero (*Tusculanas* 1. 34, 83) e Valério Máximo (8. 9), que dão conta da sua principal recomendação para o indivíduo se libertar das sensações, a morte. Daí ter merecido o apelido de *Peisithanatos* (‘Que persuade [a buscar] a morte’).

⁴² Verso final de diversas peças de Eurípides: *Alceste*, *Andrómaca*,

Mas estas situações são como aquelas doenças e paixões da alma que colocam o ser humano para lá do que é próprio da natureza, uma vez que tais Homens atentam contra si próprios. Pois bem, se uma porca, depois de parir, faz em pedaços o seu leitão ou uma cadela o seu cachorro, as pessoas preocupam-se, ficam inquietas, fazem sacrifícios propiciatórios aos deuses e julgam tratar-se de um prodígio, porque toda a gente considera uma regra da natureza⁴³ amar os filhos que se tem e criá-los, não destruí-los. Porém, tal como E a natureza, nas minas, mistura o ouro com terra em abundância e, apesar de o manter soterrado, fá-lo em simultâneo brilhar, assim também, nos indivíduos que possuem caracteres e sentimentos perversos, ela revela o afecto aos filhos. Quanto aos pobres, não criam os filhos por recearem o pior, que é criá-los para se tornarem escravos ou gente sem educação e sem princípios; pois, por considerarem a pobreza uma infelicidade extrema, não aguentam transmiti-la aos filhos, como se fosse uma doença insuportável e prolongada...

Helena e Bacantes.

⁴³ Seguindo a maioria dos manuscritos e a quase totalidade dos editores, adoptamos a leitura *κατὰ φύσιν*. Discordamos, também neste passo, da proposta de Pohlenz, uma vez mais por razões de coesão semântica. Não faria sentido aqui a versão *παρὰ φύσιν* ('contra a natureza'), pois contrariaria a ideia chave do tratado, de que o afecto aos filhos é um sentimento natural (*κατὰ φύσιν*).

BIBLIOGRAFIA

Edições, traduções e comentários de Plutarco:

- R. M. Aguilar (1995), *Plutarco, Obras morales y de costumbres (Moralia) VII*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- J. Dumortier, J. Defradas (1975), *Plutarque, Oeuvres morales. Tome VII, 1^{ère} partie*. Paris, Les Belles Lettres.
- W. C. Helmbold (1970), *Plutarch's Moralia in Sixteen Volumes. Volume VI*. Cambridge, Harvard University Press.
- W. R. Paton, M. Pohlenz, W. Sieveking (1972), *Plutarchus: Moralia vol. 3*, Leipzig, Teubner.
- A. Postiglione (1991), *L' amore fraterno. L' amore per i figli*. Napoli, D' Auria M.

Edições, traduções e comentários de outros Autores:

- C. M. Bowra (2000), *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*. Oxford, Clarendon Press.
- J. Diggle (1998), *Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta*. Oxford, Clarendon Press.
- H. Diels, W. Kranz (1903), *Die Fragmente der Vorsokratiker. Band 2*. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung (repr. 1960).

J. M. Edmonds (1967), *Lyra Graeca III*. London, Harvard University Press.

M. C. Fialho (²1986), *Sófocles, Rei Édipo*. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Th. Kock (1870), *Comicorum Atticorum Fragmenta. Vol. III*. Utrecht (repr. 1976).

F. Lourenço (2005), *Homero. Iliada*. Lisboa, Livros Cotovia.

————— (⁶2005), *Homero. Odisseia*. Lisboa, Livros Cotovia.

A. Nauck (1964), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et Adespota apud scriptores veteres reperta adiecit Bruno Snell*. Hildesheim, Olms.

D. Page (1962), *Poetae melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.

M. F. Silva (2006a), *Aristóteles. História dos Animais I. Obras Completas. Vol. IV. Tomo I*. Coordenação de A. P. Mesquita. Consultoria científica de C. Almaça. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

————— (2006b), *Aristófanes, Comédias I*. Introdução geral de Maria de Fátima Sousa e Silva. Introdução, tradução do grego e notas de

de Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

————— (2008), *Aristóteles. História dos Animais II. Obras Completas. Vol. IV. Tomo II*. Coordenação de A. P. Mesquita. Consultoria científica de C. Almaça. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

H. K. Usener (repr. 1987), *Epicurea*. Cambridge, Irvington Pub.

Estudos:

A. W. H. Adkins (1963), “Friendship and self-sufficiency in Homer and Aristotle”, *CQ* 13 30-45.

J. M. Blásquez *et alii* (1989), *História de Grécia Antigua*. Madrid, Catedra.

K. Bradley (1999), “Images of Childhood: The Evidence of Plutarch”, in Pomeroy, ed. *Plutarch’s Advice to the Bride and Groom and A Consolation to His Wife*, New York, Oxford University Press 183-196.

T. Brennan (1996), “Epicurus on Sex, Marriage, and Children”, *Classical Philology* 91 (4) 346-352.

J. A. Crook (1986), “Women in Roman Succession” in B. Rawson, ed. *The Family in Ancient Rome*. London & Sidney, Croom Helm 58-82.

- D. R. Dicks (1970), *Early Greek Astronomy to Aristotle*. London, Thames & Hudson.
- S. Dixon (1996), "The Sentimental Ideal of the Roman Family" in B. Rawson, ed. *Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome*. Oxford, Clarendon Press 99-113.
- E. Eyben (1996), "Children in Plutarch", in L. van der Stockt, ed. *Studia Hellenistica 20. A Miscellany of Plutarchea Lovaniensia. Essays on Plutarch*, Lovanii 79-112.
- J. R. Ferreira (2006), "A visão do céu entre os Gregos", *Boletim de Estudos Clássicos* 46 35-46.
- J. Geiger (2008), "Lives and Moralia: How Were Put Asunder What Plutarch Hath Joined Together" in A. G. Nikolaidis, ed. *The Unity of Plutarch's work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'..* Berlin, New York 2-12.
- M. Golden (1990), *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- P. Grimal (1992), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. port. de V. Jabouille. Lisboa, Difel.
- J. Hooker (1987), "Homeric φίλος", *Glotta* 65, 44-65.
- D. Konstan (1997), *Friendship in the classical world*. Cambridge.
- (1998), "Reciprocity and friendship", in

- G. Gill *et alii*, eds. *Reciprocity in ancient Greece*. Oxford, Clarendon Press 279-301.
- S. T. Newmyer (2006), *Animals, Rights and Reason in Plutarch and Modern Ethics*. New York and London, Routledge.
- F. Oliveira (no prelo), “Sociedade e cultura na Época Augustana”, in C. Pimentel e N. S. Rodrigues (coords.), *Sociedade e poder no tempo de Augusto*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- S. Pomeroy (1997), *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*, Oxford, Clarendon Press.
- E. Puglia (1988), “L’ amore per i figli nella dottrina di Epicuro (Dem. Lac., *PHerc.* 1012, coll LXVI 5 – LXVIII)”, in B. G. Mandilaras, ed. *Proceedings of the XVIII International Congresso f Papyrology. Athens 25-31 May 1986*. Athens 249-255.
- G. Pugliese (1998), *Instituzioni di diritto romano*. Torino.
- B. Rawson (1986), “The Roman Family”, in B. Rawson, ed. *The Family in Ancient Rome*. London & Sidney, Croom Helm 1-57.
- (2003), *Children and Chidhood in Roman Italy*. Oxford, New York.
- D. Robinson (1990), “Homeric φίλος: love of life and

- limbs, and friendship with one' s θυμός”, in E. M. Craik, ed. *“Owls to Athens”: essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford, Clarendon Press 97-108.
- M. H. Rocha Pereira (1993), “Amizade, amor e eros na *Ilíada*”, *Humanitas* 45 3-16.
- G. Roskam (2008), “Eristic strategies in Plutarch's *De amore proliis*”, in J. R. Ferreira, L. Van der Stockt, M. C. Fialho, eds. *Philosophy in Society. Virtues and Values in Plutarch*. Leuven-Coimbra, Katholieke Universiteit Leuven, Imprensa da Universidade de Coimbra 194-207.
- G. Rotondi (1966), *Leges publicae populi romani*. Hildesheim, Georg Olms.
- M. Scott (1982), “*Philos, philotês and xenia*”, *L'Antiquité Classique* 25 1-19
- M. F. Silva (1997), “No inferno com Luciano. Os caçadores de heranças, uma pecha social”, in J. M. N. Torráo, ed. *II Colóquio Clássico, 13-14 de Maio de 1997 – Actas*. Universidade de Aveiro 25-43.
- C. Soares (2007), “Referencias al amor paterno en Plutarco”, in J. M. Nieto Ibañez, R. López López eds., *El Amor en Plutarco*. Universidad de León, León 591-597.
- C. Soares (2008), “Parent-child affection and social relationships in Plutarch: common elements

in *Consolatio ad uxorem* and *Vitae*”, in A. G. Nikolaidis ed., *The Unity of Plutarch's work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 719-727.

- E. Teixeira (1982), “À propos du *De amore prolis* et du *De fraterno amore*: la famille vue par Plutarque”, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar* 12 25-41.

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

SOBRE A MÚSICA

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA INTRODUTÁRIA E AGRADECIMENTOS

A parte deste livro que apresenta uma introdução e uma tradução do tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, é uma adaptação de algumas páginas que, originalmente, estavam incluídas em minha tese de doutorado, defendida na Universidade Estadual de Campinas. Por isso, preciso fazer aqui uma série de agradecimentos.

Primeiramente agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado que me foi concedida ao longo do período (de fevereiro de 2003 a março de 2007) em que desenvolvi minhas pesquisas para a confecção da tese;

Agradeço também à CAPES pela bolsa de doutorado-sanduíche que me permitiu viajar à Itália e lá permanecer durante cinco meses (de janeiro a junho de 2005) ao longo dos quais visitei e consultei muitas bibliotecas e conheci e aprendi com muitos pesquisadores da área dos Estudos Clássicos;

Um obrigado especial vai para o professor Flávio Ribeiro de Oliveira pela confiança e generosidade que demonstrou desde o momento em que lhe apresentei minhas primeiras ideias até os últimos dias que foram necessários para o desenvolvimento do trabalho;

Devo manifestar minha enorme gratidão também para com a professora Antonietta Gostoli que me recebeu da melhor maneira possível na Itália e me abriu inúmeras portas na Velha Bota; Ao mesmo tempo, preciso agradecer a todos os amigos que fiz por lá: Liana Lomiento, Angelo Meriani, Eleonora Rocconi, os colegas de Urbino e così via;

Agradeço também a todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente na confecção deste trabalho, como os professores Trajano Vieira, Paulo Sérgio Vasconcellos, Paula da Cunha Corrêa, Fábio Vergara Cerqueira;

Preciso também expressar minha gratidão ao professor Delfim Ferreira Leão, que acolheu com grande simpatia minha proposta de publicação. Agradeço também à equipe da editora da Universidade de Coimbra pelo primoroso trabalho de editoração e ao parecerista pela avaliação.

Dedico esta vitória, em especial, à minha esposa, Andrea, e ao meu filho, Pedro.

INTRODUÇÃO

O livro *Sobre a música*, que julgo ser de Plutarco, é um dos documentos mais importantes que possuímos para o estudo da música na Grécia Antiga. Prova disso é que ele é o texto, dentre os tratados gregos sobre a música, que recebeu o maior número de traduções e edições modernas.¹ É assim tão precioso, em primeiro lugar, porque trata, em detalhe, da história da arte musical, com especial atenção aos períodos arcaico e clássico. Mas, além do seu valor histórico, esse tratado mereceu e merece atenção também porque traz valiosas informações sobre certos aspectos da teoria musical helênica e sobre os princípios da crítica musical, tal como ela era desenvolvida no século IV a.C. sob a influência das diversas escolas filosóficas florescentes naquele momento.

Do ponto de vista da forma, ele pertence ao gênero *deipnosophístico* ou *simposial*, onde aparecem homens letrados, durante ou após um banquete, se entreendendo com questões eruditas.² O tratado apresenta

¹ Há cerca de vinte edições e/ou traduções especiais do *Sobre a Música* publicadas em pelo menos oito línguas. Weil-Reinach (1900: XLVI-LII) apresentam uma lista (quase completa) das edições especiais e das edições dos *Moralia* que incluem o tratado publicadas desde 1507 até o final do século XIX. Na bibliografia, há uma lista complementar das edições do tratado publicadas depois da edição de Weil-Reinach.

² Esse gênero constituiu uma importante tradição na literatura

alguns dos *topoi*³ característicos dessa forma literária, tais como a celebração dos rituais adequados num banquete e a apresentação do anfitrião, Onesícrates, e de seus convidados, Lísias, citarista profissional, e Sotérico de Alexandria, conhecedor de teoria musical e das outras disciplinas da paideia grega. Porém, na sua estrutura, a rigor, a obra não é um diálogo, mas uma reunião de dois longos discursos proferidos pelos convidados citados, precedidos por um prólogo do autor do tratado e um convite de Onesícrates, que ao final retoma a palavra e encerra as discussões sobre a música.⁴

Embora possamos dizer que o tratado desperta o nosso interesse pelo seu valor documental, ele não tem grande valor do ponto de vista da forma.⁵ Isso porque ele não apresenta um desenvolvimento linear, constantemente retornando a temas já tratados, fazendo saltos e digressões que dificultam o desenrolar consequente da argumentação. E essa desorganização do texto favorece o surgimento de contradições que

grega, que começa com o banquete na ilha dos Feácios (*Odisséia*, VIII), passando por Platão e Xenofonte, chegando a Plutarco, Ateneu e Macróbio. Sobre esse tema ver Martín, 1931 e Murray, 1990.

³ A data e o lugar nos quais se realiza a conversa, que são outros *topoi* do gênero simposial, não são indicados com precisão. Por isso, não sabemos em que ano e em que cidade exatamente se dá o encontro.

⁴ Sobre o caráter convencional da ambientação simposial e da forma dialógica, cf. Weissenberger, 1994: 122-123.

⁵ Henderson (1957: 379), por exemplo, já chamava a atenção para esse aspecto dizendo, inclusive, que o tratado não passava de uma fonte *unintelligent* do período helenístico. Ziegler (1962²: XIII) também achava que a obra não era bem acabada e chamou o autor de *compiler stultissimus*.

também comprometem a construção lógica do tratado.

Ao longo da obra encontramos também muitas citações, cujas fontes algumas vezes são difíceis de identificar. E é justamente aí que se afirma a importância desse tratado, exatamente por causa da sua falta de originalidade.⁶ Ao tratar da história da música grega e de aspectos da teoria musical, o autor do diálogo faz muitas citações e paráfrases de fontes muito anteriores, como, por exemplo, Glauco de Régio, Platão, Aristóteles, Aristóxeno, e Heráclides do Ponto. Portanto, as fontes mais antigas remontam aos séculos V e IV a.C. e o autor parece tê-las reproduzido com fidelidade. Por essas razões, o tratado tem tanto valor para o estudo da arte musical grega.

ESTRUTURA E CONTEÚDO

O texto começa com um preâmbulo ou priamela, para usar um termo cunhado por García López (2000: 425), a partir do termo alemão *Priamel*, que deriva da palavra *Präambel*, que, por sua vez, deriva do lema latino *praeambulum*. Esse prólogo, desenvolvido nos dois primeiros capítulos, foi redigido bem ao estilo das introduções da prosa helenística e das obras

⁶ Cf. Barker, 1984: 205. É muito comum entre os comentadores a opinião de que o tratado é imperfeito quanto à forma e que ele não apresenta ideias do próprio autor. Contra essa visão negativa do tratado, Bartol (1996: 177-182) afirma que o livro do Pseudo-Plutarco é um exemplo do gênero simposial, para cujo desenvolvimento ele dá uma pequena, mas significativa contribuição.

plutarquianas. Ziegler (1951: 816) chegou a dizer, inclusive, que, de tão parecida com os preâmbulos de Plutarco, ele chega a ser exagerado tornando-se uma má imitação desse autor.

A priamela, como explica García López, é um elemento formal, utilizado já por Homero,⁷ no qual se destaca o valor de uma coisa, uma pessoa ou um acontecimento em comparação com outras pessoas ou coisas de reconhecido valor.⁸ No capítulo 1 do *Sobre a Música*, o autor faz justamente isso, para ressaltar a importância do tema do qual vai tratar: ele opõe uma qualidade ou virtude física a uma espiritual. A capacidade de um general, no caso, Fócion, salvar alguns soldados, uma cidade ou uma nação podem ser vitais em certos momentos. Mas não é tão importante quanto a *paideia*, a educação e a formação cultural, porque a destreza do general não torna melhores nem os soldados, nem a cidade, nem a nação. A *paideia* é a essência da felicidade e é útil para toda a humanidade.⁹ Por isso, é melhor ocupar-se com a *paideia* do que com os feitos militares.

No capítulo 2, o autor apresenta, então, o tempo, as personagens e o contexto em que se desenvolverão os discursos. A reunião acontece no segundo dia das festas dedicadas a Crono, que eram festividades das colheitas nas quais eram concedidos alguns favores e regalias aos escravos. Essas festividades aconteciam, em Atenas (no mês Hecatombeu) e em outras cidades da Grécia. Essas

⁷ Cf. *Odisséia*, XI, 416-470 e XXIV, 87-92.

⁸ Race (1982) apresenta um conceito de *Priamel* um pouco diferente desse.

⁹ Essa ideia é de origem estóica. Cf. Lasserre, 1954: 152.

festas eram muito parecidas com as Saturnálias latinas, celebradas em Roma. O lugar onde se realiza o encontro não é explicitado. Westphal (1865: 29), que julgava que o tratado é de Plutarco e que Onesícrates era uma espécie de protetor e amigo dele, pensou em Queroneia como local no qual se realizaria a reunião por ser a cidade natal do polígrafo, onde ele abriu uma Academia nos moldes da escola platônica e passou seus últimos anos de vida. Mas esta é apenas uma conjectura.

Em seguida são apresentadas as personagens. Onesícrates é o anfitrião. Lísias é um citarista profissional que recebia um salário do primeiro. E Sotérico de Alexandria é um especialista em ciência harmônica versado também em outras disciplinas, como deve ser o verdadeiro *mousikos*. Essas personagens se encontram num banquete, contexto comum a várias obras filosóficas e de erudição da Antiguidade. Basta citar o *Banquete*, de Platão, o também chamado *Banquete*, de Xenofonte, e algumas obras do próprio Plutarco, como o *Septem Sapientium Convivium* e as *Quaestiones Conviviales*.

Depois dos rituais usuais num banquete, Onesícrates toma a palavra e incentiva seus convidados a falar sobre a música, já que no primeiro dia eles haviam conversado sobre a gramática, que é a outra disciplina ligada ao estudo da voz humana. Onesícrates, então, diz quais devem ser os temas abordados e nos fornece um resumo dos discursos de Lísias e Sotérico. Os convidados deverão descrever quem foram os primeiros a fazer música, que inovações eles trouxeram com o tempo e quem foram os músicos mais famosos

do passado. E, acima de tudo, qual o valor e a utilidade da música.

Do capítulo 3 ao 13 desenvolve-se o discurso de Lísias, o qual traça uma pequena história da música grega, começando com os poetas lendários e chegando aos compositores da degeneração representada pela Música Nova da segunda metade do século V a.C. Entre os capítulos 3 e 10, citando Heráclides do Ponto, a Inscrição de Sícion, Glauco da Itália, Alexandre Polihistor e outros autores menores, ele trata da história da citarodia e menciona os citaredos míticos (Anfíon, Lino, Filámon, Antes, Tâmiris, Fêmio e Demódoco) e, principalmente, Terpandro. Lísias trata também, de forma fragmentária, da história da aulodia. Dentre os auledos mais famosos, ele cita os músicos de origem frígia Hiágnis, Mársias e Olimpo. Cita também Clonas e Polimnesto dentre os primeiros que tocaram o aulo. Lísias fala ainda dos nomos aulódicos e citaródicos e dos nomes que eles receberam. Para terminar esta parte, ele diz que Terpandro foi o principal representante da primeira escola musical que se desenvolveu em Esparta e que os representantes mais destacados da segunda escola foram Taletas, Xenódamo, Xenócrito, Polimnesto e Sacadas.

No capítulo 11, a personagem faz uma digressão sobre a origem do gênero enarmônico, que teria sido inventado por Olimpo. Essa passagem despertou o interesse de muitos estudiosos da música grega e representa um importante documento acerca da evolução dos gêneros melódicos.

Depois, no capítulo 12, Lísias trata da história dos ritmos e de seus principais inventores e inovadores. Ele cita Terpandro, Polimnesto, Taletas, Sacadas, Álcman, Estesícoro e, dentre os corruptores da música, Crexo, Timóteo e Filóxeno.

Por fim, no capítulo 13, o citarista termina seu discurso declarando ter mais conhecimentos no que diz respeito à prática musical e passa a palavra a Sotérico dizendo que ele tem mais condições de discursar sobre a parte teórica da música.

Sotérico, em seguida, no capítulo 14, começa elogiando a inteligência de Lísias, mas afirma, ao contrário do que o outro conviva havia dito, que a música aulética também tem uma origem divina e também teria sido inventada por Apolo. Depois, entre os capítulos 15 e 21, ele discorre sobre as diferenças existentes entre a música de seu tempo (isto é, da época das fontes usadas, dentre as quais a principal provavelmente é Aristóxeno, que viveu no século IV a.C.) e a música dos tempos antigos (isto é, dos períodos arcaico e clássico). Sotérico fala também das harmonias (ou modos, como é costumeiro chamá-las), de seu valor moral, da opinião que Platão tinha sobre elas, do seu uso na tragédia e também sobre a escolha voluntária, não por ignorância, de certas melodias. Nessa parte, Sotérico cita Aristóxeno três vezes, principalmente no que diz respeito às discussões sobre o *ēthos*, o caráter das harmonias e nos momentos em que o discursante condena a música e os compositores de sua época.

No capítulo 22, Sotérico faz uma longa exposição sobre os conhecimentos de teoria harmônica que Platão tinha, baseada num trecho do *Timeu*, no qual o filósofo demonstra qual a relação entre a harmonia do universo e a harmonia da alma.

Depois de demonstrar que Platão possuía sólidos conhecimentos matemáticos e musicais, Sotérico, entre os capítulos 23 e 25, passa a comentar a afirmação, cuja autoria ele atribui a Aristóteles, de que a harmonia é divina e fala também das proporções e das partes que a compõem e da consonância que existe entre elas.

Nos capítulos 26 e 27, Sotérico fala da importância que os antigos atribuíam à música na formação dos jovens e dá exemplos dos povos espartano, cretense e romano. Segundo ele, a música, antigamente, tinha um importante papel nos rituais religiosos realizados nos templos e era uma parte determinante da educação dos jovens, diferente do que acontecia na sua época, quando ela passou a ser usada principalmente nos teatros.

Entre os capítulos 28 e 30 ele fala, então, das conseqüências trazidas pelas inovações musicais realizadas por Terpandro, Arquíloco, Polimnesto, Olimpo, Laso de Hermíone, Melanípides, Filóxeno e Timóteo. Por fim, ele faz uma importante citação de um grande fragmento da comédia *Quíron*, do comediógrafo Ferécrates (século V a.C.), no qual a Música personificada lamenta-se por causa das inovações-agressões que sofreu por parte dos poetas do Novo Ditirambo: Melanípides, Cinésias, Frinis e Timóteo.

Sotérico, em seguida, do capítulo 31 ao 39, passa a fazer a defesa da música antiga e menciona uma anedota contada por Aristóxeno. Trata também dos conhecimentos que o músico deve ter, através dos quais ele poderá desenvolver a sua capacidade de julgamento no campo musical. Sotérico termina destacando o caráter moralizador da música antiga e critica os músicos da sua época, ou seja, os contemporâneos da sua fonte, que renunciaram às melodias simples, de poucas notas, à austeridade e ao uso do quarto de tom, intervalo característico do gênero enarmônico.

Ele, então, entre os capítulos 40 e 42, termina seu discurso fazendo algumas reflexões sobre a utilidade da música para o homem, dando os exemplos de Aquiles e Héracles. E fala também da utilidade da música para as cidades, dando exemplos de fatos que teriam acontecido em Esparta e, novamente, de Homero.

No epílogo do tratado (capítulos 43 e 44), Onesícrates retoma a palavra, elogia os discursos de Lísias e de Sotérico e alude ao papel da música nos banquetes, tema que não foi abordado por eles, citando Homero e Aristóxeno. Onesícrates ainda faz referência à relação existente entre a música, a constituição do universo e o movimento dos astros. Citando Pitágoras, Arquitas, Platão e outros filósofos antigos, ele diz que todas as coisas foram dispostas pela divindade segundo a harmonia. Por fim, o anfitrião fez libações a Crono, a todos os deuses seus filhos e às Musas, cantou o peã e permitiu que seus convidados fossem embora.

Como se vê, o tratado é composto por um prólogo, que apresenta o tema geral, o cenário, as personagens

e a incitação de Onesícrates para que os especialistas falem sobre a música (capítulos 1 e 2). Na seqüência vem o discurso de Lísias (cc. 3-13), que trata, em linhas gerais, da história da música na Grécia, com especial destaque para o período arcaico. Depois Sotérico faz o seu discurso (cc. 14-42) tratando do valor da música e de outros temas. Para fechar, vêm as palavras finais de Onesícrates (cc. 43-44) sobre a música nos banquetes e a importância da harmonia em todas as coisas. Essa divisão está baseada nos discursos das personagens.

Contudo podemos dividir o tratado de outra maneira, pensando nos temas abordados que estão fragmentados em diferentes passagens. Deixando o preâmbulo de lado esta pode ser uma outra divisão do texto:

1 – Os primeiros inventores e as primeiras invenções (cc. 3-14): Lísias e Sotérico.

2 – As inovações musicais (cc. 15-16 e 28-31): Sotérico.

3 – Ciência Musical (cc. 17-27): Sotérico.

4 – Educação Musical (cc. 32-44): Sotérico e Onesícrates.

Grosso modo, é essa a divisão dos temas apresentada na incitação que Onesícrates faz aos seus companheiros no capítulo 2.

O PROBLEMA DA AUTORIA

O tratado *Sobre a Música* chegou até nós como um dos livros que fazem parte da coletânea de textos de

Plutarco que tratam de temas variados chamados de *Obras Morais* ou *Moralia*, como são tradicionalmente designadas em latim. Mas, hoje em dia, poucos estudiosos acreditam que esse livro seja realmente do polímata de Queroneia. Apesar disso, manifesto-me desde já defensor da tese de que esse texto é de Plutarco e pretendo apresentar uma série de argumentos para justificar minha posição. Inclusive trazendo à discussão aspectos que não foram discutidos por outros autores. Mas antes é necessário fazer um breve percurso para familiarizar o leitor com o debate acerca do problema da autoria.

Em primeiro lugar, a característica marcante do tratado é o seu caráter compilatório. Aproximadamente dois terços da obra são de outros autores, diferente do que seria comum em Plutarco. Desse modo, a voz do autor pouco aparece e, muitas vezes, é difícil distinguir se estamos lendo uma citação, uma paráfrase ou um texto original. As palavras do próprio Plutarco concentram-se na introdução, nas transições de um discurso de uma personagem para o outro e no final. E isso parece pouco, a princípio, para que possamos aceitar com segurança a autenticidade do texto.

De antemão, sabemos que o *Sobre a Música* não é mencionado no Catálogo de Lâmprias,¹⁰ mas isso não

¹⁰ O chamado ‘Catálogo de Lâmprias’ é uma lista de títulos de obras atribuídas a Plutarco que teria sido composta por um de seus filhos, o qual teria recebido o mesmo nome do pai e do irmão do queronense. Encontramos uma referência a esse filho de Plutarco e à lista na *Suda*, s.v. *Lamprias*. Esse Catálogo é encontrado junto com alguns manuscritos de obras de Plutarco. Cf. Cannatà Fera, 2000: 382-383. Weil-Reinach (1900: XXIX) afirmam que esse elenco não é obra de um filho de Plutarco, mas de um gramático do século IX.

significa muito, já que nele estão elencadas obras que hoje não são consideradas de Plutarco. E, por outro lado, nessa lista estão ausentes textos que atualmente são considerados autênticos, como as *Quaestiones Conviviales*. 227 títulos são citados no Catálogo, mas ele é incompleto, já que muitas obras citadas por Estobeu não aparecem ali. Assim, seu testemunho não pode ser usado para a negação da autoria plutarquiana. Nem poderia ser usado como evidência para a defesa da autenticidade, porque se trata de um documento pouco confiável.

O primeiro a questionar a autoria do tratado foi Erasmo de Roterdã. Nos seus *Adagia* (quília 2^a, centúria 3^a, provérbio 45), o humanista batavo diz: “(...) Plutarchus in libello De Musica tametsi stilus prope clamat illius non esse”.¹¹ Depois Jacques Amyot, o primeiro a traduzir para o francês, ainda no século XVI,

¹¹ Encontrei essa referência primeiramente em Palisca, 1989: 15, n. 11. Antes ele a encontrara num manuscrito de Vincenzo Galilei, pai de Galileu, que era músico e participou da Camerata Florentina, círculo de estudiosos da música que floresceu na capital toscana entre os séculos XV e XVI. Consultei esse manuscrito (que se encontra na Biblioteca Nacional Central de Florença, MS Galilei 7) e nele encontrei duas traduções do *Sobre a Música*. A primeira, incompleta, provavelmente é um autógrafo do próprio Vincenzo. Na primeira página, junto ao título, está escrito que Erasmo, nos *Adagia*, diz que o *Sobre a Música* não é de Plutarco. É possível que as traduções presentes nesse manuscrito tenham sido as primeiras para o italiano (e para uma língua moderna, portanto), realizadas a partir da tradução latina de Valgúlio, provavelmente. Quanto à citação de Erasmo, na própria Biblioteca Nacional Central de Florença, pude consultar uma edição dos *Adagia* do século XVI, de onde anotei as palavras do pensador holandês.

as obras de Plutarco, também julgou que o livro parecia não ter o estilo de Plutarco.¹²

Mas foi só no século XIX que a negação da autoria ganhou força com as investigações de alguns filólogos alemães. Primeiro Benseler (1841: 536ss.) defendeu a ideia de que o hiato é algo raro nos textos de Plutarco, mas muito comum no *Sobre a Música*, tanto nas partes que seriam do autor quanto nas citações de outros pensadores. Mais tarde, Fuhr (1878: 589-590) retomou a argumentação acerca do estilo para mostrar que a obra é espúria. Alguns anos depois, Weissenberger (1895-96)¹³ estudou uma série de textos atribuídos a Plutarco e considerados pseudo-epigráficos e concluiu que o tratado *Sobre a Música* não pode ser autêntico por um conjunto de defeitos no estilo do texto, dos quais trato no próximo parágrafo. Outro autor que negou a autoria foi Hein (1914: 181), que comparou o uso do optativo em Plutarco e no nosso tratado e chegou à conclusão de que o polímata de Queroneia não pode ser o autor deste texto.

De fato, em certos momentos, o estilo de Plutarco no tratado parece destoar da personalidade da escrita plutarquiana presente em outros textos considerados autênticos pelos filólogos citados no parágrafo anterior. Partindo desse pressuposto, seria difícil defender

¹² Num breve comentário que antecede sua tradução do *Sobre a Música*, de 1572, página 660, Amyot diz que “le style ne semble point estre de Plutarque”.

¹³ Em 1994 esse livro foi publicado em tradução italiana e acrescido de uma série de notas e comentários que contextualizam e reavaliam as opiniões de Weissenberger. Ver bibliografia.

a autenticidade do *Sobre a Música*, porque nele encontramos, com frequência, o hiato,¹⁴ a conjunção *te kai* e a ausência do aumento no mais-que-perfeito, além de outros traços estilísticos listados com rigor por Weissenberger (1994: 120-124). Segundo esse autor e toda uma escola de pensamento da qual ele fazia parte, nos textos de Plutarco, raramente aparecem hiatos e a conjunção *te kai* e o mais-que-perfeito, em geral, é usado com aumento.

É verdade também que o texto apresenta repetições e redundâncias que deporiam contra a tese da autenticidade. Por exemplo, no capítulo 11, o autor trata da invenção do gênero enarmônico por Olimpo, músico lendário de origem frígia. No capítulo 33, o tema é retomado como se já não tivesse sido mencionado. Outro exemplo de repetição são as constantes críticas aos músicos inovadores do século V a.C. tais como Filóxeno e Timóteo, críticas essas expressas, em certas passagens, de modo mais claro do que em outros momentos.

Há ainda algumas contradições que comprometeriam a construção lógica do texto e que enfraqueceriam a defesa da autoria. Logo no segundo capítulo, Onesícrates, o anfitrião, diz que não seria apropriado discutir, num banquete, quais as causas da

¹⁴ O problema do hiato em Plutarco foi estudado por Benseler (1841), Schellens (1864) e Bernardakis (1887), no volume I, p. LXI, na Introdução à sua edição das *Obras Morais*. Plutarco, segundo esses autores, por causa de sua formação retórica, tinha o costume de evitar o hiato. Porém, ultimamente, esse critério vem sendo questionado, porque seria um pressuposto arbitrário dos críticos. Cf. Giangrande (1992: 30-33).

voz humana, já que um tema como esse exigiria mais tempo e mais sobriedade dos participantes. Mesmo assim ele dá início à conversa e incita os especialistas em música presentes no banquete, Lísias e Sotérico, a tratar do tema, que é difícil e exige um estudo aprofundado. Seria de esperar que, depois de muito comer e muito beber, os convivas se entretivessem com temas menos complexos e capciosos.¹⁵

Contradições aparecem também no que diz respeito à atribuição da invenção do ritmo crético. No capítulo 10 o autor diz que Arquíloco não conhecia esse ritmo. Mas no capítulo 28 o poeta elegíaco aparece como seu inventor. Outra contradição surge quando Plutarco trata da cronologia dos poetas Terpandro e Clonas. Nos capítulos 4 e 5, no espaço de poucas linhas, o autor do tratado coloca Terpandro antes, em seguida depois, e, por fim, antes de Clonas. Isso revela, no mínimo, um mau uso das fontes e falta de rigor na construção da exposição, o que não aconteceria nas obras plutarquianas consideradas autênticas pela crítica moderna.

Defeitos na construção apareceriam, por exemplo, no já citado capítulo 11, onde o raciocínio acerca da união do estudo do espondiasmo ao estudo do picno não faz muito sentido. Outro problema pode ser encontrado no capítulo 22, onde o autor anuncia que vai fazer um estudo das médias matemáticas do *Timeu*, de Platão, tema comum dos comentários antigos sobre a psicogonia (ou geração da alma). Ao invés de realizar o que prometeu, o compilador apresenta uma comparação

¹⁵ Cf. Weissenberger, 1994: 122-123.

entre os números musicais e os números de Platão. Esses seriam mais alguns exemplos que demonstrariam a inexperiência do escritor responsável pelo texto do *Sobre a Música* e que reforçariam a impressão de que se trata de uma obra apócrifa.

Para completar o coro dos que negam a autenticidade, Smits (1970: 44-49 e 123), no seu livro sobre a presença da música na obra de Plutarco, afirma que

*a essência do amor que Plutarco tinha pela música está totalmente ausente no tratado Peri Mousikēs, atribuído a ele. Por isso ele nunca pode ter sido seu autor. Além disso, no tratado sobre a Música, a influência de Aristóxeno pode ser claramente determinada; essa influência está quase inteiramente ausente nas obras de Plutarco.*¹⁶

Mas, apesar dos (aparentemente) fortes argumentos dos autores citados apontarem para a não autenticidade do tratado, encontramos, pelo menos desde o século XVIII, firmes defensores da autoria plutarquiana. E há, de fato, muitos elementos que podem servir para a defesa da autenticidade da obra. Por exemplo, a referência a Fócion, general ateniense tema de uma das *Vidas* de Plutarco, logo na primeira linha

¹⁶ De minha parte, penso que esse julgamento é equivocado, pois o espírito plutarquiano está presente, sim, no *Sobre a Música*, seja no platonismo declarado de muitos trechos em que trata da decadência da música seja em certas características estilísticas tais como o hábito de fazer citações homéricas e na maneira como o autor constrói o preâmbulo. Smits, a meu ver, exagerou na sua avaliação. Se o tratado *Sobre a Música* não pode ser considerado de paternidade plutarquiana, então será por outros motivos.

do tratado. Na biografia plutarquiana dessa personagem existe uma frase, muito similar às palavras que abrem o nosso tratado, pronunciada pela segunda mulher do general, a qual diz que “meu ornamento é Fócion, estrategista dos Atenenses já há vinte anos”. Além disso, o adjetivo *khrestos*, usado logo no início do tratado para qualificar o general, é também empregado várias vezes na *Vida* dedicada a ele.¹⁷ Mas é necessário considerar também a frequência com a qual Plutarco cita as palavras e os atos desse general ao longo das *Obras Morais* e em outras *Vidas*. Basta consultar um índice onomástico presente nas melhores edições das obras de Plutarco para constatar que o queronense nutria uma especial admiração por Fócion. Sendo assim, é preciso admitir que a menção a essa personagem nas primeiras linhas do *Sobre a Música* é um forte indício de que essa obra deve ser considerada plutarquiana.

Há também a questão do nome do anfitrião Onesícrates, pouco comum na Antiguidade, e que era o mesmo nome de um médico amigo de Plutarco citado nas *Quaestiones Conviviales*, V, 5, 677C, o qual tinha o costume de convidar para os seus banquetes um pequeno número de convivas, somente os mais íntimos e familiares, como acontece na situação descrita no *Sobre a Música*. É importante lembrar que Lísias, além de ser um citarista profissional, o que já o credenciaria para uma conversa sobre a música, era também um daqueles que recebia um salário de Onesícrates e, portanto, pertencia ao círculo

¹⁷ Cf., por exemplo, X, 4.2; XIV, 1.2 e XIX, 2.1.

familiar do anfitrião. Essa informação aproxima o Onesícrates do *Sobre a Música* àquele das *Quaestiones Conviviales*.

Outro elemento que auxilia na defesa da autoria é a predileção plutarquiana pelas citações, sobretudo pelas citações dos poemas homéricos. Como demonstram Helmbold e O'Neil (1959: 39-48), as menções à *Iliada* e à *Odisséia* estão espalhadas e sempre presentes nas obras de Plutarco, sendo Homero o autor mais lembrado pelo polígrafo de Queroneia. E 3 vezes¹⁸ elas aparecem também no *Sobre a Música*, em momentos importantes da exposição quando se fala da utilidade da música e, em especial, do seu papel nos banquetes, nos capítulos 2, 40, 42 e 43, quando o texto é claramente original, não uma citação de outros autores.

Há também o fato de o banquete ser ambientado no segundo dia das festas chamadas Crônias, equivalentes às Saturnálias romanas realizadas entre os gregos de cidades como Atenas (no mês Hecatombeu), Tebas, Samos, Magnésia, Priene e Perinto (na Trácia). Ora, Plutarco, tanto nas *Vidas*¹⁹ como nas *Obras Morais*,²⁰ cita algumas vezes essas festas. Esse é mais um elemento que reforça a hipótese da paternidade plutarquiana.

Podemos citar ainda o fato de encontrarmos, no capítulo 22 do nosso tratado, uma exposição sobre os conhecimentos que Platão possuía acerca da

¹⁸ Uma das citações (*Iliada*, I, 472-474) aparece duas vezes, uma vez no c. 2 e outra vez no c. 42.

¹⁹ Cf. as *Vidas* de Sula, XVIII, 5; de Cícero, XVIII, 2 e *Comparação de Licurgo e Numa*, I, 5.

²⁰ Cf. 272E, 477D-E e 1098B.

teoria harmônica. Na verdade, no capítulo citado encontramos um comentário sobre as proporções matemáticas que Platão usa no *Timeu* para demonstrar como o Demiurgo criou a alma do mundo. Sabemos que Plutarco escreveu uma obra justamente sobre esse tema intitulada *De animae procreatione in Timaeo*. É, no mínimo, uma coincidência muito grande que haja um comentário justamente sobre esse assunto no *Sobre a Música*, uma obra considerada espúria pela maior parte dos especialistas.

Esses são elementos de caráter contenutístico que podem ser usados para defender a autenticidade. Mas podemos apresentar um elemento de caráter estilístico também. Como demonstra Torraca (1992: 3489-3494), Plutarco usa com frequência a perífrase *hoi peritina*, que pode ser traduzida de quatro maneiras: a) “alguém e aqueles que estão com eles”; b) “aqueles que estão com alguém”; c) “alguém”; d) “alguém e um outro que forma uma dupla ou casal com o primeiro”. O primeiro significado é bastante conhecido e difuso em todos os escritores gregos. O segundo uso é mais raro, mas atestado em algumas obras de Plutarco.²¹ A quarta acepção, que indica uma dupla ou casal apresentando somente um dos dois componentes, também é bastante conhecida e atestada.²²

²¹ Cf., por exemplo, *De tuenda sanitate praecepta*, 24, 135C; *Coniugalia Praecepta*, 37, 143C; *Vida de Péricles*, 14, 1, 160e; *Vida de Catão, o Velho*, 10, 6, 342b.

²² Cf. *Vida de Teseu*, 20, 8, 9c, em que a expressão *hoi peristaphilon* não designa apenas um dos filhos que Ariadne teve com Teseu, mas Estáfilo e seu irmão Enópion.

Mas o uso mais constante da circunlocução *hoi peri tina* e que nos interessa mais neste momento é aquele que indica uma única pessoa designada pelo nome próprio. Essa fórmula recorre em Plutarco com frequência, seja nas *Vidas*, seja nas *Obras Morais*. Desse modo, por exemplo, em *De sera numinis vindicta*, 7, 553B, a expressão *hoi peri Myrōna kai Kleisthenē* não designa os seguidores dos políticos atenienses, mas os próprios Míron e Clístenes. A perífrase, com essa acepção particular, recorre com grande frequência na *koinē* literária, pelo menos depois de Políbio, e parece derivar da língua corrente, como atesta o repetido uso dessa fórmula nos textos do Novo Testamento. E era usada ainda no período bizantino, em particular por Miguel Pselo.

No *Sobre a Música* a perífrase *hoi peri tina* aparece 5 vezes, em sequência, no capítulo 9, sempre designando uma festa ou um poeta. Primeiro *ta peri Gymnopaídiās* e *ta peri tas Apodeixeis* designam não as coisas referentes às Gimnopédias lacedemônias e às *Apodeixeis* arcádicas, mas as próprias Gimnopédias e as *Apodeixeis*. Depois, *hoi men peri Thaletan te kai Xenodamon kai Xenokriton*, *hoi de peri Polymneston* e *hoi de peri Sacadan* não indicam os seguidores dos poetas, mas os próprios Taletas, Xenódamo, Xenócrito, Polimnesto e Sacadas. No capítulo 18 (1137A, 14, 27 Z.), a expressão *hoi peri Olympon kai Terpandron* tem o mesmo valor das anteriores e foi traduzida como “Olimpo e Terpandro” e não “aqueles em torno” dos poetas. No capítulo 21 (1138B, 17, 18 Z.), *ta peri tas krousmatikas de dialektous* pode ser traduzida da mesma maneira.

Alguém pode lembrar que o autor estaria citando Heráclides do Ponto, Glauco de Régio, a Crônica de Sícion ou uma outra autoridade, mas não há nenhuma indicação de fonte no capítulo 21. Isso pode significar que, nesse passo o compilador Plutarco está se distanciando um pouco de suas fontes e fazendo uma paráfrase onde transparece um pouco do seu estilo. Outro problema seria a presença de um *te kai* impróprio para Plutarco logo depois de *Thaletan*. O uso dessa locução conjuntiva realmente não é comum nos textos plutarquianos. Mas ela aparece algumas vezes em trechos autênticos do queronense.²³ De qualquer modo, o emprego da expressão *hoi peri tina* nesse passo nos mostra que o estilo de Plutarco não está totalmente ausente do *Sobre a Música*, o que reforça a defesa da autenticidade.

Há ainda um dado importante a ser observado. A maneira como Plutarco usa os termos *tonos*, *tropos* e *harmonia* em obras consideradas autênticas é muito similar à maneira como esses termos aparecem no *Sobre a Música*. No *An seni respublica gerenda sit*, 18, 793A e no *De E apud Delphos*, 10, 389E, *tonos*, *tropos* e *harmonia* aparecem como sinônimos.²⁴ No *Sobre a Música*, é clara a equivalência entre *tonos* e *harmonia*, já que *tonos* não pode ser entendido como ‘escala de transposição’ porque o autor está tratando de períodos muito recuados da história da música grega quando a teoria ainda não tinha desenvolvido esse tipo de

²³ Cf. Fuhr, 1878: 590 e Weissenberger, 1994: 121.

²⁴ Cf. Michaelidis, 1978: 344.

conceito. Desse modo, é significativo que *tonos* apareça como sinônimo de *harmonia* no *Sobre a Música*. Esse é mais um elemento que ajuda na defesa da paternidade plutarquiana. Mas voltemos ao debate sobre a autoria, agora tratando daqueles que a preconizaram.

Burette²⁵ foi o primeiro a defender abertamente a autoria. Antes dele, Carlo Valgulio já tinha traduzido o tratado para o latim, cujo texto é precedido de um prólogo que trata da teoria musical exposta no livro. Mas Valgulio não menciona nada acerca da estranheza do estilo que, segundo alguns críticos, seria tão diferente do de Plutarco. Burette foi o primeiro a sair em defesa da autenticidade em reação ao comentário feito por Amyot num breve prefácio à sua tradução do *Sobre a Música*: “et le style ne semble point estre de Plutarque”. Segundo Burette, Amyot apresentou essa dúvida, mas não apresentou nenhuma prova de que o livro não era de Plutarco.

O tradutor francês da primeira metade do século XVIII, por outro lado, apresenta fortes argumentos para a sua defesa. Segundo ele, Plutarco era um conhecedor da música. É possível fazer tal afirmação já que encontramos, espalhados por toda a obra plutarquiana, passagens nas quais ele faz referência à música.²⁶ No primeiro livro do *Adversus Colotem*, 1107D, por exemplo, Plutarco cita o tratado sobre as nuances (*khroai*) de Aristóxeno e propõe outras questões sobre a arte musical. É bom

²⁵ Cf. *Mémoires de litteratures tirés des registres de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, VIII (1733), pp. 27-44.

²⁶ Encontramos na edição de Weil-Reinach (1900: LIII-LXIX) uma coleção de citações plutarquianas relativas à música.

lembrar que Aristóxeno é um autor bastante citado no *Sobre a Música*, se não for o mais citado.

Burette diz também que, em várias passagens de suas obras, Plutarco lamenta-se por causa da decadência da música à qual ele assistia em sua época (nas *Quaestiones Conviviales*, VII, 5, 704C-706E e IX, 15, 748C-D; no *De audiendo poetas*, 4, 19F-20A; no *Septem Sapientium Convivium*, 160E; no *De superstitione*, 166B-C; e no *Instituta Laconica*, 237A-238D, por exemplo). E o tema da decadência e corrupção da arte musical a partir da segunda metade do século V a.C. é marcante no livro *Sobre a Música*.

Volkmann, a princípio, na sua edição do *Sobre a Música* (1856: VIII-XI), também tomou o partido da defesa da autoria, concordou com a argumentação de Burette (que havia dito que Plutarco era um homem versado na música e que referências àquela arte presentes nas suas obras confirmam isso) e disse que o tratado era um texto escrito na juventude. Porém, posteriormente, no seu livro sobre a vida e a obra de Plutarco (1869: 170-179), ele voltou atrás e afirmou que a obra é espúria.

Westphal também foi um dos defensores da atribuição do *Sobre a Música* a Plutarco. Na sua edição do tratado (1865), ele retoma os argumentos de Burette e Volkmann, dando especial destaque a coincidências tais como o nome de Onesícrates (que aparece no *Sobre a Música* e nas *Quaestiones Conviviales*, V, 5, 677C) e a referência a Fócion. Além disso, a maneira tradicional de fazer paralelos ao longo da obra deixa claro que, no mínimo, se o livro não fosse mesmo de Plutarco, o

autor seria alguém que conhecia muito bem os escritos do queronense. Mas Westphal, sabendo da dificuldade de atribuir um texto relativamente lacunar e defeituoso a Plutarco, foi o primeiro a realizar um trabalho de remontagem do tratado. Na sua edição, ele fez uma série de transposições e reordenamentos com o objetivo de tornar o texto mais coerente e mais digno do escritor. Mas isto entra em contradição com a sua defesa da autoria, já que, se aceitamos que o tratado é realmente de Plutarco, ele não precisa ter suas frases reordenadas ou realocadas. Seria necessário aceitar que o estado atual do texto é o mesmo no qual Plutarco o deixou e no qual ele sobreviveu até chegar ao seu editor bizantino do século XIII.

Porém esse trabalho de reedição foi levado adiante e radicalizado por Henri Weil e Théodore Reinach. O interessante é que eles também foram defensores aguerridos da autenticidade e seu primeiro argumento era que se deveria respeitar a lição dos manuscritos. Segundo eles, a atribuição do tratado a Plutarco estava baseada no testemunho unânime da tradição manuscrita. Ora, mas eles também caíram em contradição ao desrespeitar de maneira tão contundente as lições dos manuscritos na sua edição fazendo as inversões, transposições e relocações de frases ou parágrafos inteiros que transformaram a edição deles num outro texto, muito mais coerente, é verdade, mas também muito distante daquele que nos foi transmitido pela tradição.

Embora contraditórios, Weil e Reinach (1900: XXIII-XXXI) acreditavam que o *Sobre a Música* era verdadeiramente de Plutarco. E construíram uma boa

argumentação para defender suas opiniões. Em primeiro lugar, eles desqualificaram as impressões de Amyot, a teoria acerca da frequência do hiato de Benseler, as considerações de cunho literário de Volkmann e os argumentos de estilo de Fuhr e Weissenberber acerca da abundância da expressão *te kai* no texto.

Para Weil e Reinach, os defeitos do estilo no tratado devem-se ao seu caráter compilatório. Na opinião deles, poucas são as linhas verdadeiramente originais. A obra, na realidade, é uma coletânea de citações costuradas de maneira apressada, mais justapostas do que fundidas, como dizem os filólogos franceses (1900: XXVII).

De acordo com eles, a compilação tem o espírito e a fisionomia literária, nas partes de enquadramento,²⁷ das obras autênticas de Plutarco. A introdução do *Sobre a Música* e os preâmbulos de alguns tratados plutarquianos (*De audiendis poetis*, *De adulatore et amico*, etc.) são muito semelhantes, como já notava Burette. Nas *Quaestiones Conviviales* e no livro *De animae procreatione in Timaeo*, Plutarco trata de questões presentes também no nosso tratado. Por fim, Weil e Reinach mencionam a coincidência do nome Onesícrates, o anfitrião do banquete. Como já disse acima, nas *Quaestiones Conviviales* (V, 5, 677C), aparece um certo Onesícrates, médico de Queroneia e amigo do autor. Consoante Weil e Reinach (1900:XXIX-XXX), isto não era uma mera coincidência, tendo em vista que tal nome é muito raro e só aparece em algumas inscrições. Eles concluem

²⁷ Isto é, na introdução, nas passagens de um discurso para o outro e no final.

então que o *didaskalos* do *Sobre a Música* e o médico das *Quaestiones Conviviales* são a mesma pessoa. Eles também atribuem o tratado a um Plutarco ainda em formação, nos alvares da juventude.

Posteriormente, Düring (1955: 434) ainda defendia as opiniões de Weil-Reinach aceitando a ideia de que o texto poderia ter sido composto por um Plutarco ainda jovem e inexperiente. Para Düring, a obra é, sem dúvida, um esboço inacabado, mas, observando-se apenas o conteúdo, não há nela nada que exclua a possibilidade da autoria plutarquiana.

Bélis defende a mesma posição. Ela continua seguindo as opiniões de Weil e Reinach, cuja edição do *Sobre a Música* julga ser a melhor dentre todas as já publicadas.²⁸ E, em suas obras, Bélis continua atribuindo o tratado a Plutarco e não a um Pseudo-Plutarco.

Porém, apesar de toda essa defesa da autenticidade, hoje em dia, praticamente todos os especialistas afirmam que o tratado é um apócrifo e negam a paternidade plutarquiana, embora alguns, como García Valdés (1987: 359), ainda digam que seria necessário realizar um estudo mais criterioso e mais profundo da língua e do estilo do texto para se chegar a uma conclusão mais segura acerca da autoria.

Nesse contexto, é importante destacar também as recentes iniciativas de um grupo de professores italianos que vêm propondo uma reavaliação dos critérios usados pelos filólogos do passado, principalmente alemães, para julgar se um texto é

²⁸ Cf. Bélis, 1999: 291.

autêntico ou não. Alguns textos, que tradicionalmente eram considerados espúrios, vêm sendo estudados a partir de outros parâmetros e a paternidade plutarquiana lhes vem sendo reconhecida. Um exemplo é o das *Amatoriae Narrationes*, estudado em detalhe e reavaliado por Giangrande (1991).²⁹ D'Ippolito (1998) chega a afirmar, certamente tomando uma posição radical, que não existem provas contra a autenticidade de nenhuma obra que faz parte do *Corpus Plutarcheum*. E, consequentemente, seria necessário considerá-lo genuíno no conjunto. Sobre isso, vale a pena examinar, com mais atenção, a posição defendida por esses estudiosos.

Giangrande (1992: 30) defende a ideia de que a língua característica dos textos plutarquianos é algo completamente diferente daquilo que os críticos do século XIX e da primeira metade do século passado julgavam ser. Segundo Giangrande, os editores da coleção de textos clássicos da Teubner acreditavam que Plutarco escrevia como os autores áticos do século IV, como Lísias e Platão. Porém, os textos do queronense foram compostos não utilizando o estilo dos autores áticos, mas empregando a *koinē* literária (muito influenciada pelo aticismo, mas diferente da língua dos autores áticos), que também foi utilizada por Partênio, Antônio Liberal e pelos romancistas.

²⁹ Cf. também os artigos de Gallo (1992) e D'Ippolito (1998 e 2000) para mais detalhes sobre os critérios usados para determinar se um texto é autêntico ou não e sobre a atribuição da autoria plutarquiana a textos antes considerados espúrios.

Os filólogos do século XIX e da primeira metade do século vinte tiraram duas conclusões partindo de dois pressupostos, que acabaram se tornando dogmas: o primeiro é aquele segundo o qual Plutarco evitava veementemente o hiato; e, em segundo lugar, a ideia de que o queronense evitava usar a língua popular, ou seja, a *koinē*. Esses pressupostos, como demonstrou Giangrande (1992: 31), são puramente arbitrários e, por isso, equivocados. Os chamados críticos normativos, dentre os quais estão Ziegler e Pohlenz (editores de Plutarco para a Teubner), baseavam-se numa série de preconceitos e, por esse motivo, tiraram conclusões sem base e sem validade. E Giangrande demonstra ao longo de seu artigo que o hiato e a *koinē* estão presentes nas obras de Plutarco com frequência. Se, hoje, os textos plutarquianos parecem não conter hiatos e apresentam um estilo diferente do da *koinē* literária, isso se deve ao trabalho de ‘purificação’ empreendido por aqueles críticos normativos.

Por causa desses pressupostos equivocados, como explica D’Ippolito (1998: 29), mais da metade das obras que compõem o conjunto dos *Moralia*, teve sua autenticidade questionada. Segundo D’Ippolito (1998: 38), os critérios usados por aqueles filólogos eram incertos e insuficientes, porque estavam viciados pelo ‘pressuposto da perfeição’, segundo o qual um autor deve sempre se exprimir de maneira completa e coerente de modo que seu texto sempre esteja imune a erros e reproduza a verdade. Por isso, D’Ippolito (1998: 42) propõe uma nova

perspectiva, que ele chama de ‘global’, para se analisar a questão da autenticidade dos textos plutarquianos.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que Plutarco é um autor que produziu muito, tratando de temas muito diferentes e as particularidades estilísticas de cada texto podem ser explicadas pelas peculiaridades do tema. Além disso, é necessário lembrar que Plutarco viveu e trabalhou por um longo período de tempo e isso pode explicar porque existem incoerências entre obras que, certamente, foram redigidas em momentos diferentes da vida do autor. Cabe notar também que o queronense não foi o editor do conjunto da sua obra, mas somente de alguns textos. Vários tratados foram publicados depois de sua morte, alguns dos quais incompletos ou mesmo ainda na forma de ‘notas de leitura’ (*hypomnēmata*). Essa falta de um trabalho de finalização pode explicar também defeitos e incoerências. É preciso ter em mente ainda que Plutarco não era um líder de uma escola, como Hipócrates, Platão ou Aristóteles. Por isso ele não se tornou um núcleo de polarização textual. E, como ele não se tornou o principal nome de um gênero específico,³⁰ como Teócrito e Virgílio, não foi muito emulado e falsificado. Por todos esses motivos, D’Ippolito (1998: 53-54) conclui que todas as obras do conjunto dos *Moralia* devem ser consideradas autênticas.

Levando em consideração, portanto, os argumentos apresentados por Giangrande e D’Ippolito, quero destacar duas informações importantes que

³⁰ Plutarco se tornará a referência somente no campo da biografia.

reforçam a defesa da paternidade plutarquiana do *Sobre a Música*. A primeira é o fato de que Plutarco preparou apenas uma parte da sua obra para publicação. Muitas de suas obras permaneceram inacabadas, mas mesmo assim foram divulgadas depois de sua morte. Outro dado relevante é que ele tinha o costume de fazer anotações (*hypomnēmata*) para desenvolver e utilizar em escritos sucessivos, como ele próprio diz no *De tranquillitate animae*, 465F.³¹ Certamente ele não chegou a utilizar todos os seus apontamentos e esses esboços poderiam ser a origem de algumas obras hoje consideradas espúrias por boa parte dos plutarquistas.

Nesse sentido, quero propor que o livro *Sobre a Música* era um desses *hypomnēmata*, ou seja, um esboço inacabado, não revisado por Plutarco para uma publicação final. As características do texto, o seu caráter por vezes telegráfico, a inexactidão na citação de certas fontes, os cortes e saltos repentinos nas mudanças de assunto, as contradições provavelmente resultantes do uso inadvertido de fontes diferentes, são comuns nesse tipo de texto não finalizado. E, por outro lado, as afinidades estilísticas da introdução, das passagens de uma personagem para outra e do final do tratado com outros textos de Plutarco demonstram que nosso autor estava preocupado com a composição do *Sobre a Música*. Penso mesmo que certos temas desenvolvidos ali podem ter sido retomados depois em outros tratados como o *De Pythiae oraculis* e o *Quaestiones Conviviales* onde encontramos longas reflexões sobre temas musicais.

³¹ Ver também *De cohibenda ira*, 457D-E.

AS FONTES

Como já foi dito, de acordo com a maioria dos comentadores modernos, o tratado *Sobre a Música* não tem grande valor do ponto de vista da forma. Isso se deve, acima de tudo, ao seu caráter eminentemente compilatório. Muitas vezes, temos a impressão de estar lendo uma série de notas musicológicas recortadas de diferentes fontes e coladas umas às outras, ora funcionando relativamente bem, ora causando dificuldades à compreensão. Muito pouco do tratado pode ser atribuído ao próprio autor. Westphal (1865: 26) atribuía a Plutarco, já que ele acreditava que a obra é autêntica, 14³² dos 44 parágrafos em que é dividido o texto depois da edição de Wyttenbach. Os outros trinta parágrafos teriam sido tomados de fontes antigas. Weil-Reinach (1900: XX) limitariam mais ainda a presença do autor negando-lhe a paternidade do capítulo 14, onde Sotérico trata da origem apolínea da música aulética. Hoje sabemos que outros dentre esses 14 capítulos não são originais e derivam de outros autores.

Ao longo do texto encontramos muitas citações de autores antigos e justamente nisso reside o valor do tratado. Principalmente no discurso de Lísias, a todo o momento deparamos com o estilo indireto cujo

³² Esses 14 parágrafos ou capítulos seriam o 1 (Prefácio), 2 (Convite de Onesícrates), 3 e 13 (primeiras e últimas palavras de Lísias), 14 (Início do discurso de Sotérico e origem apolínea de toda música), 22-25 (Comentário sobre o *Timeu*, de Platão), 40-42 (Palavras finais de Sotérico sobre a utilidade da música) e 43-44 (Epílogo de Onesícrates sobre a música nos banquetes).

índice primeiro é o uso das formas verbais *phēsil/phasi* (“ele diz/eles dizem”) cujo referente algumas vezes não conseguimos identificar com clareza.³³

Em algumas passagens do texto, por causa da grande quantidade de citações, temos dificuldades para identificar de que momento histórico o texto está tratando. Isso porque Plutarco, no papel de compilador, citando autores que viveram mais de quatrocentos anos antes dele, não deixa clara a distância temporal e mescla diferentes épocas ao longo da exposição. Por isso, surge o problema do anacronismo. É comum o uso da expressão *hoi nyn* (“os de agora”, ou seja, “os nossos contemporâneos”) em passagens em que há uma crítica a músicos e compositores do período. Mas, na maioria das vezes, essa expressão não se refere aos contemporâneos do autor do tratado, que viveu entre a segunda metade do século I e o primeiro quartel do século II d.C., mas aos músicos coetâneos de Heráclides do Ponto e de Aristóxeno de Tarento, que viveram no século IV a.C e são as principais fontes do livro.³⁴

Contudo, embora o tratado não tenha grande valor estético, seu valor documental é inegável. E a leitura do texto produz uma forte impressão de que Plutarco transcreveu fielmente as obras antigas que usou. Mas o mais provável é que ele não tinha em mãos os

³³ É interessante destacar aqui que esse estilo indireto é comum nas obras de Plutarco, em momentos nos quais ele parece pressupor que o leitor sabe do que ele está falando.

³⁴ A expressão *hoi nyn* aparece principalmente nas passagens de origem aristoxênica onde há uma condenação da música produzida na época do pensador tarentino.

textos originais das autoridades que cita. Provavelmente lançou mão de uma ou mais obras de autores de uma época não muito distante da sua a partir das quais ele cita de segunda mão as fontes primárias, copiando ou parafraseando partes de uma ou mais obras. Isso explicaria, em parte, as contradições e imperfeições estilísticas que encontramos no tratado.

O primeiro autor citado é Heráclides do Ponto, filósofo e polígrafo platônico que viveu entre os anos 390 e 310 a.C.³⁵ Dele Plutarco cita a *Coletânea dos músicos famosos*,³⁶ livro em que tratava dos períodos lendário e arcaico da história da música e da poesia gregas. Diógenes Laércio (V, 87-88) apresenta uma lista de obras desse autor sobre temas variados, dentre eles a música e a poesia. Em Ateneu, IX, 19, 624c, é citado também um livro *Sobre a Música*. É possível que a *Coletânea* citada pelo nosso autor constituísse os dois primeiros livros dessa obra, que tratavam da história da música arcaica na Grécia, e cujo terceiro livro, tendo em vista o testemunho de Ateneu, tratava da origem das harmonias (ou modos gregos). No discurso de Lísias, essa obra é amplamente utilizada, embora encontremos citações de outros autores e fontes. Os capítulos 3 e 4 seguramente vêm, direta ou indiretamente, dessa fonte.

Heráclides, citado por Plutarco, para atestar que a citarodia começou com Anfíon, cita uma inscrição conhecida como *Crônica de Sición* (cc. 3 e 8), que provavelmente era uma história da música antiga,

³⁵ Cf. Ippolito (2005).

³⁶ Esse ‘famosos’ (*eudokimēsantōn*, em grego) é uma adição de Weil-Reinach.

compilada por um habitante de Sícion, cujo patriotismo fica claro na indicação de Anfíon como fundador da citarodia ao invés de Orfeu. Gravada numa pedra por volta dos últimos anos do século V a.C., essa inscrição foi consagrada num dos vários templos da cidade e era datada de acordo com a sucessão das sacerdotisas de Hera.³⁷ De acordo com Weil-Reinach (1900: IX-XI), as citações da *Crônica de Sícion* foram usadas por Heráclides para compor a sua cronologia dos poetas. Ela começa com os poetas míticos e lendários como Antes e Píero (personagens fabricadas para explicar a origem de certas formas poéticas), Anfíon e Tâmiris (retirados da tradição épica), Filámon (da tradição délfica) e Demódoco e Fêmio (personagens homéricas fictícias transformadas ingenuamente em personagens reais) e chega até os tempos semi-históricos e ainda nebulosos de Terpandro, Clonas e Sacadas.

Nos capítulos 4, 7 e 10 é mencionado também Glauco de Régio,³⁸ importante autor do século V a.C., cujo livro *Sobre os antigos poetas e músicos* é citado de segunda ou terceira mão, se considerarmos que Plutarco não tinha em mãos um original de Heráclides, mas a obra de um autor posterior, mais próximo à sua época.

No capítulo 5 é citado o livro *Sobre a Frígia*, de Alexandre Polihistor, erudito nascido em Mileto que viveu entre 110 e 40 a.C., *circa*, e passou a maior parte da sua vida em Roma. A citação é breve e limita-se às

³⁷ Sobre a *anagraphē* de Sícion ver comentário de Jacoby em *FGrH* III b, pp. 476-477.

³⁸ Cf. Ucciardello (2005).

primeiras frases do capítulo em que o autor trata dos poetas de origem frígia, Olimpo, Hiágnis e Mársias. Penso que essa obra poderia ser a fonte ou uma das fontes para boa parte do capítulo 7 também, já que ali encontramos mais comentários sobre Olimpo e Mársias, apesar de o tema principal ser a origem de alguns nomos.

É interessante notar que encontramos paralelos entre algumas passagens de Plutarco e comentários de Pólux (IV, 65 e 79) sobre os nomos citaródicos (c. 4) e sobre o auleta e compositor Clonas (cc. 3, 5 e 8). Em Duris (*FGrH* II 488 F 83) também encontramos um paralelo com o nosso autor acerca da cítara asiática (c. 6). Esses textos de Pólux e de Duris derivam de Heráclides, mas não é necessário supor que eles tiveram contato direto com os originais. Como dizem Weil-Reinach (1900: VIII), podemos admitir a existência de um ou mais intermediários.

Heráclides faz referência também às opiniões de ‘certos autores’ que, segundo Weil-Reinach (1900: XII-XIII), seriam os harmonicistas, professores e estudiosos da música e de ciência harmônica cujas investigações se desenvolveram nos séculos V e IV a.C., depois de Laso de Hermíone.³⁹ Os mais importantes dentre os harmonicistas, além do já citado Laso, seriam Dámon de Atenas, Epígono, Eratoclés, Pitágoras de Jacinto e Agenor de Mitilene. Quando Heráclides ou Plutarco não identifica claramente suas fontes usando seguidas

³⁹ Sobre os chamados harmonicistas, cf. Gibson, 2005: 7-22 e Barker, 2007: 33-104.

vezes somente as expressões verbais *phēsil/phasi* (“ele diz/ eles dizem”), é possível que ele esteja se baseando nos harmonicistas. Mas essa é apenas uma hipótese.

Outra importante fonte citada pelo nosso autor é Aristóxeno de Tarento, o teórico musical mais influente da Antiguidade. Nascido por volta do ano 365 a.C., Aristóxeno foi um dos alunos mais destacados de Aristóteles e aplicou muitos dos princípios e conceitos filosóficos do estagirita na elaboração de suas teorias no campo musical. Ele estabeleceu as bases para uma investigação dos sons baseada na percepção sensorial, desvinculando assim a teorização musical dos cálculos matemáticos usados pelos pitagóricos para determinar as distâncias intervalares.

Aristóxeno é nominalmente citado em 6 capítulos do tratado: 11, 15, 16, 17, 31 e 43. Entretanto sabemos que a sua influência está presente também em passagens onde seu nome não é textualmente mencionado, tal como na longa argumentação sobre a importância da teoria e da educação musical, do capítulo 32 ao 39.⁴⁰ De modo geral, podemos dizer que Aristóxeno é a fonte sempre que encontramos no tratado uma crítica aos músicos contemporâneos ao autor do texto, que, no caso, é Aristóxeno e não Plutarco; sempre que se criticam os compositores da Música Nova ou do Novo Ditirambo e onde se comparam os inovadores que preconizavam transformações nos hábitos musicais da época com os poetas-compositores do passado, como Terpandro,

⁴⁰ Sobre a presença de Aristóxeno no *Sobre a Música*, cf. Visconti, 1999: 78-82 e Meriani, 2003: 51-55.

Álcman ou Píndaro; sempre que se usa o termo *harmonia* com o significado de gênero ‘enarmônico’; e também quando se fala claramente dos harmonicistas.

O primeiro a desenvolver uma investigação atenta acerca das fontes do tratado e a destacar a importância de Aristóxeno na obra foi Westphal, primeiramente na sua edição de 1865 (pp. 12-33) e depois na sua edição das obras de Aristóxeno, publicadas entre 1883 (pp. 469-483) e 1893 (pp. 96-107). Segundo ele, boa parte do tratado teria como fonte os *Symmikta sympotika*, de Aristóxeno, destacando também que o contexto simposial é uma característica que aproxima as duas obras (1893: CCVII-CCXL).

Cabe lembrar que Aristóxeno é muito citado por Plutarco, principalmente em algumas de suas obras de caráter filosófico e biográfico.⁴¹ Mas somente nas *Quaestiones Conviviales*, VII, 704E, e no *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1095E, Plutarco faz menção a textos de Aristóxeno que têm a ver com música. O tarentino escreveu sobre vários assuntos. Suas biografias e livros sobre temas pitagóricos eram amplamente conhecidos. Mas ele ficou mais conhecido na Antiguidade como o *mousikos*, ‘o especialista em música’, por causa de sua dedicação e suas inovações no campo da teoria musical. E, de fato, os textos aristoxenianos mais importantes que possuímos hoje são os *Elementa Harmonica*,⁴² obra de caráter técnico sobre a teoria harmônica, e o extenso fragmento do

⁴¹ Ver fragmentos em Wehrli, 1967 e em Rocconi, 2005.

⁴² A edição (com tradução italiana e notas) mais recente dessa obra é a de Da Rios, 1954. Cf. também a tradução de Barker (1989: 119-184).

livro segundo dos *Elementa Rhythmica*.⁴³ Por isso causa estranheza o fato de Plutarco citar pouco o Aristóxeno músico em seus textos autênticos, embora o erudito de Queroneia tivesse grandes conhecimentos musicais, como atestam passagens de suas obras. O fato é que a presença de Aristóxeno no *Sobre a Música* é marcante e pode ter sido a base de praticamente metade do tratado, como demonstra Meriani (2003: 52).

Outras fontes são citadas no discurso de Sotérico, na parte em que ele trata da origem apolínea de toda música, incluindo a aulética, e fala do valor da música e dos primeiros inventores e suas invenções. Os autores citados são Antíclides de Atenas e Istro de Cirene, no capítulo 14, e Dionísio Iambo, no capítulo 15.⁴⁴ Entretanto, mais uma vez, nosso autor parece não estar citando de primeira mão, apesar de Westphal (1865: 26) ter proposto que a redação do capítulo 14 seria de Plutarco. O mesmo Westphal (1865: 16) disse que é possível que o trecho que vai do capítulo 15 ao 17, assim como os parágrafos 28, 29 e 30, teriam sido tirados de uma obra de Dionísio de Halicarnaso, o Jovem, também chamado o Músico, autor da época do imperador Adriano que, segundo a *Suda*, escreveu

⁴³ Cf. Pearson, 1990.

⁴⁴ Sobre esses autores, ver notas à tradução dos referidos capítulos. É interessante destacar aqui que Plutarco também cita dois desses autores em outras obras. Antíclides é citado na *Vida de Alexandre* (691b) e no *De Iside et Osiride*, 365F. E Istro é citado na *Vida de Alexandre* (691a), na *Vida de Teseu* (16b-c), na *Vida de Sólon* (91e), nas *Quaestiones Graecae*, 301D, no *De Pythiae oraculis*, 403E e no *De curiositate*, 523B.

longos livros sobre a teoria e a história da música. Weil e Reinach não deram muito crédito a essa hipótese do filólogo alemão.

Mas Lasserre, na introdução à sua edição do *Sobre a Música* (1954:102-104) retomou essa ideia e estendeu seus limites. Segundo ele, Dionísio, o Músico, seria a fonte não só das passagens propostas por Westphal, mas de todo o tratado. A *Suda* diz que esse autor do século II d.C. escreveu uma *História da Música*, com 36 livros, que depois foi resumida em 5 livros por um certo Rufo um século depois. O nosso tratado teria como base essa epítome. Esse resumo serviu de base para um livro e meio das *Éclogas*, de Sópatro, (século V d.C.) que é citado no códice 161 da *Biblioteca*, de Fócio. Dessa *História da Música* proviriam então todas as referências relativas aos primeiros inventores e suas invenções. Na lista das obras de Dionísio, o Músico, fornecida pela *Suda*, encontram-se ainda o título de um tratado sobre a música na *República*, de Platão, em cinco livros, e outro sobre a *Educação Musical*. Segundo Lasserre, da primeira obra o autor do *Sobre a Música* teria tirado as informações sobre a opinião de Platão acerca das harmonias e, da segunda, toda a discussão acerca do papel da música na formação dos jovens.

Essa hipótese é sedutora e explicaria uma série de características do tratado, como a presença constante do *nyn* anacrônico.⁴⁵ Düring (1955: 434) declara-se contra essa teoria dizendo que ela é extremamente fraca

⁴⁵ Recentemente Meriani (2003: 54-55) disse que a hipótese de Lasserre tem fundamento.

e altamente especulativa. Isso porque as informações contidas no códice 161 de Fócio são muito pobres comparadas com aquelas dadas pelo compilador do *Sobre a Música*. Além disso, o escólio a Aristides, 537, 27 Dindorf, que é a base da teoria de Lasserre, só diz que Rufo citou, não resumiu, Dionísio. Consoante Düring, o *nyn* anacrônico vem de Aristóxeno e se houve fontes intermediárias, não é necessário que Dionísio ou Rufo tenham sido esse elo entre Aristóxeno e o autor do nosso tratado.

Enfim, é difícil determinar com certeza se Plutarco consultou diretamente todas as suas fontes. Penso ser provável que ele tenha usado sim fontes intermediárias, principalmente nas partes que tratam da história da música e dos primeiros inventores, porque nessas partes há algumas contradições que teriam origem no uso de diferentes autoridades. Quanto aos trechos que tratam da educação musical, da decadência da música e das ideias de Platão sobre a música, acredito que o queronense possa ter tido sob os olhos os originais de Aristóxeno e das obras platônicas. Uma comparação entre trechos aristoxênicos do tratado e passagens das obras do tarentino pode confirmar isso.⁴⁶

TRANSMISSÃO DO TEXTO

Diretamente ligada ao problema da autoria está a questão da transmissão do texto do tratado.

⁴⁶ Cf. capítulo 27, nota 200 da tradução.

Em primeiro lugar, é importante saber que o *Sobre a Música* não é citado por nenhum autor da Antiguidade, não foi incluído em nenhuma coleção antiga anterior à recensão que Máximo Planudes fez das obras de Plutarco, nem aparece em nenhuma lista dos livros do queronense, dentre as quais a mais famosa é o Catálogo de Lâmprias.

Volkmann (1869: 178) chegou a dizer que o tratado era obra de algum gramático obscuro e foi introduzido na coleção das *Obras Morais* por um editor bizantino que as teria organizado no século X. Amsel (1887: 152) também acreditava que o *Sobre a Música* fora inserido na coleção plutarquiana por algum erudito bizantino, porém no século XIII. Wilamowitz (1921: 76-77), por fim, propôs a hipótese mais aceita hoje em dia entre os que negam ao queronense a paternidade do tratado. Ele estava de acordo com a ideia de que o tratado tinha sido incluído entre as *Obras Morais* por algum erudito bizantino. Mas para ele o responsável pela inclusão fora o já mencionado Máximo Planudes.

Esse estudioso, que viveu entre os séculos XIII-XIV, preparou uma edição das obras não biográficas de Plutarco que contava com 69 títulos, todos conservados no códice *Ambrosianus* 859, e deu-lhe o nome de *Ethika*, certamente por causa do grande número de tratados que versam sobre temas ético-filosóficos. O *Sobre a Música* foi incluído nessa coleção e recebeu o número 39.

Porém, paralela e talvez mais antiga do que essa tradição planudiana do texto do *Sobre a Música*, há também a tradição dos manuscritos musicais gregos,

entre os quais o nosso tratado foi incluído por causa do seu conteúdo. Esse grupo de manuscritos, já estudados por Jan (1895) e por Düring (1930),⁴⁷ inclui a *Harmonica*, de Ptolomeu, o *In Ptolemaei Harmonica*, do neoplatônico Porfírio, e o *De Musica*, de Aristides Quintiliano, entre outros. O *Sobre a Música* aparece também num pequeno grupo de manuscritos que serviam de introdução à obra de Platão.

Dessa maneira, a classificação mais aceita hoje em dia entre os comentaristas modernos divide o conjunto de manuscritos nos quais encontramos o nosso tratado em 3 grupos principais: 1) os chamados *Codices Plutarchiani* ou *Plutarchei*, dentre os quais os mais importantes são o *Ambrosianus* 859, do ano de 1295, e dois *Vaticani*, o gr. 139 e o gr. 1013, dos séculos XIII/XIV; 2) os *Codices Musici*, dentre os quais se destacam o *Marcianus* gr. app. cl. VI/10, do século XII, e seus descendentes dos séculos XIV e XV; e 3) os *Codices Platonici*, o *Laurentianus* gr. 59, do século XIV, e o *Romanus Angelicus* gr. 101, do século XV/XVI.⁴⁸

Vemos, então, que o tratado *Sobre a Música* nos foi transmitido por um grande número de

⁴⁷ O principal manuscrito desse grupo é o *Marcianus Venetus* gr. app. cl. VI/10, do século XII. Nele encontramos o *Sobre a Música*, mas ele está sem título e o nome de Plutarco foi escrito depois do século XII, por um escriba posterior. Cf. Amsel, 1887: 125.

⁴⁸ Essa é a classificação apresentada por Ziegler e Lasserre em suas edições. Weil-Reinach não citam a edição de Planudes. Einerson-De Lacy incluem ainda um quarto grupo, com base na tradução latina de Valgúlio, o que eleva o número de manuscritos dos 35 mencionados por Lasserre para 39. Sobre esses manuscritos, cf. Mathiesen, 1988.

manuscritos, entre os quais há uma notável afinidade. Isso fez Lasserre e Weil-Reinach pensarem que havia um antecessor comum a um ou dois intermediários dos quais derivariam todos os manuscritos que trazem o nosso tratado. Esse arquétipo apresentava seguramente, segundo Weil-Reinach (1900: XXXIII), um texto já bastante corrompido com muitas alterações, devidas à pronúncia tardia, sobretudo o itacismo, por causa da semelhança entre as letras na escrita uncial (A, Δ, Λ), ou por causa da semelhança entre algumas letras na escrita minúscula. Tudo isso levou Reinach a pensar que o antecessor não seria anterior ao século IX, século no qual a escrita uncial foi transliterada para a minúscula e no qual aconteceu o primeiro renascimento bizantino dos estudos da Antiguidade Helênica. A todos esses possíveis erros, teríamos que juntar adições, interpolações e transposições que desempenharam um importante papel na história do texto, de acordo com Westphal (1865: 3-11).

De minha parte, como defendo a tese da autenticidade, acredito que o tratado não é citado por nenhuma fonte antiga, porque demorou a ser amplamente divulgado. E como os textos musicais não despertavam tanto interesse quanto outros que tratavam de temas mais atraentes, é possível que o *Sobre a Música*, durante muitos séculos, tenha ficado acessível a um número reduzido de leitores altamente especializados. Por isso, ele já fazia parte da coletânea de manuscritos musicais recolhida no *Marcianus Venetus gr. app. cl. VI/10*, mas não figurava entre as obras de Plutarco.

Somente depois da recensão de Máximo Planudes é que o nosso tratado passou a ser mais conhecido e divulgado tornando-se, na época do Renascimento Italiano, um dos textos musicais mais lidos e discutidos pelos especialistas na arte musical.⁴⁹

⁴⁹ Sobre a circulação do *Sobre a Música* entre os intelectuais da Itália nos séculos XV e XVI, cf. Palisca, 2006: 6-7, 77, 88, 91.

INTRODUÇÃO À TEORIA MUSICAL GREGA: CONCEITOS

Para facilitar a compreensão do tratado e para não sobrecarregar as notas e o comentário à tradução, decidi escrever uma introdução sobre a teoria musical grega e sobre a ciência harmônica que se desenvolveu principalmente com as contribuições de Aristóxeno.¹ Esta introdução ajudará o leitor a entender mais rapidamente o que o texto está dizendo e servirá também como um primeiro contato com o pensamento musical dos antigos helenos.

Para começar, é preciso explicitar o significado do termo *mousikē* (sc. *tekhne*), que, mais tarde, deu origem à nossa palavra ‘música’. As ocorrências mais antigas dessa palavra aparecem em Píndaro (nas *Olímpicas*, I, 14-15, e no fr. 9, *PLG*, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de ‘canção’ ou ‘música cantada’, ou seja, um texto acompanhado de uma melodia. O termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de ‘artes’ e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla

¹ Sobre a importância de Aristóxeno, cf. por exemplo, Gibson, 2005: 23-38 e Levin, 2009: 48-87.

daquilo que nós entendemos por música e poesia.² No nosso tratado, a palavra ‘música’, assim como no período arcaico e na tradição platônica, não se refere somente a composições melódicas sem palavras, mas compreende também estruturas rítmicas e verbais. No capítulo 35, o texto diz que ela era uma unidade que envolvia notas musicais, durações e sílabas. Ou seja, a melodia estava intimamente ligada às palavras e à dança.³ Platão, na *República*, 398d, já definia o *melos* como a união de *harmonia* (entendida aqui como ‘afinação’ ou ‘escala musical’ e também como ‘melodia’), *logos* e *rhythmos*.

Mousikē só passou a ser usado com o significado de ‘arte dos sons’ no século IV a.C. Antes disso não havia um termo específico para designar essa atividade. Isso aconteceu porque no século V a.C. a música sofreu grandes transformações até se tornar uma arte independente por causa da evolução nas técnicas de construção do aulo e da lira/cítara e também por causa das inovações promovidas pelos compositores da chamada Música Nova. Além disso, no século V, a teoria musical começou a ter bases científicas com o estudo experimental das distâncias e proporções intervalares levado adiante pelos pitagóricos e pelos harmonicistas. Todos esses fatores contribuíram para que a música se tornasse simplesmente a arte dos sons independente da poesia e da dança.⁴

² Ver Michaelides, 1978: 213-216.

³ Cf. Bartol, 2000: 163 e Gentili, 1989.

⁴ Sobre os significados do termo *mousikē*, cf. Michaelides, 1978: 213-216, com bibliografia indicada.

O primeiro a escrever um tratado sobre a música, segundo a *Suda*, foi Laso de Hermíone, no século VI a.C. Segundo West (1992: 225), é possível que Laso tenha cunhado o termo *mousikē* para designar uma arte específica relacionada com as Musas. Ele a teria dividido em três partes: a técnica, a prática e a executiva, e cada uma destas se subdividia em outras três partes. Encontramos outras maneiras de dividir e definir a música em outros autores. Aristides Quintiliano, teórico do século III ou IV d. C., diz que “a música é uma ciência do *melos* e das coisas relacionadas a ele” (*De Musica*, 6, p. 4 W.-I.). Nos *Anonyma Bellermanniana*, 29, a música é definida como “uma ciência, teorética e prática, do *melos* completo e do instrumental”, lembrando que o *melos* completo é a poesia cantada ou lírica. Em Alípio, 1, encontramos também uma divisão da música em três partes: a Harmônica, ou teórica; a Rítmica e a Métrica. Mas a compreensão mais abrangente da ciência musical nos foi legada por Aristides Quintiliano, que, no seu *De musica*, 8, p. 6 W.-I., divide essa arte em *teorética* e *prática*, partes essas que depois são ainda subdivididas.

Na Antiguidade Clássica, a música foi estudada por pelo menos duas escolas: a Pitagórica e a Aristoxênica. De acordo com os pitagóricos, a música só poderia ser realmente compreendida através do intelecto, não através do sentido da audição, como diz o autor do nosso tratado no capítulo 37, 1144F. Para eles, o número era a chave para se entender todo o universo. Filolau de Crotona, filósofo pitagórico da segunda metade do século V a.C., disse que todas as coisas têm um número que lhes dá a

sua definição e que sem ele nós não poderíamos perceber ou conceber o mundo.⁵

Essas ideias foram aplicadas também ao campo musical, especificamente ao cálculo das proporções que caracterizam os intervalos entre as notas. Segundo a lenda que circulava na Antiguidade, Pitágoras, depois de observar que cada martelo usado por um ferreiro produzia um som diferente por causa da diferença de peso que existia entre eles, teria feito uma experiência com cordas. Ele teria amarrado quatro fios com as mesmas características num suporte. Depois teria colocado um peso na ponta de cada um, o primeiro de 1 unidade, o segundo de 1 unidade e $1/3$ ($4:3$), o terceiro de 1 unidade e $1/2$ ($3:2$) e o último de 2 unidades ($2:1$). Como resultado a segunda corda teria produzido um intervalo de quarta justa em relação à primeira corda, a terceira corda um intervalo de quinta e a última um intervalo de oitava.⁶

A Pitágoras também era atribuída, nos círculos pitagóricos, a invenção de um instrumento de medição de intervalos conhecido como monocórdio ou *kanōn*. O monocórdio não era um instrumento musical, mas um mecanismo criado para outro fim: a determinação da magnitude de um intervalo específico. Era constituído de uma base retangular de madeira sobre o qual uma

⁵ Cf. fr. 44 B 4 Diels e Burkert, 1972: 261-266.

⁶ Hoje em dia sabemos que esse experimento não corresponde à realidade e é impossível fisicamente. Ptolomeu, nos *Harmonica*, I.8, pp. 17.7ss., já dizia que essa maneira de determinar as razões intervalares estava incorreta. E Mersenne, em 1634, nas *Questions Harmoniques*, p. 166, já demonstrava a impossibilidade física desses experimentos. Cf. Burkert, 1972: 375-377 e West, 1992: 234.

corda era tencionada em cada extremidade por cavaletes. Em baixo da corda havia uma espécie de mesa que se deslocava de acordo com o intervalo que estava sendo procurado. Para completar havia uma régua (*kanōn*) que ajudava na medição do comprimento da corda. De maneira semelhante ao experimento das cordas tencionadas com pesos, também no monocórdio os intervalos eram identificados através de proporções. Quando a mesa era deslocada para até o meio da corda ($1/2$), encontrava-se o intervalo de oitava. Quando deslocada a $3/4$ da corda, podia-se ouvir o intervalo de quarta. E quando deslocada a $2/3$ da medida inicial, obtinha-se o intervalo de quinta.⁷

A invenção desse instrumento era atribuída também a um certo Simos, cujo nome estava associado a um outro instrumento, uma espécie de cítara horizontal, que tinha a mesma função do monocórdio. É bastante provável que Pitágoras não tenha sido o real inventor do cânone, pois era costume entre os pitagóricos atribuir ao seu mestre todas as descobertas importantes que faziam parte das doutrinas dessa escola.⁸

Outra maneira de determinar os principais intervalos teria sido através do uso de discos de bronze. O pitagórico Hipaso de Metaponto teria descoberto ou demonstrado a existência das consonâncias com discos de bronze de diâmetros iguais, mas com espessuras diferentes. Esse experimento realmente produz os resultados esperados e tem uma forte base em tradições

⁷ Cf. Landels, 1999: 131. Para visualizar uma representação gráfica desse instrumento, cf. Landels, 1999: 133.

⁸ Cf. West, 1992: 240.

da Magna Grécia. No Sul da Itália, desde o século VIII a.C. pelo menos, era comum a fabricação de tubos e de carrilhões de bronze. No fr. 90 de Aristóxeno, por exemplo, Glauco de Régio (*circa* 400 a.C.) é descrito como um cultor da arte de tocar discos de bronze afinados.

Laso de Hermíone, ativo na segunda metade do século VI a.C., nunca é chamado de pitagórico nos textos. Porém ele também realizou experiências para determinar as razões das consonâncias.⁹ Ele enchia parcialmente vasos com um líquido e os golpeava para que eles ressoassem. Esse tipo de procedimento é bastante conhecido. Contudo ele não produz resultados cientificamente seguros. Talvez Laso não tenha realmente realizado esse experimento, mas provavelmente ele tratou do problema das razões harmônicas no seu tratado sobre a música, o qual teria sido o primeiro do gênero.

De qualquer maneira, o certo é que os primeiros pitagóricos atribuíam um valor até mesmo religioso e místico a essa prática do cálculo das proporções intervalares. As primeiras consonâncias, a quarta, a quinta e a oitava, tinham um significado importante dentro das doutrinas pitagóricas acerca da criação e da substância do Universo. Nessas proporções estão os números que fazem parte da *tetraktys*, figura triangular formada por um arranjo dos números 1, 2, 3 e 4 e que era o símbolo da perfeição. Na *tetraktys* estavam contidas as razões das consonâncias de quarta (4:3), de quinta (3:2) e de oitava (2:1) e, por isso, ela era também identificada

⁹ Cf. Privitera, 1965: 69-73 e Burkert, 1972: 377-378.

com o intervalo de oitava, que é a soma de uma quarta com uma quinta.

Como se vê, os pitagóricos davam grande importância a um número limitado de intervalos. E, apesar do caráter muitas vezes esotérico de suas doutrinas, é provável que suas crenças estivessem, de alguma maneira, baseadas nos fatos, isto é, na prática musical de sua época. Sabemos que muitos dentre os pitagóricos sabiam tocar algum instrumento. E as teorias de Aristóxeno, apesar de baseadas na percepção auditiva e não nos raciocínios matemáticos, tinham algumas características em comum com as doutrinas dos pitagóricos. Aristóxeno, é bom lembrar, nasceu e cresceu num ambiente fortemente influenciado pelas ideias da escola inspirada por Pitágoras. O pensador tarentino, inclusive, escreveu uma biografia do filósofo de Samos e outros livros sobre aspectos da doutrina atribuída a ele. O que marcou sua cisão com os pitagóricos foi a influência marcante de Aristóteles, de quem foi um importante discípulo aplicando seu método classificatório à teoria musical.

Desse modo, assim como os pitagóricos valorizam o intervalo de quarta, na teoria aristoxênica ele será a base do primeiro sistema de notas: o tetracorde. Diferentemente do nosso sistema harmônico atual, cujas bases foram lançadas no século XVIII por Rameau, no qual as terças maior e menor têm mais relevância do que o intervalo de quarta, na Grécia Antiga, assim como em outras culturas em várias épocas, esse intervalo tinha grande importância. No sistema tetracordal, ponto de

partida para a formação de todos os outros sistemas escalares maiores e mais complexos, havia quatro notas. As duas notas extremas eram fixas e estavam a uma distância de dois tons e meio uma da outra, isto é, havia um intervalo de quarta entre as duas, como, por exemplo, entre as notas dó e fá. As duas notas internas eram móveis.



(● = notas fixas; ○ = notas móveis)

Quando as posições dessas notas internas mudavam, surgiam diferentes gêneros (*genê*). Se as notas estavam organizadas, em ordem descendente,¹⁰ em tom, tom, semitom, então o tetracorde estava no gênero diatônico, o mais antigo, mais simples, mais natural, mais masculino e austero dos gêneros. Se encontrássemos as notas dispostas em um tom e meio, semitom, semitom, o tetracorde pertencia ao gênero cromático. E, por fim, se as notas estivessem na seqüência de dois tons, quarto de tom, quarto de tom, o tetracorde estava no gênero enarmônico (também chamado, na teoria aristoxênica, simplesmente de *harmonia*).

● T ○ T ○ ST ● = gênero diatônico

● T+1/2T ○ ST ○ ST ● = gênero cromático

● 2T ○ 1/4T ○ 1/4T ● = gênero enarmônico

¹⁰ Essa é mais uma característica que diferencia a música grega da música dos nossos dias: entre os helenos, as melodias tendiam a começar num registro mais agudo e terminavam numa região mais grave.

Além desses três gêneros, havia também, segundo Aristóxeno,¹¹ as *khroai*, nuances ou sombreamentos que eram pequenas variações na organização dos gêneros. No total eram seis as nuances. O gênero enarmônico tinha apenas uma forma. O diatônico tinha duas variações: o mole (*malakon*), formado por um semitom, três dieses¹² enarmônicas e cinco dieses; e o tenso ou agudo (*syntonon*), formado por semitom, tom, tom. O cromático podia assumir três formas: o cromático mole, formado por 4/12 de tom, 4/12 de tom e 22/12 de tom; o hemiólico era aquele no qual o *pyknon*¹³ era formado por um semitom mais uma diese, ou seja, $1/2$ mais $1/4 = 3/4$, que era a proporção chamada hemiólica; e, por fim, o cromático tenso (*toniaion*), formado por semitom, semitom, um tom e meio.

Como já disse, o tetracorde era a menor combinação de intervalos aceita na teoria aristoxênica. E, partindo dele, chegava-se a outros sistemas ou combinações de intervalos maiores e mais complexas. Era possível somar dois tetracordes por conjunção (*synēmmena*), quando a última nota do primeiro tetracorde era também a primeira do segundo tetracorde, formando assim um sistema de sete notas (*heptachordōn*). Outra maneira de somá-los era por disjunção (*diezeugmena*), quando entre os dois tetracordes era inserido um tom disjuntivo

¹¹ *Harmonica*, II, pp. 63-65 Da Rios.

¹² Diese é o termo usado na teoria aristoxênica para designar o quarto de tom.

¹³ *Pyknon* que significa ‘denso’, ‘compacto’ ou ‘fino’, era a região do tetracorde onde as notas estavam mais próximas umas das outras.

que os separava, o que resultava num sistema de oito notas chamado *dia pasôn* ou *harmonia*, de acordo com os pitagóricos.

Conjunção: ● ○ ○ ● ○ ○ ●

Disjunção: ● ○ ○ ● ● ○ ○ ●

Cabe, neste momento, tratar dos vários significados do termo *harmonia*. Na tradução do *Sobre a Música*, preferi simplesmente transcrevê-lo para que o texto em português ficasse mais próximo do original. É muito comum encontrá-lo traduzido pelo termo ‘modo’, mas essa tradução não é boa e pode gerar confusões. Na verdade, as harmonias gregas não eram modos ou pelo menos não eram como os modos usados nos cânticos gregorianos. Nesses cantos a nota mais importante é a primeira. Nas harmonias gregas a nota mais importante era a nota central do sistema, não por acaso chamada de mese (*mesê*). Além disso, os modos usados no canto gregoriano, por causa de uma tradição que surgiu de um erro de interpretação de Boécio, receberam nomes gregos que, na verdade, não têm nada a ver com as harmonias usadas na Grécia Antiga.

É preciso observar também que o termo grego *harmonia*, no campo musical, tinha um significado diferente do valor que atualmente tem o termo harmonia. A teoria harmônica dos nossos dias está preocupada com a combinação de notas para a formação de acordes e com a combinação de acordes para a formação de seqüências harmônicas. Esse tipo de estudo não existia na Grécia

Antiga, em primeiro lugar, porque a música naquela época era essencialmente monódica, ou seja, composta de uma única linha melódica cantada em uníssono, pelo menos até o surgimento da Música Nova, na segunda metade do século V a.C.¹⁴ O principal instrumento musical entre os helenos era a voz humana. A lira, a cítara e o aulo serviam, principalmente, para acompanhar o que estava sendo cantado. Esse acompanhamento, em geral, reproduzia as notas do canto. Eventualmente podia haver a sobreposição de uma quarta, uma quinta ou uma oitava, mas, pelo que as fontes indicam, isso não era o mais comum até o século V.

A palavra *harmonia*,¹⁵ nos registros mais antigos, estava ligada ao universo da construção de barcos e de habitações. Na *Odisséia*, V, 248 e 361, por exemplo, ela aparece com o significado de ‘ajuste’ ou ‘junção’, ou seja, *harmoniai* eram as ‘presilhas’ ou ‘encaixes’ que uniam as tábuas de um barco ou as pedras de uma parede, como aparece em Heródoto, II, 96. Metaforicamente ela podia designar também um ‘acordo’ ou ‘convenção’ entre partes, como na *Iliada*, XXII, 255. *Harmonia* também era o nome, encontrado já em Hesíodo, *Teogonia*, 937 e no *Hino Homérico a Apolo*, 195, da deusa que se casou com Cadmo e que personificava e simbolizava a união dos contrários.

¹⁴ O fato de a música ter sido principalmente monódica não exclui a possibilidade de ter existido um tipo primitivo de polifonia, como indicam algumas fontes. Sobre essa questão, cf. Barker, 1995: 41-60.

¹⁵ A bibliografia sobre o significado da palavra *harmonia* é vasta. Cito aqui apenas dois textos recentes que remetem a fontes mais antigas: Ilievski (1993) e Corrêa (2003).

O primeiro significado do termo *harmonia* no campo musical foi ‘afinação de um instrumento’ e, por consequência, ‘disposição de intervalos dentro de uma escala’, na definição de Comoti (1989: 24) Ele aparece pela primeira vez num fragmento de Laso de Hermíone, poeta-compositor da segunda metade do século IV a.C.¹⁶ Nos versos ele é associado ao termo ‘eólico’, que indicava não só a origem cultural e geográfica da melodia mas também o seu registro e o seu caráter ou *ēthos*, já que essa harmonia tinha um som grave (*barybromon*).

Mas as harmonias não eram simples escalas modais, como passarão a ser entendidas pelos teóricos dos períodos helenístico e romano. Uma *harmonia* era uma combinação de características que formavam um tipo específico de discurso musical. Além de uma organização particular dos intervalos, ela tinha também altura, modulação, colorido, intensidade e timbre específicos.¹⁷ A uma harmonia estava associado também um certo ritmo. É possível ainda que houvesse fórmulas melódicas que se repetiam e identificavam cada harmonia. Isso nos é sugerido pela equivalência existente em alguns poetas entre *melos* (melodia) e *harmonia*.¹⁸

Como no fragmento de Laso de Hermíone citado acima, os autores antigos costumavam qualificar uma harmonia com adjetivos que indicavam uma origem geográfica e cultural. Existiam as harmonias eólica, lídia,

¹⁶ Sobre Laso de Hermíone, cf. Privitera, 1965 e Brussich, 2000. O fragmento é citado por Ateneu, XIV, 624e = *PMG* fr. 702 Page = fr. 1 Brussich.

¹⁷ Cf. Comoti, 1989^a: 25.

¹⁸ Cf. Winnington-Ingram, 1936: 57-59 e West, 1992: 177-179.

frígia, dórica e outras, cada uma com seu conjunto de características. Platão, na *República*, 398e-399c, nos diz que as harmonias sintonolídia e mixolídia, variações da harmonia lídia, eram lamentosas. A jônica e a lídia eram relaxadas e adequadas aos banquetes, enquanto a dórica era viril e grave e a frígia era pacífica e persuasiva. Heráclides do Ponto (*apud* Ateneu, 624c = fr. 163 Wehrli) também fala das características de algumas harmonias. A dórica seria viril, austera e de caráter forte, enquanto a eólica teria uma solenidade imponente e a jônica seria nobre sem perder a dureza das melodias mais antigas.

O termo *harmonia* e correlatos aparecem em várias passagens do *Sobre a Música* apresentando diferentes significados. O sentido mais comum é o de ‘escala modal’, principalmente quando associado aos adjetivos ‘lídia’ (c. 15) e ‘mixolídia’ (c.16). Mas encontramos *harmonia* com o valor de princípio cósmico que ordena partes que compõem um todo nos capítulos 22 e 23, nos quais o autor do nosso tratado fala dos conhecimentos musicais de Platão e Aristóteles. No mesmo capítulo 22, o autor diz que Platão era *empeiros harmonias*, isto é, ‘experimentado em ciência harmônica’, uma variação das expressões *episteme harmonikē* e *pragmateia harmonikē* que significam ‘ciência harmônica’ e aparecem algumas vezes no discurso de Sotérico, personagem que fala muito de teoria musical. Além desses significados, é comum encontrarmos o termo *harmonia* com o valor de ‘gênero enarmônico’. Esse uso do termo era característico da escola aristoxênica e atesta a forte influência do teórico de Tarento no nosso tratado.

Outras duas palavras muito usadas pelos teóricos da música grega pós-Aristóxeno são *tonos* e *tropos*. Elas podem assumir diferentes valores no campo musical e, em alguns contextos, podem ser consideradas sinônimas de *harmonia*. *Tonos* deriva de *teinō*, ‘esticar’, ‘tensionar’, e tinha vários significados. Em primeiro lugar, podia ser um sinônimo de *tasis*, ‘tensão’, ‘altura’. Podia também indicar o intervalo de um tom, assim como nós dizemos hoje em dia. *Tonos* podia significar também ‘escala’ ou ‘região da voz’, no sentido de ‘registro’. Havia ainda a possibilidade de *tonos* ser sinônimo de *phthongos*, como aparece na expressão *hepta-tonosphorminx*. Em Aristóxeno (*Harm.*, p.46, 17-18 Da Rios), *tonos* é a escala na qual uma harmonia pode ser colocada ou reproduzida. Essas escalas eram modelos de transposição e foram nomeadas com os mesmos nomes usados para as harmonias, isto é, dórica, frígia, lídia. Contudo, em senso estrito, um *tonos* não é a mesma coisa que uma harmonia. Uma harmonia era uma organização específica dos intervalos dentro de uma oitava (*dia pasōn*). Enquanto que um *tonos* era a escala na qual uma harmonia era colocada e executada. A disposição dos intervalos não mudava de um *tonos* para outro. O que diferenciava um do outro era a altura.¹⁹

Quanto a *tropos*, seus primeiros significados são ‘modo’, ‘maneira’ e ‘estilo’. Esse termo foi usado de maneira confusa pelos teóricos e muitas vezes ele aparece como sinônimo de *tonos*. É interessante observar que Plutarco, em duas de suas obras, coloca *tropos*, *tonos* e

¹⁹ Cf. Michaelidis, 1978: 335-336 e Rocconi, 2003: 21-26.

harmonia como termos equivalentes que têm o mesmo valor.²⁰ Além disso, *tropos* podia designar também um certo estilo de composição. Esse último sentido é dominante no nosso tratado, onde *tropos Terpandreios*, por exemplo, designa o ‘estilo de Terpandro’ (c. 12). Somente em uma passagem do capítulo 17 o termo *tropos* aparece junto com o adjetivo *dorios* e pode ser considerado sinônimo de *tonos* e de *harmonia*.

Tonos, por outro lado, aparece no nosso tratado principalmente associado a nomes como dórico, frígio e lídio, e nessas passagens ele equivale a *harmonia*. Somente na enumeração das partes que compõem a ciência harmônica, no começo do capítulo 33, *tonos* significa ‘escala de transposição’ e não é sinônimo de *harmonia*. Em outros dois passos, nos capítulos 11 e 38, *tonos* tem o sentido de ‘intervalo de um tom’.

De qualquer modo, percebe-se desde o início que o vocabulário da teoria musical grega tem suas origens na prática dos instrumentos de corda, tais como a lira e a cítara. Daí a mudança de significado de palavras como harmonia e tom que, a princípio, estavam ligadas ao ato de tensionar e afinar um instrumento, passando do universo da técnica organológica para o contexto da teoria. Essa separação entre prática e teoria na música grega é marcante e dificulta o trabalho dos estudiosos de hoje.

Os nomes das notas que compunham uma oitava também tinham sua origem na prática dos instrumentos

²⁰ *An Seni respublica gerenda sit*, 18, 793A e *De E apud Delphos*, 10, 389E. Esse fato pode ser um argumento para a defesa da paternidade plutarquiana do tratado.

de corda. Como disse acima, para formar uma oitava juntava-se dois tetracordes seja por conjunção (*synēmmena*) ou por disjunção (*diezeugmena*). Por conjunção chegava-se a uma escala heptacorde. E, por disjunção, a uma escala octocorde. De qualquer maneira, tanto uma quanto a outra tradicionalmente formava o intervalo de oitava, que era considerada a consonância (*sympḥōnia*) mais importante pelos pitagóricos.

A origem dos nomes das notas vem da disposição das cordas da lira (*khelys*): *hypatē* (subentendendo-se a palavra *khordē*) era a corda ‘mais alta’ na posição relativa que ocupava na lira, mas era aquela que produzia a nota mais grave; *parhypatē* era a corda/nota que estava ‘junto à hípatē’; a *likhanos* era a corda tocada pelo ‘dedo indicador’; *mesē* era a corda média; a *paramesē*²¹ era a nota que estava ‘junto à *mesē*’; a *tritē* era a terceira corda a partir de baixo; a *paranētē* estava ‘junto à *nētē*’; e, por fim, na posição mais baixa estava a *nētē* ou *neatē*, a corda ‘nova’, isto é, a ‘última’, que tinha o som mais agudo.

Sistema de Oitava ou Harmonia:

- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *paramesē*

²¹ A parámese só apareceu quando o heptacorde tornou-se um octocorde. Cf. Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, 19, 7. Referências às antigas harmonias de sete notas são encontradas em Aristóteles, *Metaphisika*, 1093a14; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, 19, 44 e Aristóxeno, *Harmonica*, p. 46, 9ss. Da Rios.

- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*
- *hypatē*

Para entender essa nomenclatura é preciso imaginar ou visualizar uma lira sendo posicionada de modo oblíquo em relação ao corpo do instrumentista, sendo a hípate (a ‘mais alta’ e de som mais grave) a corda mais próxima a ele e a nete a mais distante. Assim, diferente do nosso sistema moderno onde a escrita musical baseada no pentagrama faz com que a nota mais alta corresponda à nota mais aguda, na Grécia Antiga o caminho das melodias não era ascendente, mas descendente, e à nota ‘mais alta’ correspondia a nota ‘mais grave’.

As notas recebiam esses nomes num sistema de sete ou oito notas. Com o tempo surgiram sistemas maiores, com um número maior de notas, porque, por um lado, o número de cordas da lira e da cítara estava aumentando e, por outro, a teoria musical estava se desenvolvendo no final do século VI e ao longo do século V a.C. Primeiro uma nota foi adicionada depois da hípate e por isso foi chamada *proslambanomenos*.²² Quando a três tetracordes conjuntos era adicionada uma nota antes da mais grave, obtinha-se o sistema perfeito menor (*systema teleion elatton*). Enquanto

²² O fato deste nome estar no masculino seria um indício de que quem o criou já estava pensando em termos puramente teóricos, distante da prática musical, já que o gênero não é o mesmo de *khordē*.

que da união de dois pares de tetracordes conjuntos separados por um tom disjuntivo, tendo uma nota adicionada antes da mais grave, surgia o sistema perfeito maior (*sistema teleion meizon*).

No sistema perfeito menor, os três tetracordes que o formavam eram diferenciados com os seguintes adjetivos no genitivo plural, do mais grave para o mais agudo: *hypatōn* (ou seja, ‘dos sons mais graves’), *mesōn* (‘dos sons médios’) e *synēmmenōn* (‘dos sons conjuntos’). No sistema perfeito maior, as notas que formavam seus quatro tetracordes também receberam especificadores: *hypatōn*, *mesōn*, *diezeugmenōn* (‘dos sons separados por disjunção’) e *hyperbolaiōn* (‘dos sons mais agudos’).

Sistema Perfeito Menor:

- *nētē*
- *paranētē*
- *tritē*
- *mesē*
- *likhanos*
- *parhypatē*
- *hypatē*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Sistema Perfeito Maior:

- *nētē hyperbolaiōn*

- *paranētē hyperbolaiōn*
- *tritē hyperbolaiōn*
- *nētē diezeugmenōn*
- *paranētē diezeugmenōn*
- *tritē diezeugmenōn*
- *paramesē*
- *mesē*
- *likhanos mesōn*
- *parhypatē mesōn*
- *hypatē mesōn*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

Esses sistemas podiam ser expandidos ainda mais através da união do sistema perfeito menor ao sistema perfeito maior. Dessa soma surgia uma única sucessão de notas chamada sistema perfeito imutável (*systema teleion ametabolon*).

Sistema Perfeito Imutável:

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| <i>nētē hyperbolaiōn</i> ● | |
| <i>paranētē hyperbolaiōn</i> ○ | |
| <i>tritē hyperbolaiōn</i> ○ | |
| <i>nētē diezeugmenōn</i> ● | |
| <i>paranētē diezeugmenōn</i> ○ | ● <i>nētē synēmmenōn</i> |
| <i>tritē diezeugmenōn</i> ○ | ○ <i>paranētē synēmmenōn</i> |
| <i>paramesē</i> ● | ○ <i>tritē synēmmenōn</i> |
| | ● <i>mesē</i> |
- 

- *likhanos mesōn*
- *parhypatē mesōn*
- *hypatē mesōn*
- *likhanos hypatōn*
- *parhypatē hypatōn*
- *hypatē hypatōn*
- *proslambanomenos*

É importante observar que esses sistemas, desenvolvidos pela escola aristoxênica, não têm significado do ponto de vista prático e estavam bastante distantes da música real executada nos períodos helenístico e romano. Essa fratura em relação à realidade sonora da época nos faz pensar que esses sistemas foram concebidos somente como abstrações teóricas, como esquemas de sucessões de tetracordes e como modelos usados somente na pesquisa que buscava diferentes maneiras de combinar intervalos dentro de uma seqüência que se estendia à dupla oitava.

Cleônides (9, pp. 197-198 Jan), teórico aristoxênico do final do século II ou início do III d.C., diz que dentro do sistema perfeito maior existem sete ‘formas do diapason’, ou seja, sete ‘espécies de oitava’ (*eidē tou dia pasōn*). Essas formas eram as combinações intervalares possíveis tomando por base o gênero diatônico e os intervalos de semitom, tom, tom que constituem esse tipo de tetracorde, considerando somente os quatro tetracordes conjuntos dois a dois, sem o *proslambanomenos*. Elas receberam os mesmos nomes das antigas harmonias, mas, certamente, não

eram iguais a elas. Uma prova disso é que esses modelos escalares apresentados por Cleônides não correspondem às harmonias que Aristides Quintiliano²³ diz serem aquelas usadas pelos antigos e que são citadas por Platão na *República*, 399a. Os nomes das harmonias foram aplicados a essas formas de oitava num período em que as antigas harmonias já tinham sido esquecidas. As sete espécies estavam assim organizadas no gênero diatônico:

Mixolídia	ST, T, T, ST, T, T, T
Lídia	T, T, ST, T, T, T, ST
Frígia	T, ST, T, T, T, ST, T
Dória	ST, T, T, T, ST, T, T
Hipolídia	T, T, T, ST, T, T, ST
Hipofrígia	T, T, ST, T, T, ST, T
Hipodória	T, ST, T, T, ST, T, T

Alguns nomes de antigas harmonias também foram aplicados aos tons ou tropos que ocupavam a parte central do sistema. Aristóxeno descobriu que os tons podiam funcionar como escalas de transposição. Ele atribuiu o valor de uma nota musical a cada grau do sistema perfeito imutável e transpôs a escala composta de duas oitavas de semitom em semitom, passando por todos os semitons que compõem uma oitava, o que dá um total de treze escalas.²⁴ Posteriormente, o número de tons passou para quinze com a adição de outros

²³ *De musica*, 9, p. 18, 5 ss.

²⁴ Cf. Aristides Quintiliano, *De musica*, 10, p. 20, 10 e Cleônides, *Isagogē*, 12, p. 203, 6 ss. Jan.

dois no agudo, certamente para dar mais equilíbrio à teoria: se havia cinco tons *hypo-*, de registro grave, e cinco tons com nomes simples no centro, então era de se esperar que houvesse também cinco tons *hyper-*, de registro agudo. Como se pode ver no esquema abaixo, os tons *hypo-* estavam a uma distância de um intervalo de quarta abaixo do tom de nome simples. E os tons *hyper-* estavam a um intervalo de quarta acima.

Hipodório	Fa ²⁵	-	Fa ₂
Hipoiástio	Fa [#]	-	Fa ₂ [#]
Hipofrígio	Sol	-	Sol ₂
Hipoeólio	Sol [#]	-	Sol ₂ [#]
Hipolídio	La	-	La ₂
Dório	La [#]	-	La ₂ [#]
Iástio	Si	-	Si ₂
Frígio	Do ₁	-	Do ₃
Eólio	Do ₁ [#]	-	Do ₃ [#]
Lídio	Re ₁	-	Re ₃
Hiperdório	Re ₁ [#]	-	Re ₃ [#]
Hiperiástio	Mi ₁	-	Mi ₃
Hiperfrígio	Fa ₁	-	Fa ₃
Hipereólio	Fa ₁ [#]	-	Fa ₃ [#]
Hiperlídio	Sol ₁	-	Sol ₃

No nosso tratado aparecem três tons com nomes compostos com o prefixo *hypo*: o hipolídio (c. 29), o

²⁵ Estou utilizando aqui os nomes modernos das notas musicais apenas para tornar mais claro o exemplo. É possível que as alturas das escalas gregas estivessem próximas às do exemplo, mas isso é apenas uma conjectura tomada de Comoti, 1989^a: 89.

hipodório e o hipofrígio (c. 33). Mas, o autor, nessas passagens, está tratando de antigas formas poéticas e não de escalas de transposição como os tons que compunham o sistema perfeito maior. Provavelmente o autor tenha feito algum tipo de confusão entre os nomes dos tons ou mesmo com o significado das palavras *tonos* e *harmonia*, que, em certos autores, são tratadas como sinônimos.

Assim como havia a possibilidade de mudar o tom, era possível modificar também o gênero, o sistema e a melopéia.²⁶ Essa transformação era chamada *metabolē*, que traduzi por ‘modulação’. Acontecia modulação do gênero quando, por exemplo, se passava de um tetracorde diatônico a um cromático ou enarmônico, ou de um cromático a um diatônico, etc. Havia modulação sistemática quando se passava de um sistema conjuntivo para um sistema disjuntivo ou vice-versa. E podia-se modular também a melopéia mudando o caráter da composição, que podia começar solene e viril e tornar-se triste e lamentosa ou serena e de espírito livre. *Metabolē*, em termos gerais, era qualquer tipo de modificação que ocorria enquanto se executava uma melodia. Esse fenômeno não era muito comum no período arcaico da história da música grega, apesar de Sacadas de Argos ter ficado famoso como compositor do nomos de três partes onde já havia modulação da harmonia dórica para a frígia e depois desta para a lídia.²⁷ A música até

²⁶ Cf. Cleônides, 13, pp. 205-206 Jan. Para outras definições de *metabolē*, ver Aristides Quintiliano, *De musica*, p.22 e Báquio, 50-57, pp. 304-305 Jan.

²⁷ Cf. c. 8 da tradução do *Sobre a Música*.

a revolução do Novo Ditirambo, no século V a.C., era simples e não era permitido fazer mudanças arbitrárias nas harmonias e nos ritmos.²⁸ A *metabolē* só se tornou mais comum depois que músicos como Frinis e Timóteo introduziram suas inovações. E, por isso, eles foram muito criticados pelos conservadores, dentre os quais podemos listar o autor do nosso tratado.

Outra parte importante da teoria musical grega é a que trata dos ritmos. O estudo do ritmo levava em consideração as durações usadas no canto, na execução instrumental e na dança. A referência mais antiga a uma teoria rítmica, atribuída a Damon de Atenas, está em Platão, *República*, 400a-c. Segundo essa teoria, no estado ideal deveriam ser evitados ritmos variados e multiformes e buscados outros, mais simples, que pertencem à vida ordeira e virtuosa. Os ritmos da dança e da melodia deveriam também se adaptar às palavras e não o contrário. Ao citar essa teoria, Platão, na verdade, está criticando a nova música que se desenvolveu no século V onde os ritmos das melodias já não acompanhavam os ritmos das palavras. Segundo Platão havia três espécies (*eidē*) de ‘passos’ ou ‘ritmos’ (*baseis*). Essas três formas rítmicas básicas eram a jâmbica-trocaica (do gênero duplo, isto é, onde há a proporção 2:1); a datílica-espondaica (do gênero ímpar ou de proporção 1:1); e a crética-peônica (do gênero hemiólico ou de proporção 3:2).

Vemos, então, que uma teoria sobre os ritmos já estava sendo esboçada no século V a.C. Mas quem levará essa teoria à sua forma acabada será Aristóxeno.

²⁸ Cf. c. 6 da tradução.

No que nos sobrou dos seus *Elementa Rhythmica*, ele define ritmo como o “arranjo dos tempos” e diz que ele se desenvolve através do “texto poético, da melodia e do movimento do corpo”. Aristóximo definiu também a unidade de medida, “o tempo primeiro”, que é simples e indivisível.

Depois de Aristóximo, a teoria rítmica não mudou muito. Mas Aristides Quintiliano, no seu *De musica*, pp. 31-38 W.-I., fez observações importantes que enriqueceram o estudo do ritmo. Ele lembra, por exemplo, que até a época de Timóteo, não se fazia distinção entre metro e ritmo, já que, até a segunda metade do século V, as quantidades métricas do texto forneciam a base rítmica para todas as execuções vocais e instrumentais.

No *Sobre a Música* também encontramos uma menção a gêneros (*genē*) e formas (*eidē*) de ritmos, no capítulo 12, mas sem dar maiores detalhes. O objetivo do nosso autor é sempre destacar a beleza das invenções de poetas antigos como Terpandro e Polimnesto e condenar as inovações dos compositores da Música Nova, do século V, que desrespeitaram as tradições e separaram o ritmo das melodias e das danças dos metros das palavras cantadas. No capítulo 33, o autor faz ainda outras observações de caráter teórico sobre a ciência rítmica. Ele trata ali dos conhecimentos necessários para se saber se o uso de um ritmo é adequado ou não a uma situação.

INSTRUMENTOS MUSICAIS

Dentre as fontes de que dispomos para o estudo dos instrumentos musicais na Antiguidade Clássica temos restos arqueológicos de liras e de aulos que se encontram, principalmente, em museus na Europa. Temos também os testemunhos das artes plásticas, a escultura e a pintura, e especialmente um grande número de representações em vasos que nos fornecem muitos detalhes sobre a forma e o uso dos instrumentos. Por fim, encontramos importantes descrições e definições em autores como Pólux (*Onomasticon*, IV, 58-62 e 67-77) e Ateneu (*Deipnosophistai*, IV e XIV), os dois do século segundo d.C.

Havia diferentes maneiras de classificar os instrumentos musicais na Grécia Antiga. Mas a mais comum era a proposta por Aristóxeno num fragmento citado por Ateneu (174e = fr. 95 Wehrli), no qual os instrumentos são divididos em cordofones ou de corda, aerofones ou de sopro e de percussão (idiofones e membranofones). Os instrumentos de corda podiam ser divididos ainda tendo em vista o fato de as cordas terem tamanhos iguais (lira, cítara, bárbito) ou não (harpas) ou considerando-se o costume de tocá-lo com plectro (lira, cítara, bárbito) ou não (harpas). Havia ainda instrumentos feitos com um braço acoplado a uma caixa de ressonância sobre os quais eram esticadas três ou quatro cordas semelhantes a um alaúde (*pandoura* ou *skindapsos*).

CORDOFONES

Os instrumentos de corda, especialmente a lira, eram os mais importantes e os mais valorizados entre os gregos antigos. Isso fica claro se observarmos a origem de grande parte dos conceitos que compõem a teoria musical e o grande número de representações vasculares, principalmente dos períodos pré-clássico e clássico. A lira estava associada ao culto de Apolo e, por isso, era muito respeitada. Ela era também o principal instrumento musical usado na educação dos jovens, já que era fácil de manusear e seu timbre inspirava serenidade, nobreza e virilidade.²⁹

Homero não usa a palavra ‘lira’, mas fala da *phorminx* e da *kitharis*, que provavelmente eram ou o mesmo instrumento ou instrumentos muito semelhantes usados pelos aedos da época do poeta de Quios. A referência mais antiga à lira nós a encontramos num fragmento de Arquíloco de Paros, no qual ele fala de uma missão de paz na qual o líder deveria levar consigo “homens que tocassem bem o aulo e a lira”.³⁰ Outras referências aparecem ainda em Álcman, em Estesícoro, em Safo, no *Margites*, e em Teógnis, como mostram Maas e Snyder (1989: 34-36).

Um dos testemunhos textuais mais antigos e mais interessantes de que dispomos acerca da lira é o *Hino*

²⁹ Sobre essa avaliação positiva da lira, cf. Platão, *República*, 399c-d e *Leis*, 700a-701b. Para visualizar uma representação de um lira, cf. Michaelides, 1978: 193.

³⁰ Fr. 93a.5 West. Esse fragmento chegou até nós quase ilegível e seu significado é objeto de disputa. A interpretação que cito aqui é a de Maas-Snyder, 1989:34.

Homérico a Hermes, 47 ss., onde se descreve o modo como o deus das estradas a inventou. Ele usou um casco de tartaruga (*chelys*, nome tradicional desse tipo de lira) como caixa de ressonância (*echeion*) e sobre ela estendeu um pedaço de pele de boi. Nela ele fixou dois braços (*pēcheis*) de junco que muitas vezes eram recurvos e tinham a forma de um chifre. Sobre eles o deus colocou uma espécie de trave ou ponte (*zygon*) onde ficavam os *kollopes* que serviam para firmar as cordas e regular a sua tensão. O poema não nos dá outros detalhes sobre a construção da lira, mas sabemos através de outras fontes que as cordas eram presas na parte de baixo do instrumento e passavam por cima de um tipo de ‘mesa’ (*magas*). Essa mesa tinha como função dar firmeza às cordas e transmitir as vibrações delas para a caixa de ressonância.

As cordas eram feitas de intestino de ovelha ou de nervos, tinham comprimento igual e, em geral, eram colocadas uma ao lado da outra, embora, muitas vezes, elas tendessem a convergir na parte de baixo. O tom variava de acordo com o diâmetro e a tensão. As liras, comumente, tinham quatro ou sete cordas, mas liras de três e de cinco cordas também aparecem nas figurações. Mas sete era o número de cordas mais habitual na tradição musical grega. A partir do século V a.C. começam a aparecer liras com mais cordas, chegando até a um número de doze no fragmento do *Quíron*, citado no *Sobre a Música*, c. 30, 1141D-1142A.

Mas esse aumento no número de cordas provavelmente não ocorreu com a lira, mas sim com

outro instrumento da mesma família: a cítara. O termo ‘lira’ era um nome genérico que, mais do que um único instrumento, designava um grupo de instrumentos, a já mencionada família das liras. O número de cordas da lira certamente permaneceu o mesmo, o tradicional sete, mesmo depois da revolução do século V a.C. Mas o instrumento de cordas que continuou evoluindo foi a cítara.

Ela era maior, mais elaborada e tinha um alcance sonoro muito maior por causa do tamanho da sua caixa de ressonância. Era feita de madeira, com braços fortes e compactos. Ela era pesada e o executante precisava segurá-la firme numa posição quase vertical e ficava de pé num podium para tocá-la. A lira era um instrumento para amadores e quem a tocava permanecia sentado e a segurava numa posição oblíqua em relação ao seu corpo. A cítara, por outro lado, era um instrumento para profissionais que participavam de concursos e se dedicavam à música.³¹

Outro instrumento da família das liras era o bárbito. Ele era uma variação da lira tradicional, porém com braços e cordas mais longos. Por consequência, ele tinha um som mais grave. Sua invenção e sua tradição estavam ligadas a poetas da ilha de Lesbos, como Terpandro, Anacreonte, Alceu e Safo.³² A construção

³¹ Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a. Para visualizar uma imagem desse instrumento, cf. Michaelides, 1978: 169.

³² Em Ateneu há duas versões para a invenção desse instrumento. Uma (XIV, 635D, c. 37) diz que ele seria uma invenção de Terpandro e a outra (IV, 175E, c. 77) diz foi Anacreonte o inventor do bárbito. Para visualizar uma imagem desse instrumento, cf. Landels, 1999: 11. Cf. também Mathiesen, 1999: 252.

do bárbito era bastante similar à da lira. O número de cordas também devia ser o mesmo. Nas figurações onde aparece esse instrumento pode-se contar, em geral, sete cordas. Mas esse número deve ter variado com o tempo assim como aconteceu com a lira e a cítara. Pode-se encontrar outros nomes para designar esse mesmo instrumento, como *barmos*, *barômos*, e *barymiton*.

Outra família de instrumentos usados pelos antigos gregos era a das harpas. Esses instrumentos, também chamados *psaltika* (porque eram ‘tocados com os dedos’), tinham formatos e tamanhos diferentes, mas tinham como característica comum o fato de possuir cordas de tamanhos desiguais que não eram tocadas com um plectro, mas com os próprios dedos. O trígono era um dos instrumentos dessa família. Ele tinha esse nome por causa do seu formato triangular. Era um tipo de harpa com cordas de tamanhos diferentes. Não conhecemos o número exato de suas cordas, mas sabemos que ele estava entre os instrumentos ‘de muitas cordas’.³³

A mágadis era outro nome de um possível instrumento da família das harpas. Porém pesquisas recentes demonstraram que essa palavra é um adjetivo que significa ‘capaz de duplicar em oitavas’ e não o nome de um instrumento.³⁴ É possível que o instrumento descrito com esse adjetivo fosse o mesmo chamado de pectis.³⁵ Ele tinha vinte cordas e era tocado com

³³ Cf. Platão, *Rep.*, 399d e Aristóxeno *apud* Ateneu, 182F = fr. 97 Wehrli.

³⁴ Cf. Landels, 1999: 74 e West, 1992: 72-73.

³⁵ Cf. Aristóxeno *apud* Ateneu, 635e = fr. 98 Wehrli, onde se diz que a pectis e a mágadis são o mesmo instrumento.

as duas mãos sem o emprego do plectro. Suas cordas eram afinadas aos pares, a segunda corda estando uma oitava acima da primeira, o que formava um conjunto de dez cordas duplas. Havia ainda outros nomes de instrumentos da família das harpas, como a *sambykē*, que de modo geral tinham as mesmas características dos instrumentos descritos antes. O problema é que não existem muitas figurações desses instrumentos e torna-se difícil identificá-los com segurança.³⁶

A partir do século IV a.C. surgem referências e representações de instrumentos semelhantes a um alaúde. Pertencem a esse grupo o *trichordos* ou *pandoura* e o *skindapsos*. Esses instrumentos, assim como os outros cordofones, têm origem no Oriente Próximo. Eles apareceram na Mesopotâmia por volta do final do terceiro milênio a.C. e depois se espalharam antes da metade do segundo milênio chegando até os Hititas, na Ásia Menor, e os Egípcios. A palavra *pandoura* provavelmente deriva do termo sumérico *pan-tur*, que significa ‘pequeno arco’.³⁷ Esse instrumento tinha uma pequena caixa de ressonância onde era acoplado um braço. Sobre o corpo eram esticadas cordas cujo número variava de um até cinco. Mas o mais comum era o instrumento de três cordas, como o próprio nome *trichordos* indica.

³⁶ Cf. uma imagem desse instrumento em Landels, 1999: 75.

³⁷ Cf. West, 1992: 80, n. 144. Para ver uma imagem desse instrumento, cf. Landels, 1999: 77-78.

AEROFONES

Dentre os instrumentos de sopro o mais importante era o aulo.³⁸ Segundo boa parte das fontes, sua origem seria oriental, mais especificamente da Frígia (Ásia Menor). A palavra *aulos* aparece duas vezes na *Iliada*. Primeiro, como um instrumento dos troianos (X, 12) e, depois, na descrição do escudo de Aquiles, associado a *phorminges* (XVIII, 495). O Mármore Pário³⁹ reporta que Hiágnis, de origem frígia, foi o inventor do aulo e nele tocou a harmonia frígia. Essa informação coincide com as palavras de Alexandre Polihistor citadas no nosso tratado (c. 5, 1132F): “Hiágnis foi o primeiro a tocar o aulo, depois o filho dele, Mársias, depois Olimpo”.

Porém, havia um outro mito que dizia que o aulo foi inventado pela deusa Atena. Depois de sua descoberta, ela não ficou satisfeita porque o ato de soprar fazia com que suas bochechas se inflassem e isso deformava sua face. Por isso, ela arremessou para longe o instrumento. Ele caiu justamente na Frígia e foi encontrado por Mársias.⁴⁰ Essa segunda história sugere que o aulo pode ter tido uma origem grega, assim como Sotérico, no nosso tratado (c 14, 1135E- 1136B) diz que toda música vem de Apolo, inclusive a aulética. O mais provável é que o aulo já fosse um instrumento

³⁸ Para ver uma imagem desse instrumento, cf. Landels, 1999: 31. Cf. também Mathiesen, 1999: 219.

³⁹ O Mármore Pário é uma coluna que contém uma inscrição que reporta fatos importantes da história de Atenas desde o lendário rei Cérops até a época de Diodmeto (264 ou 263 a.C.). Cf. Jacoby (1904).

⁴⁰ Cf. Plutarco, *De cohibenda ira*, 456B-D, cc. 6-7 e Píndaro, *Píticas*, XII.

comum na Grécia desde tempos remotos e que a arte da aulética tenha evoluído muito por causa da influência de músicos de origem frígia.

O aulo estava presente em diferentes situações do cotidiano dos antigos helenos. Era um instrumento de profissionais que acompanhava um cantor num concurso ou numa apresentação de um nomo aulódico; acompanhava também os cantos corais característicos do ditirambo e da tragédia; estavam presentes nos banquetes, acompanhando os versos recitados das elegias e dos jambos, ocasiões em que eram freqüentemente tocados por mulheres, que, além de *auletrides*, eram também hetairas; eram comuns ainda em contextos bélicos para marcar o ritmo da marcha;⁴¹ além disso, ele estava intimamente ligado ao culto dionisiaco, em cujos rituais era tocado por sátiros.⁴²

Ele era composto de um tubo (*bombyx*), feito de junco, madeira, marfim, chifre, osso de cervo ou bronze, cortado em seções cilíndricas inseridas umas nas outras com quatro ou cinco furos (*trypemata*), sendo que o segundo estava na parte de baixo do tubo. O aulo tinha ainda uma ou duas palhetas (*glossai* ou *glottides*) no bocal e isso é que produzia seu som penetrante e estrondoso. Para aumentar a força do sopro, os auletas profissionais usavam uma espécie de máscara (*phorbeia*) que fazia com o som saísse mais alto. O aulo habitualmente era tocado em dupla (*didymoi*, *dikalamos* ou *dizyges auloi*), mas havia também a possibilidade de tocar um único

⁴¹ Cf. p. 98, n. 192 e p. 223, *infra*.

⁴² Cf. Aristóteles, *Política*, 1341a.

aulo (*monaulos*). Contudo, se o aulo era tocado em dupla, qual era a relação tonal que existia entre os sons produzidos pelos dois tubos? O auleta podia produzir um unísono com os dois tubos ou podia fazer a melodia passar de um aulo para o outro ou ainda podia tocar uma única nota num aulo e executar a melodia no outro. Infelizmente os dados de que dispomos não nos conduzem a respostas seguras para essa questão.

A entonação do aulo podia variar de acordo com o comprimento do tubo e com a posição dos furos. Mas, se o auleta alterasse a força do sopro ou o ângulo entre os dois tubos, ele também poderia modificar a relação tonal. O aulo tinha cinco registros ou tessituras principais, de acordo com Aristóxeno (*apud* Ateneu, 634e = fr. 101 Wehrli). Os *parthenioi* acompanhavam os coros femininos; os *paidikoi* se adequavam aos coros de meninos; os *kitharisterioi* era tocados em *synaulia*⁴³ com a cítara; os *teleioi* eram os ‘perfeitos’ porque tinham entonação grave; e os *hyperteleioi* tinham entonação gravíssima.

Havia ainda outros tipos de aulos: os *paratretoi*, que tinham furos nas laterais; os *pythikoi*, apropriados para acompanhar o nomo pítico; os *spondeiakoi* usados para acompanhar os *spondeia* ou cânticos de libação ritual; e os *khorikoi* que acompanhavam os coros ditirâmbicos. Havia também um aulo chamado *elymos* ou frígio que tinha uma espécie de campana conectada

⁴³ *Synaulia* acontecia quando dois auletas tocavam a mesma melodia ou quando uma cítara e um aulo soavam em harmonia entre si. Cf. Escólio a Aristófanes, *Cavaleiros*, 9.

ao final de um dos tubos formando uma espécie de sino que produzia alguma alteração no som do instrumento. Os aulos, em geral, tinham uma ou duas palhetas, como as clarinetas ou os oboés de hoje, mas havia um tipo de ‘aulo transversal’ (*plagiaulos*) que provavelmente não tinha palheta e era bastante parecido com as atuais flautas transversais.

Pelo que se pode depreender dos restos arqueológicos, cada aulo podia produzir apenas uma harmonia. É possível que a rigidez das formas poéticas arcaicas, como o nomo, se devesse a limitações técnicas como essa. Sempre que era necessário mudar de harmonia, o executante tinha que trocar de aulo. Em muitas figurações vasculares, inclusive, aparece uma bolsa (*sybenē* ou *aulotheke*) onde o auleta guardava seus diferentes aulos. Nessa bolsa havia também uma parte reservada para as palhetas (*glottokomeion*).

Mas, na segunda metade do século V a.C., o auleta Prônimo de Tebas inventou um aulo no qual era possível tocar todas as harmonias.⁴⁴ O número de furos foi aumentado e foi introduzido um sistema de colares ou anéis de metal, parecido com o sistema de chaves comum nos instrumentos de sopro atuais. Através desse sistema, os furos eram abertos e fechados rapidamente durante a execução com um movimento rotatório ou com o correr de uma haste. Desse modo, tornou-se fácil para os auletas passar de uma harmonia para outra e realizar modulações (*metabolai*) harmônicas.

⁴⁴ Esse instrumento foi chamado ‘panarmônico’ por Platão. Cf. *Rep.*, 399d.

Outro mecanismo usado para obter mais possibilidades sonoras do aulo era a *syrinx*. Ela era um furo que ficava perto do bocal e servia para produzir sons muito agudos que imitavam um sibilo (*syrgmos*, em grego).⁴⁵ Esse dispositivo era usado, por exemplo, no nomo píptico para imitar os sibilos da serpente Píton no momento de sua morte. Em instrumentos modernos como a clarineta há um mecanismo similar. Mas nem todos os músicos da época aceitaram essas inovações. No nosso tratado, faz-se referência ao auleta Téléfanes de Mégara que se opôs fortemente ao emprego da siringe no aulo e não permitia que os fabricantes de aulos colocassem-na nos seus instrumentos (c. 21, 1138A). Todavia, o conservadorismo de alguns não foi forte o bastante para conter a evolução do aulo. E essas transformações influenciaram tanto o desenvolvimento do virtuosismo dos cantores, principalmente no teatro, como a linguagem musical dos instrumentos de corda.

Mas *syrinx* era também o nome de um instrumento musical de sopro, também conhecido como flauta de Pã, por causa da sua associação a esse deus.⁴⁶ Na sua forma mais comum, ele não tinha palheta e era composto de vários tubos de mesmo tamanho (por isso era chamado *syrinx polykalamos*, ou seja, ‘de muitos tubos’). Mas ele podia também ter apenas um tubo (daí o nome *monokalamos*, isto é, ‘com um único tubo’). Os tubos eram amarrados lado a lado e fixados

⁴⁵ Cf. Howard, 1893: 32-35.

⁴⁶ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 689ss. No *Hino Homérico a Hermes*, 511-512, porém a invenção desse instrumento é atribuída ao deus mensageiro.

com cera, que também era usada para tampar as extremidades e preenchê-los por dentro para produzir notas diferentes.⁴⁷ No período helenístico, surgiu um tipo de siringe não mais com os tubos de mesmo tamanho formando um quadrado, mas com tubos de tamanhos diferentes formando o desenho de uma asa, como diz Pólux (IV, 69). De qualquer modo, a siringe sempre foi um instrumento ligado à vida pastoril.⁴⁸

A siringe foi ainda o ponto de partida para a invenção do único instrumento musical de funcionamento mecânico da Antiguidade, o chamado *hydraulis*, que era um tipo de órgão hidráulico.⁴⁹ Seu inventor teria sido Ctesibio de Alexandria, que viveu no século III a.C. Mas o *hydraulis* se desenvolveu e foi mais usado no período romano.⁵⁰

Havia ainda um instrumento chamado *keras*, feito de chifre de boi (daí o nome), e a *salpinx*, um tipo de trompa de origem etrusca, ambos usados em contextos militares e de pouca importância fora dos campos de batalha.

PERCUSSÃO

Os instrumentos de percussão na Grécia Antiga não importantes quanto os instrumentos de corda e de sopro. Eles eram usados principalmente para marcar o ritmo da dança, por exemplo, nos rituais dionisíacos, em associação com o aulo.

⁴⁷ Cf. Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 23.

⁴⁸ Cf. Platão, *República*, 399d.

⁴⁹ Pólux (IV, 70) chama esse instrumento de *tyrrenos aulos*.

⁵⁰ Cf. Filon de Bizâncio, IV, 77; Éron de Alexandria, *Pneumatica*, I, 42 e Vitruvius, *De Architectura*, X, 8.

Dentre os membranofones, os mais importantes eram os tímpanos, que eram um tipo de grande pandeiro feito com pele de animal esticada sobre uma estrutura circular de madeira. Eles eram tocados por mulheres, geralmente, com golpes com a palma da mão.

Mais numerosos são os idiofones. Os crótalos (*krotala*) eram feitos de dois pedaços de madeira amarrados numa extremidade e eram batidos um contra o outro, como castanholas. Os címbalos (*kymbala*) eram pequenos pratos de metal que, quando tocados, produziam um som muito agudo. O sistro (*seistron*) era um instrumento ligado ao culto da deusa egípcia Ísis. Ele tinha a forma de uma ferradura e possuía pequenas barras que se moviam e batiam na estrutura do instrumento quando ele era balançado. O *kroupezion* era uma espécie de sapatilha dotada de dois pedaços de madeira, entre as quais eram colocados pequenos címbalos de bronze. Ele era amarrado a um dos pés dos auletas e era usado para marcar o tempo.⁵¹ Havia ainda um instrumento conhecido como sistro apúlio, do qual não temos muitas informações. Ele tinha o formato de uma pequena escada e aparece em vasos da Apúlia e da Campânia italianas que estavam ligados a ritos femininos de passagem.⁵² É possível que esse instrumento seja a *psithyra* definida por Pólux (IV, 60) como uma invenção africana.⁵³

⁵¹ Cf. Pólux, VII, 87.

⁵² Mathiesen (1999: 280-282) destaca seu grande valor simbólico, mais importante do que seu valor musical.

⁵³ Cf. também West, 1992: 128.

*SOBRE A MÚSICA**

TRADUÇÃO

* O texto de base usado para a tradução é o de Ziegler (1966), preparado para a coleção da Teubner. Quando há alguma divergência em relação à edição de Ziegler, ela é assinalada em nota.

(Página deixada propositadamente em branco)

1. A esposa de Fócion,¹ o honesto, dizia que os feitos bélicos do marido eram o seu ornamento. Eu, por outro lado, penso que a dedicação do meu mestre às letras seja um ornamento não somente meu, mas também comum a todos aqueles que frequentam a minha casa. Pois sabemos que os sucessos mais ilustres dos generais são responsáveis pela salvação dos perigos momentâneos para poucos soldados ou para uma única cidade ou no máximo para um único país; mas também sabemos que eles de modo algum tornam melhores nem os soldados nem os habitantes da cidade ou do país. Mas a cultura,² 1131B

¹ Fócion foi um general e estadista ateniense (ca. 397-318 a. C.). Na *Vida de Fócion*, 19, 4, de Plutarco, encontramos uma formulação parecida com esta. Em Estobeu, 74, 54, também encontramos uma frase similar. E é interessante comparar essa passagem com as palavras de Cornélio Nepos, XIX, 1, onde lemos que Fócion era mais conhecido pela sua integridade moral do que pelos seus feitos militares. Esse início, tão plutarquiano no estilo, é um primeiro indício de que o tratado é autêntico.

² Traduzo aqui a palavra *paideia* por ‘cultura’, mas, no contexto, também caberia ‘instrução’ ou ‘educação’. Sobre essa equivalência entre as ideias de cultura, instrução e educação, ver Jaeger, 1989, livros III e IV *passim*, e Marrou, 1966: 158-161. É importante

C que é a essência da felicidade e a fonte do bom senso, é possível achá-la útil não somente para uma casa, para uma cidade ou para um país, mas para todo o gênero humano. Desse modo, tanto a utilidade que se retira da cultura é maior do que todos os feitos militares, quanto a memória acerca dela é digna de dedicação.

D 2. Então, no segundo dia das Crônias,³ o nobre Onesícrates convidou para o seu banquete homens sábios em música: eram eles Sotérico de Alexandria e Lísias, um daqueles que recebiam um salário dele. Depois que os rituais habituais terminaram, Onesícrates⁴ disse: “Procurar agora o princípio da voz humana seria, meus amigos, desapropriado num banquete, pois tal investigação exige uma ocasião mais sóbria. Mas já que os melhores gramáticos definem a voz como ar golpeado sensível ao ouvido,⁵ e que ontem nós nos questionamos acerca da

ressaltar que a visão segundo a qual a cultura traz benefícios para toda a humanidade tem raízes estoicas.

³ Sobre esse festival, ver *supra*, pp. 12-13.

⁴ Um Onesícrates, médico e amigo de Plutarco, também aparece na coletânea plutarquiana de diálogos *Quaestiones Conviviales*, V, 5, 678C. Esse é um elemento usado para defender a autenticidade do tratado (Cf. Weil-Reinach, 1900: XXIX-XXXI). Segundo comentaristas que não acreditam na autoria plutarquiana, trata-se apenas de uma homonímia, já que o anfitrião do banquete é apresentado como mestre do autor, coisa que o Onesícrates das *Quaestiones Conviviales* não poderia ser. Mas essa objeção é facilmente refutada se pensarmos que o narrador do tratado chama Onesícrates de ‘mestre’ (*didaskalos*) porque ele era médico e se interessava por diferentes assuntos. Sendo assim, seria normal chamá-lo de mestre. Sobre Lísias e Sotérico, não possuímos outras informações além daquelas que o texto nos dá.

⁵ Essa definição estoica de *phōnē* (aqui traduzida por ‘voz’, mas também podendo significar ‘som’) pode ser encontrada em gramáticos tais como Mário Vitorino (VI.4.13 Keil) e Élio Donato

gramática, como uma arte apropriada para reproduzir os sons com letras e guardá-los para a memória,⁶ vejamos qual, depois dessa, é a segunda ciência que está relacionada com a voz. Eu penso que seja a música.⁷ Pois é um ato piedoso e um dever principal dos homens cantar hinos aos deuses que agraciaram somente a eles com uma voz articulada.⁸ E isto também Homero assinalou nestes versos:

eles, o dia todo, apaziguavam o deus com um canto,

E

(367.5 Keil). Cf. também Diógenes Laércio, VII.55 = Diógenes de Babilônia, fr. 17 von Arnim (SVF III 212). A origem mais remota dessa definição talvez esteja nas investigações de Arquitas e de Platão (Porfírio, *Comentários à Ciência Harmônica de Cláudio Ptolomeu*, 56.11ss.; Platão, *Timeu*, 67b). Depois, os Peripatéticos também realizaram pesquisas nesse sentido (Aristóteles, *De anima*, 420b e *De audiendo* ap. Porfírio, *Com.* 67.24 ss.; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XI, 6 e 14 e XIX, 35a e 37. Cf. Heráclides ap. Porfírio, *Com.*, 30.2 ss.). Nas tradições pitagórica (Nicomaco de Gerasa, 242, 20ss.) e aristoxênica (Aristóxeno, *Harmonica*, 14, 3-4 e Aristides Quintiliano, 5, 20 ss.) também encontramos formulações similares. Sobre a relação entre gramática e música ver Santo Agostinho, *De Musica*, I, 1 (citando Varrão).

⁶ Sobre essa definição de gramática ver Platão, *Crátilo*, 431c-e, Mário Vitorino VI, 5, 5 Keil e Dionísio Trácio, p. 9, 2 Uhlig.

⁷ Platão, no *Filebo*, 17c-18d, traça um interessante paralelo entre música e gramática, depois desenvolvido por Adrasto (*apud* Teon de Esmirna, 49). Sexto Empírico também faz referência a esse paralelo (*Adversus Mathematicos*, VI, 4). Volkmann lembra que no banquete na casa de Amônio (Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, IX) discute-se, primeiro, acerca de questões gramaticais (caps. 2-6) e, depois, acerca de questões musicais (caps. 7-9). Esse seria outro dado que ajudaria na defesa da autenticidade. Mas o próprio Volkmann (1869: 170-179), depois, negou a paternidade plutarquiiana.

⁸ O conceito de 'voz articulada' também remonta à tradição gramatical. Cf. Mário Vitorino 4, 14-17 Keil.

*entoando um belo peã, os jovens aqueus,
celebrando o arqueiro longicerteiro: e ele, ouvindo, alegrava
seu coração.]]⁹*

Então vamos, cultuadores da música, quem primeiro utilizou a música recordai aos companheiros e o que o tempo inventou em favor do desenvolvimento desta, e que homens tornaram-se célebres entre aqueles que praticaram a ciência musical. E também para quantos e para que coisas é útil esse exercício.”¹⁰ Essas palavras disse o mestre.

F 3. E Lísias, tomando a palavra, disse: “Tu propões uma questão investigada por muitos, caro Onesícrates. A maioria dos platônicos e os melhores dentre os filósofos peripatéticos¹¹ se dedicaram a escrever sobre a música antiga e sobre a decadência que ela sofreu. E também dentre os gramáticos¹² e os harmonicistas¹³ aqueles que

⁹ *Iliada*, I, 472-474.

¹⁰ A divisão dos temas proposta aqui corresponde, grosso modo, àquela que encontramos no tratado. De 1131F a 1136B, o autor trata dos primeiros inventores; de 1136B a 1138C e de 1140F a 1142C, das inovações; de 1138C a 1140B, da ciência harmônica; e de 1140B a 1140F e de 1142C a 1146D, da utilidade da música, principalmente na educação. Mas essa divisão não é seguida à risca.

¹¹ Dentre os filósofos platônicos, será citado Heráclides do Ponto (que também foi aluno de Aristóteles). Dentre os peripatéticos, Aristóxeno será várias vezes citado. Mas Platão (por exemplo, *República*, III e *Leis*, II) e Aristóteles (*Política*, VIII), eles próprios, escreveram sobre a música.

¹² Dentre os nomes dos gramáticos, aparecem os de Glauco de Régio (cc. 4 e 10), de Alexandre Polihistor (c. 5), de Antíclides e de Istro (c. 14) e de Dionísio Iambo (c. 15).

¹³ Os harmonicistas eram os especialistas em teoria musical reconhecidos por Aristóxeno como seus antecessores. Cf. c. 16 (1134D) e c. 34 (1143E-F); Aristóxeno, *Harmonica*, 2.25ss. e

atingiram um saber elevado dedicaram muito estudo a esse assunto. Portanto, há muito desacordo entre os autores. Heráclides,¹⁴ na sua *Coletânea sobre os músicos célebres*, diz que Anfíon,¹⁵ filho de Zeus e Antíope, foi o primeiro a conceber a citarodia¹⁶ e a composição¹⁷ citarística, depois que o pai, é claro, ensinou a ele. 1132 Isso é atestado pela inscrição preservada em Sícion,¹⁸ através da qual ele enumera as sacerdotisas de Argos, os compositores e os músicos. Na mesma época, ele diz, Lino da Eubeia compôs trenos, Antes de Antedón, na Beócia, compôs hinos, Píero da Piéria compôs as canções sobre as Musas. E ele diz também que Filámon de Delfos apresentou em seus cantos as errâncias de Leto e o nascimento de Ártemis e Apolo e primeiro

6.15ss. Ver também Platão, *República*, 531b. Sobre esse tema ver os artigos de Barker (1978), Barbera (1981), Wallace (1995), Gibson (2005: 7-22) e Barker (2007: 33-104).

¹⁴ Fr. 157 Wehrli.

¹⁵ Sobre Anfíon como inventor da citarodia, conferir Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204. Em outros textos, Anfíon recebeu a cítara de Hermes, de Apolo ou das Musas. Somente nesse passo e em Eustácio (*ad Odysseia*, XI, 260) ele aparece recebendo sua educação musical de Zeus. Cf. também *Suda*, s.v. *Amphíon* e *Juliano*, *Epistolae*, 30, p. 36B-C.

¹⁶ Isto é, o canto acompanhado da execução da cítara.

¹⁷ Traduzo aqui *poiēsis* por ‘composição’, e não simplesmente pelo tradicional ‘poesia’, para frisar o caráter de ‘composição musical’ que o termo tinha. De fato, a poesia, para nós, hoje, tem um caráter eminentemente de texto escrito. Na Grécia Antiga, porém, o que nós chamamos de poesia, muitas vezes, eram peças cantadas acompanhadas de dança. Ver, por exemplo, Gentili, 2006.

¹⁸ A inscrição de Sícion seria uma crônica lapidária (final do séc. V ou início do séc. IV a.C.) que continha uma história da música antiga e trazia os nomes dos poetas e músicos que venceram nos jogos píticos realizados em Sícion. Cf. Weil-Reinach (1900: IX-XI) e Jacoby (*FGrH* 550 F1).

B

instituiu os coros junto ao templo de Delfos.¹⁹ E que Tâmiris,²⁰ de origem trácia, cantou com a mais bela voz e o canto mais melodioso dentre todos daquele tempo, tanto que, segundo os poetas, ele desafiou as Musas a uma disputa. Conta-se que ele compôs um poema sobre a guerra dos Titãs contra os deuses. E que também houve Demódoco,²¹ antigo músico de Corcira, que compôs versos sobre o saque de Ílion e sobre o casamento de Afrodite e Hefesto. E que também Fêmio de Ítaca²² celebrou o retorno dos que voltaram de Troia com Agamémnon. Não era livre e sem metro a dicção das composições citadas acima, mas era como a de Estesícoro²³ e dos antigos compositores de melodias,

¹⁹ Lino, Antes, Píero e Filámon, junto com Anfion, são personagens lendárias que pertenceriam a épocas muito remotas. Lino é citado na *Iliada*, XVIII, 569-570, e Diógenes Laércio (VIII, I, 25) trata do seu nascimento. Ver também Pausânias, IX, 29, 6-9. Sobre Antes e Píero não temos muitas outras notícias. É possível que o nome de Píero derive de um dos nomes das Musas: Piérides. Sobre Filámon de Delfos, Pausânias (IX, 7, 2) nos conta que ele foi vencedor nos jogos píticos de Delfos e que teve um filho chamado Tâmiris.

²⁰ Tâmiris é citado já na *Iliada*, II, 594-600. De origem trácia, ele era cantor e citarista comparável a Orfeu (Platão, *Íon*, 533b e *República*, 620a). Cf. também Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204, onde Tâmiris aparece como inventor da harmonia dórica.

²¹ Referência ao poeta que aparece na *Odisseia*, VIII, 266-366 e 499-520, no conhecido episódio em que Odisseu participa do banquete no palácio de Alcínoo, rei dos Feácios.

²² Referência a outro poeta que também aparece na *Odisseia*, no livro I, 325-355.

²³ Estesícoro, poeta lírico nascido em Himera, na Sicília em 632/29 a.C., usava temas épicos em seus poemas e estruturas métricas dactílicas acompanhadas de música. Sobre esse poeta, cf., por exemplo, Barker (2001).

os quais, compondo versos épicos, a estes adaptaram melodias.²⁴ Ele disse também que Terpandro,²⁵ o qual C foi compositor de nomos²⁶ citaródicos, em cada nomo, adaptou melodias a versos dele próprio e de Homero e cantou-os nos concursos. E ele afirma que Terpandro foi o primeiro a dar nomes aos nomos citaródicos. E, assim como Terpandro,²⁷ Clonas, o primeiro a compor os nomos aulódicos e os cantos de procissão,²⁸ foi compositor de elegias e versos épicos, e Polimnesto de Cólofon, que viveu depois daquele, empregou o mesmo

²⁴ A compreensão desse passo é difícil e requer um comentário mais detalhado. Porém, em resumo, podemos dizer que a poesia dos citaredos citados provavelmente tinha uma estrutura estrófica semelhante à das composições de Estesícoro. É muito importante frisar que o termo *epē*, que traduzo como ‘versos épicos’, não significa somente ‘hexâmetros dactílicos’, mas designam qualquer forma métrica de base dactílica, ou seja, *kat’ enoplion* ou *kat’ enoplion-epitritica*. Ver Gentili-Giannini, 1977: 34-36 e Gostoli, 1990: 19 e 91-92.

²⁵ Terpandro de Antissa (Lesbos), citaredo do século VII a.C. cuja atividade poético-musical desenvolveu-se principalmente em Esparta. Cf. Gostoli, 1990: IX-XVI.

²⁶ O nomo era uma forma poético-musical tradicional que obedecia a regras prefixadas e era utilizada em ocasiões específicas, geralmente para celebrar divindades. Era executado em solo e podia ser citaródico (cantado ao som da cítara), citarístico (executado em solo de cítara), aulódico (cantado ao som do aulo) ou aulético (executado em solo de aulo). Cf. Rocha Júnior, 2006.

²⁷ Como diz Barker (1984: 208, n. 19), essa frase está confusa. Terpandro não compôs poemas elegíacos, que eram cantados ao som do aulo. Na verdade, o que Plutarco estava tentando dizer é que Clonas está para a aulodia assim como Terpandro está para a citarodia.

²⁸ Cantos processionais, *ta prosodia* em grego, eram canções executadas com acompanhamento do aulo enquanto a procissão se aproximava do templo ou do altar. Cf. Proclo, *Khrestomathia*, 10 Severyns.

tipo de composição.²⁹

D

4. Os nomos aulódicos da época desses últimos, nobre Onesícrates, eram: Apóteto, Élegos, Comárquio, Esquênio, Cépion, Déio e Trimerés.³⁰ E mais tarde foram inventados os chamados Polimnéstios.³¹ Os nomos da citarodia foram estabelecidos não muito tempo antes dos aulódicos, na época de Terpandro. Pois esse nomeou primeiro os nomos citaródicos chamando-os Beócio e Eólio, Troqueu e Oxis, Cépion e Terpandreu, e também o Tetraédio.³² E foram compostos por Terpandro também proêmios³³ citaródicos em versos épicos. Timóteo³⁴ demonstrou que os antigos nomos

²⁹ As poucas informações que possuímos sobre Clonas e Polimnesto nos são dadas neste e nos seguintes capítulos.

³⁰ Sobre o significado dos nomes citados, cf. Rocha Júnior, 2006. Sobre Trimerés, cujo significado é ‘de três partes’, a lição encontrada nos manuscritos é *trimerés*. Porém, Xylander, editor do século XVI, corrige o termo para *trimelés*. Adotei a lição dos manuscritos, mantida por Ziegler. De todo modo, adotando uma ou outra lição, o sentido não muda muito. O termo reaparecerá no c. 8, 1134B.

³¹ Esses cantos não estão necessariamente ligados a Polimnesto, músico-poeta citado antes. Podem referir-se a um poeta homônimo posterior. Talvez um contemporâneo de Aristófanes, já que esse cita, na comédia *Cavaleiros*, 1287 (Cf. também Cratino, fr. 305 Kock) certos ‘cantos polimnéstios’, de natureza indecente e lasciva.

³² Sobre esses nomes, cf. Rocha Júnior, 2006.

³³ Proêmios eram composições semelhantes aos Hinos Homéricos: apresentavam tamanho variável e continham invocações e preces a uma divindade, à qual o rapsodo se dirigia para pedir ajuda na tarefa da recitação do poema épico. O Proêmio era uma espécie de introdução ao poema épico que seria cantado em seguida. Cf. Cassola (1975: XII-XVI) e Gostoli (1990: XXIX).

³⁴ Timóteo de Mileto nasceu por volta de 450 a.C. Foi o principal expoente da chamada ‘Música Nova’, tantas vezes criticada ao longo do tratado.

citaródicos eram elaborados em versos épicos. Pois ele cantava os primeiros nomos misturando dicção E ditirâmbica com versos épicos, para que não parecesse no primeiro momento violar as leis da música antiga. Terpanandro parece ter se distinguido na arte citaródica. Está registrado numa inscrição³⁵ que ele venceu quatro vezes seguidas os jogos píticos. E ele é de época bastante remota. Glauco da Itália,³⁶ em um tratado *Sobre os antigos poetas e músicos*, demonstra que ele é mais antigo que Arquíloco³⁷ e diz, de fato, que ele viveu logo depois dos primeiros compositores da aulodia.

5. Alexandre, na sua *Coletânea sobre a Frígia*,³⁸ diz que Olimpo³⁹ primeiro introduziu entre os gregos a música instrumental,⁴⁰ mas que também o fizeram os

³⁵ Talvez seja a inscrição de Sícion (ver *FGrH* III b) ou talvez trate-se de uma inscrição délfica (cf. Lasserre, 1954: 155).

³⁶ Glauco de Régio, autor do século V a.C. *FHG* II 23 fr. 2.

³⁷ Arquíloco de Paros, nascido no século VII a.C., foi um dos grandes poetas jâmbicos e elegíacos da Grécia Antiga.

³⁸ Isto é, Alexandre Polihistor (*FGrH* 273 F 77 = *FHG* III 52), autor do século I a. C., possivelmente originário de Mileto, passou a maior parte da sua vida em Roma. Ver Suetônio, *De grammaticis* 20.

³⁹ Olimpo é o nome de pelo menos dois músicos-poetas lendários de origem asiática. O Olimpo citado aqui, da Mísia, é o discípulo de Mársias, auleta e compositor de nomos auléticos e elegias que introduziu na Grécia a música para o aulo.

⁴⁰ O termo *kroumata* inicialmente designa os golpes dados nas cordas da lira ou da cítara. Seu significado, posteriormente, se estendeu e aqui ele é sinônimo de *aulemata*, isto é, os sons do aulo. Cf., por exemplo, Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, II, 4, 638C e Pólux, VII, 88 e IV, 83 e 84. Ver também Huchzermeyer (1931: 5-6), Thiemer (1979: 70-72), García López (1999: 247-248) e Rocconi (2003: 32-39).

F Dáctilos do Ida;⁴¹ e que Hiágnis⁴² foi o primeiro a tocar o aulo, depois o filho dele, Mársias,⁴³ depois Olimpo; e que Terpandro tomou por modelo os versos de Homero e as melodias de Orfeu.⁴⁴ É claro que Orfeu, por outro lado, não imitou ninguém, pois antes dele não houve ninguém, senão os compositores de peças aulódicas. Mas as obras de Orfeu não se parecem em nada com as obras
 1133 desses. E Clonas, o compositor dos nomos aulódicos, que viveu pouco tempo depois de Terpandro, como dizem os árcades, era tegeata, mas, segundo os beócios, era tebano. E, depois de Terpandro e de Clonas, a tradição coloca Arquíloco. E alguns outros tratadistas dizem que Árdalo de Trezena⁴⁵ estabeleceu antes de Clonas a música aulódica. E também dizem ter existido um compositor chamado Polimnesto, filho de Meles de Cólofon, que

⁴¹ Os Dáctilos do Ida eram adivinhos, magos e artesãos dos metais seguidores da Grande Deusa, isto é, Reia/Cíbele. Algumas fontes dizem que eles eram originários da Frígia e outras, de Creta, pois nos dois lugares havia um monte chamado Ida.

⁴² Músico mítico originário de Celenas, na Frígia, que teria sido o inventor do aulo e o introdutor deste instrumento na Grécia, segundo uma versão da lenda.

⁴³ Mársias é outra personagem lendária de origem frigia. Seu mito está intimamente ligado ao aulo. Algumas fontes dizem que ele foi o introdutor desse instrumento na Grécia. Sobre a lenda de Mársias e Atena, ver Aristóteles, *Política*, VIII, 1341a-b e Plutarco, *De Cohibenda Ira*, 456B-D.

⁴⁴ Orfeu é o músico mítico mais famoso da Grécia Antiga. Também de origem oriental, vinha da Trácia. A menção ao seu nome aqui nos lembra que ainda não ultrapassamos o terreno que mescla lenda e história.

⁴⁵ Possuímos poucas informações sobre esse músico; Ver Pausânias, II, 31, 3 e Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 56, 204.

compôs os nomos Polimnesto e Polimnesta.⁴⁶ E sobre Clonas os tratadistas lembram que ele compôs o nomo Apóteto e o Esquênio. Também Píndaro e Álcman,⁴⁷ os B compositores de melodias, mencionaram Polimnesto. E alguns dos nomos citaródicos compostos por Terpandro, dizem, foi Filámon de Delfos, o antigo, quem os compôs.

6. Em geral, a citarodia do tempo de Terpandro e até a época de Frinis⁴⁸ continuou a ser completamente simples. Pois antigamente não era permitido compor as citarodias como hoje em dia,⁴⁹ nem modular as harmonias e os ritmos. Pois em cada nomo era observada a entonação apropriada a cada um e por isso tinham esse nome: foram chamados ‘nomos’ porque não era

⁴⁶ Esses nomos seriam diferentes dos cantos polimnéstios citados acima no c. 4, 1132D. Cf. Rocha Júnior, 2006.

⁴⁷ Píndaro (fr. 218 Turyn = 188 Snell-Mähler) nasceu em Cinocéfalas (perto de Tebas), na Beócia. Viveu de 522 a 446 a.C. e foi um dos mais celebrados poetas da lírica coral. Álcman (fr. 114 Bergk = 145 Page = 225 Calame), segundo algumas fontes, seria originário de Sardes, na Lídia (Ásia Menor), onde teria criado o canto coral que incluía voz, música e dança. Mas outra tradição fala de uma origem espartana deste poeta. As datas e as origens de Álcman são objeto de debate desde a Antiguidade.

⁴⁸ Frinis de Mitilene (Lesbos), nascido por volta do ano 475 a.C., começou sua carreira como auledo, mas abandonou o aulo e tornou-se citaredo. É considerado o chefe dos poetas do chamado Novo Ditirambo, grupo de inovadores da arte musical do século V a.C. Foi professor de Timóteo e muito respeitado em sua época (como atesta Aristóteles, na *Metafísica*, I, 9, 993b15-16). Boa parte do tema desse capítulo é tratada de maneira mais elaborada em Proclo, *Khrestomathia*, 45-52 Severyns.

⁴⁹ O ‘hoje em dia’ ao qual se refere Lísias é a época do autor citado. No caso, talvez se trate de Heráclides do Ponto ou Glauco de Régio. Contudo, o tom de condenação à Música Nova remete mais a Aristóxeno do que a qualquer outro autor.

- C permitido violar a forma aceita da entonação para cada um.⁵⁰ Tendo cumprido os rituais para os deuses, como quisessem, logo passavam para a poesia de Homero e dos outros. E isso está claro nos proêmios⁵¹ de Terpandro. A forma da cítara também foi criada no tempo de Cépion,⁵² o aluno de Terpandro, e foi chamada Asiática⁵³ porque os citaredos lésbios, que habitavam perto da Ásia, a usavam. Periclito,⁵⁴ dizem, foi o último citaredo de origem lésbia a vencer nas Carneias,⁵⁵ na Lacedemônia. Depois de sua morte, a sucessão até aquele momento sem interrupção dos citaredos lésbios teve fim. Alguns
- D autores, erroneamente, julgam que Hipónax⁵⁶ viveu na

⁵⁰ Essa é apenas uma explicação para o termo ‘nomo’. Existem outras interpretações que devem ser discutidas. De qualquer modo, é comum essa aproximação entre ‘nomo-forma musical’ e ‘nomo-lei fixada pela tradição’.

⁵¹ Sobre esses proêmios, cf. c. 4, 1132D e nota 34.

⁵² Cépion também é o nome de um nomo citado antes. Alguns nomos, provavelmente, recebiam o nome do seu inventor. Cf. Pólux, IV, 65. É provável que a personagem Cépion tenha sido inventada para explicar a origem deste nomo.

⁵³ É possível que o autor esteja se referindo ao bárbito, um tipo de lira com os braços mais longos e, conseqüentemente, de tonalidade mais grave. Esse instrumento era comum entre os poetas de Lesbos, como Terpandro, Safo e Alceu. Sobre esse instrumento, cf. p. 46, *supra*. Uma outra versão dessa história encontra-se em Duris (*FGrH* II A 76, fr. 81).

⁵⁴ Não temos outras informações sobre esse citaredo além do que encontramos aqui.

⁵⁵ As Carneias eram festas realizadas em Esparta, primitivamente, em honra do deus da fertilidade chamado *Karneios*, que logo foi assimilado ao Apolo-Carneu. Nela aconteciam competições musicais e de ginástica e havia uma corrida em que se perseguia e, por fim, se matava um carneiro (*karnos*). Cf. Nilsson (1967: 531-533); Brelich (1969: 179ss.).

⁵⁶ Hipónax foi iambógrafo e viveu em Éfeso e Clazômena na

mesma época de Terpandro, mas é evidente que Períclito era mais velho que Hipónax.

7. Depois de ter tratado dos antigos nomos aulódicos e citaródicos conjuntamente, examinaremos os auléticos. Diz-se que o supracitado Olimpo,⁵⁷ auleta de origem frígia, compôs um nomo aulético para Apolo, o chamado Policéfalo.⁵⁸ Dizem que esse Olimpo foi um dos⁵⁹ seguidores do primeiro Olimpo discípulo de Mársias, que compôs os nomos para os deuses. Aquele, tendo sido favorito⁶⁰ de Mársias e tendo E aprendido com este a aulética, introduziu na Hélade os

segunda metade do século VI a.C.

⁵⁷ Há uma certa confusão aqui. Houve diferentes músicos de nome Olimpo nos primeiros estágios da arte musical. O Olimpo ‘citado acima’ deve ser o primeiro (c.5, 1132E-F), mas não fica claro quem é o segundo. Ver *Suda* s.v. *Olimpos* e Clemente de Alexandria, *Stromata*, I, 16.

⁵⁸ O nomo Policéfalo, segundo Píndaro (*Píticas*, XII), foi inventado por Atena e recebeu esse nome porque imitava o lamento das duas Górgonas irmãs da Medusa que teve sua cabeça cortada por Perseu. Uma outra explicação foi dada por um escoliasta (cf. Drachmann, 1910: 265 e 268): o nomo seria de muitas cabeças porque o auleta era acompanhado por um coro de cinquenta dançarinos ou talvez *kephalē* significasse ‘prelúdio’, ‘seção’ e, por isso, ele seria o nomo de ‘muitos prelúdios’ ou ‘muitas partes’. Ele tinha caráter trenético (lamentoso) e era em harmonia frígia, num registro mais agudo (cf. Lasserre, 1954: 39). Cf. Rocha Júnior, 2006.

⁵⁹ Os manuscritos mais antigos nesse ponto trazem a lição *hena ton*, corrigida para *hena tōn* pela maioria dos editores. Weil e Reinach, diferentemente, corrigiram o texto dos manuscritos para *enaton*, ‘nono’, o que muda a interpretação do texto, já que o segundo Olimpo passa a ser o nono poeta de uma linhagem de artistas vindos do Oriente.

⁶⁰ Traduzo aqui o termo *paidika* por ‘favorito’, mas ele pode significar também ‘amante’.

nomos enarmônicos,⁶¹ os quais ainda hoje os helenos usam nas festas dos deuses. E outros dizem que o nomo Policéfalo é de autoria de Crates,⁶² que foi discípulo de Olimpo. Mas Prátinas⁶³ diz que esse nomo é de autoria de Olimpo, o jovem.

F Diz-se que o primeiro Olimpo, o discípulo de Mársias, compôs o nomo chamado Harmateu.⁶⁴ Alguns dizem que Mársias se chamava Masses, mas outros não concordam e dizem que ele se chamava Mársias. E dizem que ele era filho de Hiágnis, que foi o inventor da arte aulética. Que o nomo Harmateu é de autoria de Olimpo, pode-se saber através do tratado de Glauco *Sobre os poetas antigos*.⁶⁵ E ainda é possível saber que Estesícoro de Himera não imitou nem Orfeu nem Terpandro nem Arquíloco nem Taletas,⁶⁶ mas imitou Olimpo, tendo utilizado o nomo Harmateu e o ritmo dactílico, o qual alguns dizem ter origem no nomo Órtio.⁶⁷ E alguns

⁶¹ *Harmonikous* provavelmente significa ‘enarmônico’ aqui, no sentido aristoxeniano. O termo faz referência a um ‘proto-enarmônico’, cuja invenção é atribuída a Olimpo no c. 11, 1134F-1135C, e que não teria os intervalos de quarto de tom do gênero enarmônico posterior.

⁶² Autor desconhecido.

⁶³ Fr. 6 Bergk = 6 Page. Prátinas de Fliunte, no Peloponeso, viveu nos séculos VI-V a.C. Foi poeta e dramaturgo e trabalhou em Atenas.

⁶⁴ Ou ‘nomo do carro’. Era um nomo aulético e, como o Policéfalo, em harmonia frígia ou mixolídia (Lasserre, 1954:39 e 158), em registro bastante agudo, portanto. Cf. Rocha Júnior, 2006.

⁶⁵ *FHG* II 23 fr. 3.

⁶⁶ Taletas de Gortina, em Creta, viveu no século VII a.C. e trabalhou em Esparta, onde foi um dos fundadores das Gimnopédias em honra de Apolo.

⁶⁷ O nomo Órtio ou ‘direito’, ‘creto’, ‘alto’, era chamado assim,

outros dizem que esse nomo foi inventado pelos Mísios, porque alguns antigos auletas eram Mísios.⁶⁸

8. E outro nomo antigo é o chamado Crádias,⁶⁹ o qual Hipônax⁷⁰ diz que Mimnermo⁷¹ tocou no aulo. 1134
Pois, na origem, os auledos cantavam elegias musicadas, e a inscrição das Panateneias⁷² acerca do concurso musical mostra isso. Houve também Sácadas de Argos,⁷³ compositor de melodias e de elegias musicadas. E o mesmo Sácadas, está escrito, foi grande auleta e venceu três vezes os jogos Píticos. Também Píndaro o menciona.⁷⁴ Quando havia três tons,⁷⁵ no tempo de

certamente, porque era bastante agudo.

⁶⁸ Os Mísios eram um povo da Ásia Menor cujo território fazia fronteira com a Bitínia, a Frígia e a Lídia. Essa pode ser uma referência a um dos vários músicos de origem oriental como os dois Olimpos ou Hiágnis ou Mársias.

⁶⁹ Ou 'do ramo da figueira'.

⁷⁰ Fr. 96 Bergk = 146 West.

⁷¹ Mimnermo de Cólofon, poeta elegíaco dos séculos VII-VI a.C.

⁷² Festas celebradas em Atenas a cada ano (as 'Pequenas'), ou a cada quatro anos (as 'Grandes') de maneira mais solene a partir de 566 a.C. Ocorriam no mês hecatombeu (julho/agosto) em honra da deusa Atena Polias, patrona da cidade. As festividades incluíam procissões e concursos, entre eles os musicais.

⁷³ Famoso compositor e auleta dos séculos VII-VI a.C.

⁷⁴ Fr. 72 Turyn = 269 Snell-Mähler. Ver também Pausânias, IX, 30, 2 = Píndaro, fr. 282 Snell-Mähler.

⁷⁵ Em grego, *tonos* pode assumir diferentes significados. No presente contexto ele equivale a harmonia ou 'sistema de afinação', 'escala', como é comum neste tratado. A ideia de que os compositores antigos conheciam apenas três harmonias parece ter uma raiz aristoxeniana (ver, por exemplo, Ateneu, 635e, 637d; Ptolomeu, *Harmonica*, 56.4-6, Porfírio, *Comentário à Ciência Harmônica de Cláudio Ptolomeu*, 171.4-5 e Báquio, 303.3-4). Essa ideia difere da doutrina de Heráclides que diz que as harmonias eram apenas a dórica, a eólica e a iástia (ou jônica) (ver Ateneu, 624c).

B Polimnesto e de Sácadas, o dório, o frígio e o lídio, dizem que, tendo composto uma estrofe em cada um dos tons inventados, Sácadas ensinou ao coro a cantá-las, a primeira no dórico, a segunda no frígio e a terceira no lídio. E esse nomo foi chamado Trimerés por causa da modulação.⁷⁶ Mas, na inscrição de Sícion sobre os poetas,⁷⁷ está escrito que Clonas foi o inventor do nomo Trimerés.

C 9. A primeira escola de música, então, foi fundada por Terpandro em Esparta. Quanto à segunda escola, Taletas de Gortina, Xenódamo de Citera, Xenócrito de Locres,⁷⁸ Polimnesto de Cólofon e Sácadas de Argos, sobretudo, têm reputação de terem sido os chefes. Por causa do incentivo desses, diz-se, foram instituídos os festivais das Gimnopédias⁷⁹ na Lacedemônia, as *Apodeixeis*⁸⁰ na Arcádia e as chamadas Endimátias⁸¹ em Argos. Taletas,

⁷⁶ Em grego, *metabolê*, que pode significar também ‘transformação’, ‘mudança’. A ciência harmônica previa a possibilidade de haver vários tipos de modulação, dentre eles a de um tom para outro (ou de uma harmonia para outra, de uma escala para outra). Ver outras menções à modulação no c. 6, 1133B-C, no c. 21, 1137F e no c. 33, 1142E-F.

⁷⁷ *FGrH* 550 F 2. Cf. c. 3, 1132A e n. 19.

⁷⁸ Sobre Xenódamo e Xenócrito quase nada sabemos além do que é dito aqui. Ateneu (I, 27, 15D) diz que Xenódamo cultivou o hiporquema e o escoliasta a Píndaro, *Olímpicas*, XI, 17, diz que Xenócrito cultivou a harmonia lócria.

⁷⁹ As Gimnopédias eram as festas mais importantes dos lacedemônios. Nela efébos nus (*gymnoi*) dançavam em honra a Apolo, Ártemis e Leto numa praça chamada *Khoros* (cf. Pausânias, III, 11, 9).

⁸⁰ *Apodeixeis*, em grego, significa ‘espetáculos’, ‘representações’. Nada sabemos sobre essas festas.

⁸¹ Não conhecemos nenhuma festa com esse nome. Porém, em várias cidades, havia o costume de cobrir as estátuas de algumas

Xenódamo e Xenócrito eram compositores de peás,⁸² Polimnesto, dos chamados órtios,⁸³ e Sácadas, de elegias. Mas outros, como Prátinas,⁸⁴ dizem que Xenódamo foi compositor de hiporquemas⁸⁵ e não de peás. E ainda do próprio Xenódamo conserva-se uma canção que é claramente um hiporquema. Também Píndaro usou esse tipo de composição. Que o peá difere dos hiporquemas, D as composições de Píndaro⁸⁶ o demonstrarão, pois ele escreveu tanto peás como hiporquemas.

10. Também Polimnesto compôs nomos aulódicos. Mas, se ele usou o nomo Órtio na sua melopeia, como dizem os harmonicistas,⁸⁷ não podemos afirmar com certeza, pois os antigos não disseram nada a respeito disso. E acerca de Taletas de Creta, se ele foi

divindades com novos vestidos (*endyma*: vestido). Contudo as Endimátias talvez possam ser identificadas com as *Hybristika* argivas (cf. Plutarco, *Mulierum Virtutes*, 4, 245C-F).

⁸² O peá, primeiramente, era um canto dedicado a Apolo e a Ártemis como agradecimento pela cura de doenças ou de pestes. O nome deriva do epíteto *Paian* atribuído a Apolo, o deus que cura (ver o verbo *paíō*) com um golpe de mágica. Depois o peá tornou-se um canto de triunfo em geral, semelhante ao epinício e dedicado a diferentes divindades e homens importantes.

⁸³ Os ditos órtios provavelmente eram peças compostas com pés órtios, possível invenção de Terpanro. Ver c. 28, 1140F.

⁸⁴ Fr. 7 Bergk = 6 Page, n. 713.

⁸⁵ Hiporquema era uma composição em honra a Apolo, que era interpretada acompanhada de dança e música (Luciano, *Sobre a dança*, 16, 1-7) e a própria dança se chamava hiporquema. Tratava-se de uma canção coral que tinha na dança imitativa a sua característica. Cf. Mathiesen, 1999: 88-94.

⁸⁶ Para os peás de Píndaro ver os frs. 41-81 Turyn, 35-58 Bowra e 52-70 Snell-Mähler. Para os hiporquemas ver frs. 117-125 Turyn, 94-104 Bowra e 105-117 Snell-Mähler.

⁸⁷ Os harmonicistas, ou *oi harmonikoi*, eram os especialistas em teoria musical anteriores a Aristóxeno. Cf. c. 3, 1131F e nota 14.

E compositor de peãs, é objeto de disputa. Pois Glauco,⁸⁸ depois de afirmar que Taletas viveu depois de Arquíloco, diz que aquele imitou as canções deste, mas ampliou-as em tamanho e introduziu na sua melopéia os ritmos peônico e crético,⁸⁹ os quais Arquíloco não utilizou, nem Orfeu nem Terpanandro. Taletas, dizem, tomou essas novidades da aulética de Olimpo e ganhou reputação de excelente compositor. E sobre Xenócrito, o qual era da raça dos lócrios, da Itália, é objeto de disputa se foi compositor de peãs, pois dizem que ele foi compositor de temas heroicos contendo ações. E, por isso, alguns chamam ditirambos⁹⁰ as suas composições. Glauco diz que Taletas era mais velho que Xenócrito.

F **11.** Olimpo, como diz Aristóxeno,⁹¹ é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram

⁸⁸ FHG II 24 fr. 4.

⁸⁹ O peônico tinha a seguinte sequência: $\sim\sim\sim$ ou $\sim\sim\sim$. E o crético: $\sim\sim$.

⁹⁰ Ditirambos eram canções corais em honra do deus Dioniso. Aqui eles parecem diferentes dos peãs somente quanto ao tema, mais do que quanto à forma. É provável que no século V a.C. o ditirambo tenha se tornado uma espécie de narrativa em forma dramática. Sobre isso cf. Platão, *República*, 394c. Ver também Pickard-Cambridge, 1962:1-59 e Mathiesen, 1999: 71-81.

⁹¹ Fr. 83 Wehrli. Aristóxeno de Tarento, nascido por volta de 370 a.C. foi o maior teórico da música da Antiguidade Clássica. Em sua terra natal esteve ligado à escola pitagórica local. Mas, depois, se opôs a essa escola, e, em Atenas, foi aluno de Aristóteles, a quem iria suceder no comando do Liceu, se seu mestre não tivesse deixado a chefia da escola peripatética a Teofrasto. Aristóxeno foi autor de uma vasta obra que, segundo a *Suda*, contava com mais de 453 títulos. Escreveu livros sobre temas filosóficos e biografias. Mas sua principal produção foi sobre a música. Tanto que na Antiguidade ele era chamado 'o músico' (*ho mousikos*).

diatônicas e cromáticas.⁹² Eles suspeitam que a invenção tenha acontecido da seguinte maneira. Olimpo, tocando no gênero diatônico e fazendo a melodia passar muitas vezes para a parípate⁹³ diatônica, ora a partir da parámese ora a partir da mese, e omitindo a lícano diatônica, reconheceu a beleza do seu caráter, e assim admirou e aprovou o sistema constituído a partir dessa analogia⁹⁴ e neste sistema compôs no tom⁹⁵ dório. De fato, ele não se ateu às características nem do gênero diatônico nem do cromático, e nem mesmo às do enarmônico.⁹⁶ Assim foram as suas primeiras melodias enarmônicas. Pois eles

1135

⁹² Segundo a teoria musical grega de derivação aristoxênica, existiam três gêneros, isto é, maneiras diferentes de organizar os intervalos dentro do tetracorde: o diatônico, o cromático e o enarmônico. Cf. pp. 32-33, *supra*.

⁹³ Sobre os nomes das notas musicais, Cf. pp. 37-38, *supra*.

⁹⁴ *Analogia* em grego significa proporção.

⁹⁵ *Tonos* aqui, provavelmente, não equivale a harmonia, mas a tonalidade ou escala de transposição, no sentido aristoxeniano. Porém, cabe ressaltar, o uso do termo *tonos* para se referir a um sistema de notas usado por Olimpo, um compositor de uma época anterior ao período arcaico, é, no mínimo, um anacronismo, para não dizer uma impropriedade. Isso é fruto da equivalência que passará a existir, a partir do período helenístico, entre os termos *tonos*, *harmonia* e *tropos*. Por isso, Plutarco utiliza esse termo. Mas um poeta pré-arcaico certamente não usava essa palavra para designar a harmonia dória, talvez nem mesmo *harmonia*, cuja primeira ocorrência é no fragmento 702 Page (= 1 Brussich), de Laso de Hermíone. Posso apenas propor como conjectura que os poetas daquela época chamavam os primeiros sistemas escalares simplesmente de *melē*, se é que eles já existiam da maneira como Aristóxeno e os tratadistas posteriores os descrevem. West (1990: 177 e n. 57) apresenta uma argumentação nesse sentido.

⁹⁶ A característica marcante do gênero enarmônico era, principalmente, a presença do ditom e, também, dos quartos de tom. Cf. pp. 32-33, *supra*.

B

colocam dentre essas, primeiro, o Espondeu,⁹⁷ no qual nenhuma das divisões⁹⁸ mostra suas peculiaridades, a menos que alguém, considerando o espondiasmo⁹⁹ mais agudo, conjecture que o próprio Espondeu é diatônico. Mas é claro que quem propuser tal coisa proporá um erro e algo contrário às regras da música. Um erro porque ele é menor em um quarto de tom do que o tom fixo próximo à predominante.¹⁰⁰ E algo contrário às regras da música porque, mesmo se alguém colocar no valor do tom o intervalo característico do espondiasmo mais agudo, seria possível colocar em sequência dois ditons, um indiviso e o outro dividido. Pois o pícno¹⁰¹ enarmônico no tetracorde médio, o qual é usado hoje em dia, não parece ser daquele compositor. É fácil perceber quando uma pessoa ouve alguém tocar o aulo à maneira

⁹⁷ *To Spondeion*, a princípio, era o vaso no qual se faziam as libações (*spondai*) e, depois, passou a designar o canto ou composição instrumental em ritmo espondaiaco executado em frente ao altar onde se faziam as libações ao som do aulo ou, mais tarde, da lira (Cf. Pólux, IV, 10 e Sexto Empírico, *Adversus Mathematicos*, VI, 8).

⁹⁸ Isto é, as divisões internas dos tetracordes que distinguem os gêneros.

⁹⁹ Segundo Aristides Quintiliano, 28, 5-6, o espondiasmo era a elevação de três dieses ou três quartos de tom que se obtinha quando se ampliava em um quarto de tom o pícno do tetracorde enarmônico. Ele é chamado de 'agudo' porque fazia parte do tetracorde agudo. Cf. Winnington-Ingram, 1928: 85 e Lasserre, 1954: 161, n. 1, para uma interpretação diferente.

¹⁰⁰ *Hēgemôn*, em grego, ou 'líder', que não corresponde à nossa tônica, mas à mese. Ver Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 3; 20 e 36 e Aristóteles, *Metafísica*, 1018b 24-9.

¹⁰¹ O *pyknon* era o grupo de notas que estavam mais próximas dentro de um tetracorde, isto é, 'concentradas' numa extremidade do sistema de quatro notas.

antiga, pois tende a ser indiviso também o semitom no tetracorde médio.

Assim eram as primeiras melodias enarmônicas. Depois o semitom foi dividido tanto nas melodias lídias como nas frígias. Olimpo, pelo que parece, enriqueceu a música ao introduzir algo ainda não realizado e desconhecido pelos seus predecessores e foi o fundador da música helênica e bela. C

12. Há algo a ser dito também sobre os ritmos: pois foram inventados alguns gêneros e espécies de ritmos, mas também de composições melódicas e de composições rítmicas. De fato, a primeira inovação de Terpandro introduziu um belo estilo na música. Polimnesto, depois do estilo de Terpandro, utilizou um novo estilo, contudo também ele mantendo o belo modelo. Do mesmo modo também agiram Taletas e Sácadas, pois eles também introduziram novos estilos nas suas composições rítmicas, sem se afastar, contudo, do belo modelo. Há também uma certa inovação de Álcman e de Estesícoro, mas elas também não se distanciaram do belo modelo. Mas Crexo,¹⁰² Timóteo, Filóxeno,¹⁰³ e os D compositores que viveram na mesma época tornaram-se os mais grosseiros e amantes de novidades, seguindo o estilo hoje chamado popular e mercenário.¹⁰⁴ O pequeno

¹⁰² Crexo, que viveu na segunda metade do século V a.C., foi um dos poetas do chamado Novo Ditirambo, junto com Filóxeno e Timóteo. Como esses, ele também introduziu algumas inovações.

¹⁰³ Filóxeno de Citera nasceu em 435/4 e morreu em 380/79 a.C., em Éfeso. Foi discípulo de Melanípides e grande compositor de ditirambos, tendo promovido uma série de inovações nesse gênero poético-musical.

¹⁰⁴ Na edição de Weil-Reinach encontramos *theatrikon*, mas, em

número de notas, a simplicidade e a gravidade da música passaram a ser completamente antiquadas.

E 13. Agora que acabei de falar, de acordo com minha capacidade, acerca da música primitiva e daqueles que primeiro a inventaram, e por quem ao longo dos tempos com suas descobertas ela foi enriquecida, terminarei meu discurso e passarei a palavra ao amigo Sotérico, que estudou não só acerca da música, mas também acerca das outras disciplinas do ciclo educacional: pois eu me exercitei muito mais na parte prática da música”. Lísias, depois de dizer isto, terminou seu discurso.

F 14. E Sotérico, em seguida, falou desse modo: “Ó, nobre Onesícrates, tu nos exortaste a realizar nossos discursos sobre uma atividade venerável e sobretudo agradável aos deuses. Aprovo, então, o mestre Lísias pela sua inteligência, mas também pela memória que demonstrou acerca dos inventores da música primitiva e acerca daqueles que escreveram tais coisas. Mas lembrarei que ele compôs sua exposição seguindo somente testemunhos escritos. Contudo, nós não aprendemos com a tradição que um homem seja inventor dos benefícios da música, mas o deus adornado com todas as virtudes, Apolo. Pois nem de Mársias nem de Olimpo nem de Hiágnis, como alguns pensam, o aulo é uma invenção, e somente a cítara seria uma invenção de Apolo, mas tanto da aulética quanto da citarística o deus é inventor. Isso é demonstrado pelos coros e pelos sacrifícios que ofereciam ao som de aulos em

Ziegler, nos manuscritos e em todos os outros editores, *thematikon*, ‘mercenário’. Optei aqui pela segunda lição. Mas essa passagem pede uma discussão especial. Ver Visconti, 1999:135-139.

homenagem ao deus, como diz Alceu,¹⁰⁵ entre outros, em um de seus hinos. Além disso, em Delos a estátua¹⁰⁶ dele 1136 ornamentado tem na mão direita um arco e na esquerda as Graças, cada uma segurando um dos instrumentos musicais: uma regendo uma lira, outra aulos e a que está no meio tem próxima à boca uma siringe.¹⁰⁷ Essa não é uma história que eu inventei: Antíclides nas *Delíacas*¹⁰⁸ e Istro nas *Epifanias*¹⁰⁹ tratam disto. E tão antiga é esta estátua que dizem que ela é uma obra realizada pelos Méropes¹¹⁰ do tempo de Héracles. E, além disso, um auleta acompanha o rapaz que transporta o laurel de B

¹⁰⁵ Fr. 3 Bergk = 1/4 Diehl = 307 Lobel-Page.

¹⁰⁶ Essa estátua de Apolo, ao que parece, pode ter sido vista ainda no século II a.C. por Pausânias (II, 32, 5 e IX, 35, 3). A presença do aulo na estátua indica que esse instrumento não estava ausente do culto a Apolo. Isso também é confirmado pela existência do nomo Pítico aulético.

¹⁰⁷ A siringe, também chamada de flauta de Pan, era um instrumento de sopro dotado, geralmente, de sete tubos de igual tamanho, unidos e abertos somente de um lado. O som era produzido soprando-se na parte superior aberta, desprovida de palheta (que estava presente no aulo) e variava de acordo com a quantidade de cera colocada dentro do tubo. Havia também a siringe de um só tubo, chamada *monokalamos* (cf. Ateneu, IV, 82, 25, 184a). Sobre esse instrumento, cf. p. 50, *supra*.

¹⁰⁸ *FGrH* 140 F 14. Antíclides foi um historiador ateniense do fim do século IV a.C.

¹⁰⁹ *FGrH* 334 F 52. Istro de Cirene, viveu no século III a.C., foi aluno de Calímaco e autor de obras sobre antiguidades gregas. Seus livros sobre a Ática (*Attika*) eram famosos.

¹¹⁰ Tucídides (VIII, 41, 2) fala de um povo com esse nome que habitava a ilha de Cós e seria chamado assim porque teve um rei chamado Mérope. Contudo, *mérops*, em grego, significa 'mortal' e esse era também o nome de um povo lendário que habitava além do Oceano.

Tempe para Delfos.¹¹¹ E, dizem, as oferendas sagradas dos Hiperbóreos¹¹² eram, antigamente, enviadas a Delos ao som de aulos, de síringes e de uma cítara. Mas outros também dizem que o próprio deus tocava o aulo, como relata Álcman,¹¹³ o melhor dos poetas mélicos. E Corina¹¹⁴ chega a dizer que Apolo aprendeu a tocar o aulo ensinado por Atena. Venerável, então, em todos os aspectos, é a música, porque é uma invenção de deuses.

15. Os antigos utilizavam-na, como também todas as outras atividades, de acordo com seu valor. Mas os músicos de hoje rejeitaram seus aspectos veneráveis e, no lugar daquela música viril, celeste e querida dos deuses, introduziram nos teatros uma outra, amolecida

¹¹¹ Aparentemente esta frase se refere à ‘festa das coroas’ (*Stepterion*), na qual Apolo era representado voltando a Delfos com um ramo de louro como sinal de purificação depois de ter matado o dragão Píton. Cf. Plutarco, *Quaestiones Graecae*, 293C e *De defectu oraculorum*, 421C.

¹¹² Os Hiperbóreos eram um povo lendário que vivia no extremo norte, isto é, “acima de Bóreas”, como diz o nome. Mesmo enfrentando um clima frio eram muito felizes, pacíficos, grandes amantes da música e cultuadores de Apolo. Cf. Píndaro, *Píticas*, X, 38-39 e Heródoto, IV, 33ss.

¹¹³ Fr. 102 Bergk = 5 Page. Os professores Trajano Vieira e Paulo Sérgio Vasconcellos, avaliadores deste trabalho na qualificação, observaram aqui que o uso do verbo ‘relatar’ (*historeō*) parece estranho no contexto, porque um poeta, como Álcman, não deveria ‘relatar’ nada como um historiador ou um investigador, mas sim ‘cantar’ ou compor poesia, o que é algo diferente. Porém, esse uso do verbo *historeō* associado a um poeta ocorre nas obras de Plutarco (por exemplo, em *Quaestiones Graecae*, 300F: *hōs Myrtis hē Anthēdonia poiētria melōn historēke*) e é mais um elemento estilístico que nos auxilia na defesa da autoria.

¹¹⁴ Fr. 29 Bergk = 15 Page. Corina de Tanagra, na Beócia, poeta lírica, provavelmente foi contemporânea de Píndaro. Cf. *Suda*, s.v.

e sedutora.¹¹⁵ Por isso Platão, no terceiro livro da *República*,¹¹⁶ mostra-se descontente com tal música. Ele C
 rejeita a harmonia lídia porque ela é aguda e adequada ao treno¹¹⁷ e dizem que a primeira composição nesta harmonia foi trenódica. De fato, Aristóxeno, no primeiro livro *Sobre a Música*,¹¹⁸ diz que Olimpo foi o primeiro a tocar no aulo uma canção fúnebre para Píton na harmonia lídia. Há outros que dizem que Melanípides¹¹⁹ foi o primeiro a usar esta melodia. Mas Píndaro,¹²⁰ nos seus *Peãs*, diz que a harmonia lídia primeiramente foi

¹¹⁵ Comparar esse trecho com Platão, *Leis*, 700a-e e Aristóxeno (fr. 70 Wehrli = Temístio, *Orações*, XXXIII, 1, 364B-C; e fr. 124 Wehrli = Ateneu, XIV, 632e).

¹¹⁶ 398d-e. Platão condena os trenos e lamentos, porque eles utilizavam harmonias tristes, como o mixolídio e o lídio tenso, e essas harmonias não eram dignas nem de mulheres de média condição nem, muito menos, de varões. O filósofo ateniense foi aluno do músico Drácon, o qual foi aluno de Dámon, grande teórico da música, cuja doutrina sobre o valor ético da música ele defenderá (cf. *República*, 398b-400c e 424c). Platão recebeu uma educação pitagórica e herdou dessa escola a ideia de que havia uma relação íntima entre astronomia e música, assim como sua concepção sobre as proporções numéricas dos intervalos musicais. Além disso, do ponto de vista musical, Platão era um conservador ortodoxo e purista que considerava a harmonia dórica a única grega por excelência e declarava-se defensor da tradição e inimigo das inovações musicais modernas. Cf. Moutsopoulos (1959) e Richter (1961: 27-97).

¹¹⁷ Isto é, ao lamento fúnebre.

¹¹⁸ Fr. 80 Wehrli.

¹¹⁹ Fr. A 3 Del Grande. Esse não é, certamente, o ditirambógrafo do século V a.C. que fez parte do grupo de inovadores do Novo Ditirambo. Provavelmente o Melanípides citado aqui é um músico anterior.

¹²⁰ Fr. 75 Turyn. Ver também a nota ao *Peã* XIII, fr. 52 n Snell-Mähler.

ensinada nas bodas de Níobe.¹²¹ E outros dizem que Torebo¹²² foi o primeiro a utilizar essa harmonia, como Dionísio Iambo¹²³ relata.

D

16. Também a mixolídia é uma harmonia patética, apropriada às tragédias.¹²⁴ Aristóxeno diz¹²⁵ que Safo¹²⁶ inventou a mixolídia e que dela os poetas trágicos a aprenderam.¹²⁷ Então eles adotaram-na e juntaram-na à harmonia dória, já que uma expressa magnificência e dignidade¹²⁸ e a outra, o patético, e a tragédia é uma mistura destes. Contudo, os harmonicistas,¹²⁹ nos seus

¹²¹ Sobre a lenda de Níobe, cf. Pausânias, IX, 5, 7; Ateneu, 625e e *Iliada*, XXIV, 602-609.

¹²² Também conhecido como Tirreno, Torebo era um músico legendário de origem lídia, considerado antepassado dos povos tirrenos, isto é, os etruscos (Cf. Dionísio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae*, I, 28, 2 e Estrabão, V, 2). Boécio (*De institutione musica*, I, 20) diz que ele aumentou para cinco as cordas da lira e que criou a melodia lídia (Nicolau de Damasco, *FGrH*, II A 90 F15).

¹²³ Gramático alexandrino do século III a.C. Foi professor de Aristófanos de Bizâncio.

¹²⁴ Sobre o caráter da harmonia mixolídia, cf. Platão, *República*, 398d; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 48; Aristóteles, *Política*, VIII, 5, 1340b e Plutarco, *De audiendis poetis*, 46B.

¹²⁵ Fr. 81 Wehrli = Test. 106 Da Rios.

¹²⁶ Fr. A 88 Gallavotti. Safo de Lesbos (século VII-VI a.C.) foi a poeta lírica mais admirada da Antiguidade. A invenção da harmonia mixolídia, aqui atribuída a ela por Aristóxeno, não encontra confirmação em nenhum outro autor. Mas, provavelmente, deve-se ao caráter lamentoso muitas vezes atribuído à sua poesia.

¹²⁷ No c. 28, 1134F, a invenção da harmonia mixolídia é atribuída a Terpanandro.

¹²⁸ Sobre o caráter viril da harmonia dórica, cf. Ateneu, 624d e Aristóteles, *Política*, VIII 7.

¹²⁹ Sobre esses harmonicistas, ver c. 3, 1131F e n. 13. Esse passo provavelmente está corrompido nos manuscritos e suscitou diferentes interpretações. Aqui minha tradução se distancia do texto de Ziegler para adotar a solução proposta por Einerson-De Lacy e

tratados históricos, dizem que Pitóclides,¹³⁰ o auleta, foi o inventor dela e que depois Lâmprocles,¹³¹ o ateniense, reconheceu que esta harmonia não tem disjunção lá onde quase todos pensavam, mas no agudo, e construiu a sua forma a partir da parátese até a hípate das hípates.¹³² E E, além disso, dizem que a lídia distendida,¹³³ que é contrária à mixolídia e semelhante à iástia, foi inventada por Dámon,¹³⁴ o ateniense.

17. Já que, dentre essas harmonias, uma era lamentosa e a outra relaxada, com razão Platão rejeitou-as e escolheu a dória como adequada aos homens

também adotada por Barker e García López nas suas traduções.

¹³⁰ Nascido na ilha de Ceos, foi professor de Péricles (Plutarco, *Péricles*, 4) e fundou uma escola de música em Atenas (Platão, *Protágoras*, 316e). Ele, na verdade, não foi o inventor da harmonia mixolídia, muito anterior a ele, mas sim o responsável pela transformação dela de sáfica (sol-sol') em trágica (b-b'). Ver Michaelidis (1978: 284).

¹³¹ Fr. A 2 Del Grande. Compositor de ditirambos do século V a.C., pertenceu à escola ateniense e foi discípulo de Agátocles. Ver Ateneu, XI, 491c e escólio a Platão, *Alcibiades* I, 118c.

¹³² Ou seja, Lâmprocles teria construído a melodia usando uma tonalidade médio-aguda.

¹³³ Essa harmonia aparentemente era igual ao chamado tom hipolídio, atribuído no c. 29, 1141B, a Polimnesto. A diferença que havia entre a mixolídia e essa era a mesma que havia entre a mixolídia e a lídia 'mole', 'efeminada', citada por Platão, na *República*, 398e.

¹³⁴ Dámon (século V a.C.), originário do demo ateniense de Oa, foi o maior teórico da música grega antes de Aristóxeno. Foi aluno do sofista Pródico e do músico Lâmprocles. Foi professor de Drácon (professor de Platão), de Péricles e, talvez, de Sócrates (Diógenes Laércio, II, 19). Sua teoria sobre o valor ético da música e sobre a importância da música na educação encontrou muitos seguidores na Antiguidade (cf. Platão, *República*, 424c; Aristides Quintiliano, II, c. 14 e Ateneu, 628c).

F guerreiros e temperantes.¹³⁵ Ele não ignorava, por Zeus, diferentemente do que Aristóxeno diz no segundo livro *Sobre a Música*,¹³⁶ que também naquelas harmonias havia algo de útil para um Estado bem protegido. Pois Platão se dedicou muito à ciência musical, tendo sido aluno de Drácon de Atenas¹³⁷ e de Megilo de Agrigento.¹³⁸ Mas porque há, como eu disse antes, muita nobreza na harmonia dória, ele preferiu essa. Não ignorava que muitos partênios¹³⁹ dórios foram compostos por Álcman, Píndaro, Simônides e Baquilídes,¹⁴⁰ assim como cantos processionais e peãs, e ele certamente sabia que também lamentos trágicos outrora foram cantados no modo 1137 dório e algumas canções de amor.¹⁴¹ Mas bastavam a ele

¹³⁵ *República*, 399a

¹³⁶ Fr. 82 Wehrli = Test. 108 Da Rios. Nada restou dessa obra além dessa alusão.

¹³⁷ Músico do século V-IV a.C., discípulo de Dámon (cf. Olímpiodoro, *Vida de Platão*, 2) e professor de Platão. Nada mais sabemos sobre ele.

¹³⁸ No lugar de 'Megilo', os manuscritos apresentam um improvável 'Metelo', uma forma romana. É possível que Megilo fosse o nome de um pitagórico autor de um tratado *Sobre os números*, citado por Posidônio no seu comentário ao *Timeu* de Platão. Mas essa é apenas uma hipótese aventada por Pisani-Citelli.

¹³⁹ Composições cantadas e acompanhadas de um coro de jovens virgens (*parthenoi*) em honra a vários deuses, especialmente Apolo e Ártemis.

¹⁴⁰ Esses quatro poetas pertencem à lírica coral grega. Simônides e Baquilídes, tio e sobrinho, viveram nos séculos VI-V a.C. e foram grandes rivais de Píndaro.

¹⁴¹ Posidônio (*apud* Ateneu, 635c-d) diz que Anacreonte de Ceos (século VI-V a.C.), famoso autor de poemas de amor, mencionou e usou melodias dóricas, frígias e lídias.

as composições a Ares e a Atena¹⁴² e os espondeus:¹⁴³ pois estes eram suficientes para fortalecer a alma do homem temperante. Também não ignorava a harmonia eólica e a iástia, pois sabia que a tragédia empregava este tipo de composição melódica.

18. Embora todos os antigos conhecessem todas as harmonias, eles só utilizaram algumas. Pois o desconhecimento não foi o que os levou a tal estreiteza e a empregar um pequeno número de notas, nem foi por desconhecimento que Olimpo e Terpandro e seus seguidores rejeitaram a multiplicidade de notas e a complexidade. Testemunho disso são as composições de Olimpo e de Terpandro e de todos que têm um estilo semelhante ao desses compositores. Pois, sendo B tricordes¹⁴⁴ e simples, são diferentes das composições

¹⁴² No c. 29, 1141B, é citado um nomo a Ares. E no c. 33, 1143B-C, aparece um nomo a Atena. Talvez esses nomes não se referissem a nomos específicos, mas a canções guerreiras, no caso do nomo a Ares, e a canções sapienciais e moderadoras, no caso do nomo a Atena, lembrando assim das características de cada deus.

¹⁴³ Sobre o espondeu, ver c. 11, 1135A, e n. 98.

¹⁴⁴ O termo *khordē* pode designar tanto a corda da lira quanto a nota musical produzida por ela quando tocada. Porém o termo tricorde não deve ser lido ao pé da letra. Segundo a tradição, Terpandro já tinha elevado a sete o número de cordas da lira. É verdade também, entretanto, que Olimpo, ao inventar o gênero enarmônico, só precisou de três notas. Tricorde, nessa passagem, é uma metáfora para o ‘pequeno número de cordas’ e equivale à expressão *oligokhordia*. O mais importante nesse capítulo é a crítica implícita aos inovadores da Música Nova e do Novo Ditirambo, que trouxeram a decadência ao compor peças mais complexas e cheias de variações. Um outro exemplo dessa crítica nós encontramos na *República* (399c-d), de Platão, quando ele diz que “nossas melodias e cantos não precisarão de muitas notas nem de todas as harmonias”.

complexas e de muitas notas, ao ponto de ninguém ter podido imitar o estilo de Olimpo, e são inferiores a ele aqueles que se ocuparam da composição de muitas notas e de muitos estilos.

C 19. O uso que acontece no acompanhamento instrumental¹⁴⁵ torna evidente que os antigos evitavam a trite no estilo espondiazante¹⁴⁶ não por desconhecimento. Pois eles jamais a teriam utilizado em consonância com a parípate se não conhecessem o seu uso. Mas é claro que a beleza do caráter que é produzido no estilo espondíaco por causa da supressão da trite foi o que levou a percepção deles a fazer a melodia passar à paranete.

Podemos dizer o mesmo também acerca da nete. Pois eles também a utilizavam no acompanhamento, em dissonância com a paranete e em consonância com a mese.¹⁴⁷ Mas na melodia ela não parecia a eles ser própria ao estilo espondíaco.¹⁴⁸

E não somente estas, mas também a nete das conjuntas,¹⁴⁹ desse modo, todos utilizavam. Pois no próprio acompanhamento eles a utilizavam em dissonância com a paranete, com a parátese e com a

¹⁴⁵ Traduzo aqui *krousis* por ‘acompanhamento musical’, porque o contexto indica uma melodia que acompanhava o texto cantado. Mas o termo pode ser entendido também simplesmente como ‘música instrumental’.

¹⁴⁶ O *spondeiazōn tropos* é aquele que emprega o spondeu citado na n. 98.

¹⁴⁷ No gênero diatônico, a nete ficava a uma distância de uma terça maior da paranete (dissonante para os gregos) e de uma quarta justa da mese (consonante).

¹⁴⁸ A nete certamente não era vista como apropriada ao estilo do canto das libações porque era muito aguda.

¹⁴⁹ Sobre esse termo, cf. pp. 37-39, *supra*.

líciano.¹⁵⁰ E na melodia seria uma vergonha para quem a utilizou por causa do caráter produzido por ela. E está claro também, como pode ser observado nas canções D frígias, que ela não era ignorada por Olimpo nem pelos seus seguidores, pois eles a utilizavam não somente no acompanhamento, mas também nas canções à Mãe¹⁵¹ e em algumas outras das composições frígias.

E, também no que diz respeito ao tetracorde das hípates, está claro que não foi por desconhecimento que evitaram esse tetracorde nas composições dórias. Com efeito, eles o utilizaram nos outros tons e evidentemente o conheciam. Mas, por causa da manutenção do caráter, tiravam-no do tom dório, respeitando a beleza deste.¹⁵²

20. Tal coisa também acontecia entre os poetas trágicos. Pois a tragédia até hoje jamais utilizou o gênero E cromático¹⁵³ e o seu ritmo,¹⁵⁴ mas a citarodia, sendo

¹⁵⁰ A nete das conjuntas estava em dissonância com a paranete, a parámesese e a líciano porque não formava um intervalo consonante com nenhuma delas. Os intervalos consonantes eram os de quinta, quarta e oitava.

¹⁵¹ Os *Mêtrôia* ou ‘Cantos à Deusa Mãe’ eram cantos executados ao som do aulo em homenagem à deusa Cibele. Cf. c. 29, 1141B e Píndaro, *Píticas*, XII, 137-140 e fr. 85 Bowra. Esses cantos estavam tradicionalmente ligados à Frígia (Cf. Pausânias, X, 30, 9 e o Hino Homérico *à Mãe dos Deuses*, 1-5). Somente Duris (*apud* Ateneu 618b-c) associa esses cantos à Líbia e ao aulo líbio.

¹⁵² O tetracorde das hípates estava num registro muito grave e isto ia contra o caráter do tom dórico, viril e equilibrado e que se contrapunha aos tons mixolídio, lídio e frígio pela gravidade.

¹⁵³ Plutarco, nas *Quaestiones Conviviales*, 645D-E, diz que Agatão foi o primeiro a utilizar o gênero cromático na tragédia.

¹⁵⁴ Nesse ponto o texto dos manuscritos parece estar corrompido. Várias integrações e emendas foram propostas. Lasserre, por exemplo, propôs integrar *poikilôi rhythmōi*, baseado no fato de que no trecho da *República* (398d-399d) utilizado como fonte principal para os cc. 15-19, Platão trata dos ritmos depois de

mais antiga que a tragédia em muitas gerações, desde o princípio o utilizou.¹⁵⁵ E é evidente que o cromático é mais antigo do que o enarmônico. De fato é necessário evidentemente, de acordo com a descoberta e o uso que dele faz a natureza humana, dizê-lo mais antigo, pois de acordo com a própria natureza dos gêneros não há um mais antigo do que o outro.¹⁵⁶ Se então se dissesse que Êsquilo ou Frínico¹⁵⁷ por desconhecimento evitaram o cromático, não seria um absurdo? Pois a mesma pessoa também poderia dizer que Pâncrates¹⁵⁸ ignorava o gênero cromático: ele também o evitava na maior parte das suas obras, mas o utilizava em algumas. Então, é evidente que não por desconhecimento, mas pela sua escolha o evitava. Emulava então, como ele próprio disse, o estilo de Píndaro e Simônides e o geralmente chamado arcaico pelos de hoje.¹⁵⁹

F

21. O mesmo pode ser dito de Tirteu de

falar das harmonias, condenando aqueles muito variados (*poikilous*, 399c). Weil-Reinach simplesmente omitem *rhythmōi*. Mas preferi manter a lição dos manuscritos e entender *rhythmos* no seu sentido mais antigo de ‘estrutura’, ‘arranjo’. Ver Barker, 1984: 225, n. 131.

¹⁵⁵ Sobre isso, Filócoro (*apud* Ateneu, 637f-638a) diz que Lisandro de Sícion, um citarista do século VI a.C., utilizou variações vivas e coloridas (*chrōmata kai euchroa*). Mas essa referência deve ser entendida de outra maneira. Ver Barker, 1984: 225, n. 132.

¹⁵⁶ Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 19, 20-29.

¹⁵⁷ Tragediógrafo ateniense do século VI-V a.C. do qual nos restam poucos fragmentos.

¹⁵⁸ Sobre esse poeta, possivelmente do século IV a.C., nada mais sabemos além do que é dito nesse passo.

¹⁵⁹ Essa expressão “os de hoje” (*hoi nyn*) refere-se aos contemporâneos da fonte citada por Plutarco (que, no caso, é Aristóxeno), e não aos poetas da época da redação do tratado.

Mantineia, de André de Corinto, de Trasilo de Fliunte¹⁶⁰ e de muitos outros, os quais, como sabemos, evitaram, todos por escolha própria, o cromático, a modulação, a multiplicidade das notas e muitas outras coisas como ritmos, harmonias, dicções, composições melódicas e interpretações existentes na época. Teléfanos de Mégara,¹⁶¹ por exemplo, era tão hostil às síringes¹⁶² que não só jamais permitiu que os construtores de aulos as colocassem nos seus aulos, mas também foi sobretudo por isso que ele se retirou do concurso Pítico.¹⁶³ Em geral, se alguém, tomando como prova o não uso de uma determinada coisa, acusasse de desconhecimento os que não a usam, acusaria primeiro muitos dos nossos contemporâneos, tal como os seguidores de Dórion¹⁶⁴ que desprezam o estilo de Antigênidas,¹⁶⁵ já que não

¹⁶⁰ Como Pâncrates, esses compositores são incógnitas para nós. É possível que fossem músicos do século IV a.C. que seguiam uma tendência arcaizante e rejeitavam as inovações da Nova Música.

¹⁶¹ Famoso auleta do século IV a.C. Cf. Demóstenes, 21, 7; Pausânias, I, 44, 6 e *Antologia Palatina*, VII, 159.

¹⁶² Aqui *syrinx* não é a 'flauta de Pan'. Segundo Howard (1893: 32-35), a síringe à qual se refere essa passagem era um pequeno buraco perto do final superior do aulo que podia ser aberto com uma espécie de chave para facilitar a produção de harmônicos mais altos. Ver também Schlesinger, 1939: 54.

¹⁶³ O uso do recurso da síringe elevava o registro da melodia produzida pelo aulo. E esse era um expediente importante na execução do nomo Pítico, peça que fazia parte dos jogos Píticos. Nesse nomo, havia um momento em que o auleta deveria imitar o som produzido pelo dragão Píton no momento de sua morte. Por isso, o mecanismo tinha uma importante função porque facilitava a elevação do registro da melodia que imitava o sibilar do monstro.

¹⁶⁴ Auleta do século IV a.C. patrocinado por Filipe da Macedônia. Cf. Ateneu, 337b e 435b-c.

¹⁶⁵ Auleta e compositor tebano do século IV a.C. viveu mais ou

B

o utilizam, do mesmo modo que os seguidores de Antigênidas desprezam o estilo de Dórion pela mesma razão, assim como os citaredos desprezam o estilo de Timóteo: pois quase completamente trocaram-no pelas colchas de retalhos¹⁶⁶ e pelas composições de Políido.¹⁶⁷ E novamente se alguém também investigasse acerca da complexidade corretamente e com experiência, julgando as composições do passado e as composições de agora, descobriria que a complexidade estava em uso também no passado. De fato, os antigos utilizaram um tipo de composição mais complexa do que a complexidade das composições rítmicas existentes hoje em dia, pois eles valorizavam a complexidade rítmica, e as composições do passado eram mais complexas no que diz respeito aos diálogos¹⁶⁸ dos acompanhamentos instrumentais. Pois os compositores de agora amam a melodia, mas os compositores do passado amavam os ritmos.¹⁶⁹ Então é

menos quarenta anos antes de Dórion (Ver Ateneu, 131b e 631f.) Ver também *Suda*, s.v. e Teofrasto, *História das Plantas*, IV, 11, 4.

¹⁶⁶ Traduzi o termo *katatymata* (emenda proposta por Lasserre e adotada por Ziegler) por ‘colcha de retalho’. Na verdade, essa palavra refere-se a um pedaço de couro que era costurado na sola de um sapato. Não conhecemos ao certo o seu significado musical. Mas é possível que ela designe algo parecido com uma miscelânea, um pot-pourri, em contraposição a peças estruturalmente mais organizadas.

¹⁶⁷ Grande compositor de ditirambos do século V-IV a.C. (cf. Diodoro Sículo, XIV, 46, 6). Foi rival de Timóteo (Ateneu 352b) e talvez seja o autor de uma tragédia citada por Aristóteles na *Poética*, 1455a6 e b10.

¹⁶⁸ Em grego *dialektous*, que pode ser traduzido como ‘idioma’, ‘estilo’, maneira particular de executar uma melodia.

¹⁶⁹ Esse passo parece estar em contradição com o que foi dito antes sobre a música antiga, já que essa era menos complicada e variada, pelo menos no que diz respeito às melodias. Dionísio de

evidente que os antigos não por desconhecimento, mas por escolha, evitavam as melodias fragmentadas.¹⁷⁰ E por que a surpresa? De fato, muitas outras atividades da vida não são desconhecidas pelos que não as praticam, mas são vistas por eles como inaceitáveis, sendo seu uso rejeitado por causa da sua inadequação a algumas situações.

22. Depois demonstrar que Platão recusou os outros estilos não por desconhecimento nem por inexperiência, mas porque eles não eram adequados ao tipo de Estado discutido por ele, demonstrarei em seguida que ele era um estudioso de harmonia. No trecho em que trata da geração da alma,¹⁷¹ no *Timeu*, ele mostra seu interesse pelas matemáticas e pela música do seguinte modo: “E depois disso ele preencheu os intervalos duplos e triplos, dali cortando partes e colocando-as no meio deles, para que em cada intervalo houvesse duas médias”.¹⁷²

Halicarnaso, no seu livro *De compositione verborum*, XIX, também compara os poetas do estilo antigo como Safo, Alceu, Estesícoro e Píndaro com os representantes modernos do Novo Ditirambo, tais como Filóxeno, Timóteo e Telestes.

¹⁷⁰ Em grego *keklasmenon melos* refere-se a melodias com estruturas mais elaboradas, ‘quebradas’ pelas modulações de uma harmonia para outra. Cf. Plutarco, *De Pythiae oraculis*, 6 e Michaelidis, 1978: 164.

¹⁷¹ Em grego *psykhogonia*. Lasserre (1954: 167) lembra que esse termo aparece pela primeira vez em textos de Plutarco (no *De animae procreatione in Timaeo* e no *De defectu oraculorum*, 415E). Esse é outro elemento que ajuda na defesa da autenticidade do tratado. No mínimo, esse é um elemento que coloca o tratado na época de Plutarco ou num momento imediatamente posterior.

¹⁷² Citação do *Timeu*, 36a. Desse modo termina o prelúdio sobre a criação da alma do universo. Ela foi criada, segundo a personagem pitagórica Timeu (34b-35c), a partir da mescla do Mesmo indivisível e do Outro divisível com uma terceira entidade

E

De fato, este proêmio dependia de uma experiência em harmonia, como eu demonstrarei em seguida. São três as primeiras médias, a partir das quais é tomada toda média: a aritmética, a harmônica e a geométrica. Destas uma supera e é superada num número igual, a outra numa razão igual e a última nem numa razão nem num número.¹⁷³ Assim Platão, querendo apresentar em termos harmônicos a harmonia dos quatro elementos da alma¹⁷⁴ e a causa da concordância de uma coisa em relação à outra a partir de coisas diferentes, em cada intervalo mostrou duas médias da alma segundo a razão

intermédia entre as duas precedentes. Em seguida, o Demiurgo subdividiu a unidade obtida de tal maneira que das subdivisões resultam duas séries numéricas em progressão geométrica, uma de razão 2 (1, 2, 4, 8) e a outra de razão 3 (1, 3, 9, 27). Cf. também Plutarco, *De animae procreatione in Timaeo*, c. 29ss.; Ver ainda Cornford (1937: 66-72) e Brisson (1974: 314-332).

¹⁷³ Depois de obter as duas progressões geométricas citadas na nota anterior, o Demiurgo preencheu os intervalos (*diastēmata*) duplos e triplos até conseguir que entre eles houvesse duas médias, uma aritmética (sobre um mesmo número) e a outra harmônica (sobre uma mesma fração). A média aritmética, por exemplo, entre 6 e 12 é 9, porque 9 é maior do que 6 e menor do que 12 com base num mesmo número, o 3 ($9 - 6 = 3$; $12 - 9 = 3$). A média harmônica entre 6 e 12 é 8, porque $8 - 6 = 2$, que é $1/3$ de 6, e $12 - 8 = 4$, que é $1/3$ de 12. A média geométrica não é considerada por ser um número irracional e por não poder ser expressa através de uma fração. Toda essa operação segue a subdivisão pitagórica da oitava musical.

¹⁷⁴ Os quatro elementos da alma do mundo são as quatro notas fixas de uma oitava, isto é, os extremos de cada um dos tetracordes disjuntos que compõem a própria oitava: a nete das disjuntas, a parámese, a mese e a hípate, representadas pitagoricamente com os números 12, 9, 8 e 6 respectivamente. Na convenção moderna, o 12 equivale ao Mi superior, o 9 é o Si, o 8 é o Lá e o 6 é o Mi inferior (mais grave).

musical. Pois em música há dois intervalos médios da concordância de oitava, cuja proporção demonstrarei. De fato, a oitava é vista em razão dupla¹⁷⁵ e farão, para dar um exemplo, a razão dupla numérica o 6 e o 12. Este intervalo está desde a hípate das médias até a nete das disjuntas. Sendo o 6 e o 12 as extremas, a hípate das médias tem o número 6 e a nete das disjuntas o número 12. É preciso tomar de resto, então, para estes números, os que caem no meio, dos quais o epítrito e o hemióllo se mostrarão os extremos. Estes são o 8 e o 9, pois do 6 o 8 é o epítrito, e o 9 é o hemióllo. Um extremo é assim, mas o outro extremo, o do 12, é epítrito do 9 e é hemióllo do 8. Estando esses dois números entre o 6 e o 12, e o intervalo de oitava sendo composto dos intervalos de quarta e de quinta, é claro que a mese terá o número 8 e a parámese terá o número 9. Acontecendo isto, a hípate estará para a mese como a parámese estará para a nete das disjuntas. Pois da hípate das médias até a mese há um intervalo de quarta, e da parámese até a nete das disjuntas também há um intervalo de quarta. É claro que também da hípate das médias até a nete das disjuntas há um intervalo de oitava. A mesma proporção é encontrada também nos números. Pois assim como o 6 está para o 8, o 8 está para o 12. De fato, o 8 é epítrito do 6 e o 12 é do 9, e o 9 é hemióllo do 6 e o 12 do 8. O que foi dito é suficiente para demonstrar que experiência e que estudo Platão tinha acerca das matemáticas.

23. Que a harmonia é augusta, algo divino e

¹⁷⁵ Expressa pela proporção *dia pasōn* ou 2:1, que é a soma dos intervalos de quarta (*dia tessarōn*, de relação epitrítica ou 4:3) e de quinta (*dia pente*, de relação hemiólica ou 3:2).

C grande, Aristóteles, o discípulo de Platão, diz com estas palavras: “A harmonia é celeste e tem a natureza divina, bela e maravilhosa. Sendo quadripartida¹⁷⁶ no seu valor, ela possui duas médias, uma aritmética e a outra harmônica, e suas partes, grandezas¹⁷⁷ e diferenças¹⁷⁸ mostram-se de acordo com o número e a proporção de medida. Pois as melodias são estruturadas¹⁷⁹ em dois tetracordes”.¹⁸⁰ Essas são as suas palavras. Ele disse também que o corpo dela é constituído de partes desiguais, contudo em consonância umas com as outras, e também que as médias dela são consonantes segundo a razão aritmética. Pois a nete ajustada com a hípate em razão dupla produz a consonância de uma oitava. De fato, a oitava tem, como dissemos antes,¹⁸¹ a nete de doze unidades, e a hípate de seis, e a parámese,

¹⁷⁶ As quatro partes da harmonia são, certamente, as quatro notas fixas que formam a oitava, representadas pelos números 6, 8, 9, 12.

¹⁷⁷ As grandezas ou magnitudes seriam os intervalos entre as notas fundamentais, segundo a terminologia aristoxeniana.

¹⁷⁸ A palavra ‘diferenças’ (*hyperkhai*, ‘excessos’, ‘excedentes’) é usada aqui no seu sentido aritmético. O intervalo de 12:9 tem um excesso ou diferença de 3 que é igual “quanto ao número” ao excesso do intervalo 9:6. E o intervalo 12:8 tem um excesso de 4, mostrando igualdade ou “proporção de medida” com o excesso do intervalo 8:6 (já que $4 = 12/3$ e $2 = 6/3$).

¹⁷⁹ Em grego *rhythmizetai*, literalmente “são ritmizadas”.

¹⁸⁰ *Eudemo* fr. 47 Rose = *Sobre a Filosofia* fr. 25 Ross. Aristóteles não escreveu nenhum tratado sobre a música. Mas encontramos em suas obras comentários esparsos sobre essa arte. No livro VIII da *Política* o estagirita trata da importância da música para a educação dos jovens. Além disso, temos os *Problemas* de inspiração aristotélica que, no livro XI trata da voz e no livro XIX trata da harmonia. Ver Richter, 1961: 98-169.

¹⁸¹ No c. 22, 1138E-F.

em consonância com a hípate segundo uma razão hemiólica, de nove unidades. Dissemos também que as unidades da mese são oito. Resulta daí que os principais intervalos da música são compostos destes: o de quarta, D que está em razão epitritica, o de quinta, que está em razão hemiólica, e o de oitava, que está em razão dupla. Mas resta ainda o epógdoon,¹⁸² que está na razão de um tom. Resulta daí que nas mesmas diferenças excedem e são excedidas as partes pelas partes e as médias pelas médias da harmonia segundo a diferença em números e segundo o valor geométrico. Aristóteles, portanto, demonstra que essas médias têm os seguintes valores: a nete supera a mese numa terça parte dela mesma, e a E hípate é superada pela parámese da mesma maneira, de modo que suas diferenças são proporcionais.¹⁸³ Pois com as mesmas partes superam e são superadas. Portanto, os extremos superam a mese e a parámese e são superados com as mesmas razões, a epitritica e a hemiólica. Tal é, então, a diferença harmônica. As diferenças da nete e da mese, em razão aritmética, apresentam as diferenças numa parte igual.¹⁸⁴ Da mesma maneira também a parámese supera a mese, pois a parámese supera a mese

¹⁸² Epógdoon é o nome dado pelos pitagóricos à proporção do intervalo de um tom, que é 9:8. O tom é o “excesso da quinta sobre a quarta”, isto é, o espaço entre a parámese e a mese, que separa os dois tetracordes que formam a oitava. Numericamente é representado assim: 3:2 (quinta) : 4:3 (quarta) = $\frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$.

¹⁸³ Para entender esse trecho é preciso lembrar que o valor numérico da nete é 12, da mese, 9, da parámese, 8 e da hípate, 6.

¹⁸⁴ O texto daqui até o final do capítulo parece corrompido, pois a razão aritmética entre 12 (a nete) e 6 (a hípate) é 9 (a parámese) e não 8 (a mese).

F

numa razão de nove oitavos,¹⁸⁵ e novamente a nete é o dobro da hípate, e a parámese está em relação hemiólica com a hípate, e a mese está ajustada em relação epitritica com a hípate. Assim a harmonia, segundo Aristóteles, é constituída no que diz respeito às partes, aos números e às diferenças.

1140

24. Em sua natureza mais íntima, a harmonia e as suas partes são constituídas da natureza do ilimitado, do limitado e do par-ímpar.¹⁸⁶ Ela, de fato, é toda par, já que é quadripartida nos limites. Mas suas partes e razões são pares, ímpares e par-ímpares. De fato, ela tem a nete par de doze unidades, e a parámese ímpar de nove unidades, a mese par de oito unidades, a hípate par-ímpar de seis unidades. Sendo naturalmente assim, por meio das diferenças e das razões, tanto ela própria como as partes dela umas em relação com as outras, toda ela está em concordância com o todo e com as partes.

25. E, além disso, os sentidos, que são engendrados nos corpos através da harmonia,¹⁸⁷ sendo celestes e divinos, com a ajuda de um deus dando a percepção aos homens, a visão e a audição, com a ajuda do som e da luz a harmonia manifestam. E os outros companheiros delas,

¹⁸⁵ Ou seja, o epógdoon citado acima, cuja expressão numérica é 9:8.

¹⁸⁶ Os pitagóricos diziam que o infinito é par e o finito é ímpar (cf. Aristóteles, *Física*, 203a10-12). Desse modo, são pares e infinitos o 8 (a mese) e o 12 (a nete) e ímpar e finito é o 9 (a parámese). Por outro lado, se um número é par, mas a sua metade é ímpar, como é o caso do 6 (a hípate), ele é chamado de par-ímpar. Cf. Filolau, fr. B 5 Diels-Kranz.

¹⁸⁷ Nesse parágrafo a palavra harmonia parece ter o significado de ‘proporção’.

pelo fato de serem sentidos, são constituídos segundo uma harmonia. Pois eles nada fazem sem harmonia, mesmo que eles sejam inferiores à visão e à audição, e não estão separados delas. Pois esses sentidos, surgindo com a ajuda de um deus, em presença nos corpos, de acordo com uma proporção, têm uma natureza bela e forte.¹⁸⁸

26. A partir do que foi dito, é evidente, então, que os antigos helenos, com razão, acima de tudo estavam preocupados em ensinar música. Pois julgavam ser necessário moldar as almas dos jovens através da música e estruturá-las¹⁸⁹ para a conveniência, evidentemente porque a música é útil em todas as ocasiões e para toda atividade séria,¹⁹⁰ mas principalmente nos perigos da guerra. Nesses momentos alguns usaram aulos, como os Lacedemônios, entre os quais a melodia chamada ‘de Castor’ era tocada no aulo quando avançavam em ordem para guerrear contra os inimigos.¹⁹¹ E outros também marcharam rumo aos opositores ao som da lira. Como eles registram, os cretenses usaram durante muito tempo essa prática quando partiam para os

¹⁸⁸ Sobre a importância da visão e da audição, ver Platão, *Timeu*, 47a-e; Aristóteles, *Eudemo*, fr. 48 Rose = *Sobre a Filosofia*, fr. 24 Ross. Talvez a fonte deste capítulo seja Aristóxeno (cf. fr. 73 Wehrli).

¹⁸⁹ Mais uma vez o verbo *rhythmizein* com o sentido de ‘organizar’, ‘estruturar’.

¹⁹⁰ Sobre a importância da educação musical, ver Platão, *República*, 401d-e; Aristóteles, *Política*, VIII, *passim* e Aristides Quintiliano, 56, 6ss.

¹⁹¹ Sobre o uso da música na guerra pelos espartanos, ver Cerqueira, 2002.

D

perigos da guerra.¹⁹² Outros ainda, mesmo na nossa época, continuam usando a sálpinge.¹⁹³ Os argivos, durante as festas chamadas entre eles Estênias, usavam o aulo: eles dizem que esta competição foi estabelecida, a princípio, em honra a Dánao, mas depois foi dedicada a Zeus Estênio.¹⁹⁴ Mesmo hoje em dia, ainda é costume realizar os pentatlos ao som do aulo,¹⁹⁵ mas não de modo refinado nem de modo arcaico, nem na maneira que era costumeira entre aqueles homens de antigamente, como a melodia chamada *Endromé*,¹⁹⁶ composta por Hiérax¹⁹⁷

¹⁹² Aulo Gélío (I, 11, 6-7) nos fala do uso que os cretenses faziam da cítara nas batalhas. Sobre a lira e o aulo usados juntos nas guerras, ver Estrabão, X, 4, 20, 23-24. Ver também Ateneu, 627d e Políbio, IV, 20, 6.

¹⁹³ A *salpinx* (*tuba*, em latim) era uma espécie de trompa usada especialmente em contexto militar. Ela já é mencionada na *Iliada* (XVIII, 219. cf. XXI, 388), embora Pólux (IV, 85) afirme que sua origem seja etrusca (cf. Ésquilo, *Eumênides*, 568 e Eurípides, *Fenícias*, 1378). É possível que a frase se refira aos romanos, pois entre eles era comum o uso da sálpinge. Cf. Aristides Quintiliano, 62, 6-19.

¹⁹⁴ Somente aqui encontramos referências a essas festas. Pausânias (II, 34, 6 e II, 32, 7) menciona um Zeus Estênio.

¹⁹⁵ O pentatlo era constituído de cinco provas atléticas: lançamento de disco, lançamento de peso, corrida, salto e luta. Segundo Pausânias (V, 8, 7), foi instituído no ano 708/707, na XVIII Olimpíada. Pausânias também diz (VI, 14, 10) que Pitócrito de Sícion tocou o aulo seis vezes nos Jogos Olímpicos.

¹⁹⁶ Composto de *en* mais *dromos*, ‘corrida’. É possível que essa melodia fosse tocada durante a competição da corrida ou no momento da corrida do salto à distância (Weil-Reinach, 1900: 102).

¹⁹⁷ Hiérax, cujo significado é ‘falcão’, provavelmente, é um nome lendário (cf. Lasserre, 1954: 170). Pólux (IV, 79) fala de um nomo *Hierakios* e diz que esse auleta foi aluno e amante de Olimpo e morreu muito jovem. Pólux (IV, 78) faz referência também a um *melos Hierakion* (que talvez seja o mesmo nomo mencionado antes)

para essa competição. Contudo o aulo é tocado, mesmo que a música seja um pouco fraca e nada refinada.

27. Dizem que, em tempos ainda mais antigos, os helenos não conheciam nem a musa teatral, mas que todo conhecimento deles foi devotado à honra dos deuses e à educação dos jovens, e que nenhum teatro tinha sido E construído entre aqueles homens, mas a música ainda morava nos templos, nos quais eles honravam o deus e louvavam os homens nobres através dela.¹⁹⁸ Isto é provável, pois a palavra *theatron* mais tarde e a palavra *theorein*, muito antes, tomaram a forma do seu nome da palavra *theos*.¹⁹⁹ Mas, nos nossos tempos, tal tipo de corrupção instalou-se, que nenhuma lembrança nem noção do estilo educativo subsiste, e todos aqueles que se dedicam à música estão ligados à musa teatral.²⁰⁰

tocado no aulo no festival das Antesfórias ('transporte das flores') realizado em Argos em honra a Hera. Ateneu (570b) menciona umas auletas que tocavam somente o nomo de Hiérax.

¹⁹⁸ Esse trecho lembra muito as palavras de Aristóxeno (*apud* Ateneu 632a = fr. 124 Wehrli) e, mais remotamente, Platão, na *República*, 607a e nas *Leis*, 700a-701b e 801e. Ver também Temístio, *Orationes*, XXXIII, 1, 364B-C (= Aristóxeno, fr. 70 Wehrli) e Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 747A-748D.

¹⁹⁹ Essa etimologia é fantasiosa e se encontra também no filósofo estoico Diógenes de Babilônia, do século II a.C. (*SVF* III 224, fr. 64 Von Arnim). Sabemos que a palavra *theatron* se relaciona com a raiz do verbo *theaomai*, 'contemplar', e não com *theos*, 'deus'. Essa etimologia deve ter sido bem aceita na Antiguidade tardia já que ainda a encontramos no *Etymologicum Magnum* s.v. *arkhitheōros*. Cf. Plebe, 1957: 191.

²⁰⁰ Nos cc. 12, 15, 30 e 31, Plutarco também trata da ligação entre o teatro e a decadência musical. Aristóxeno fala da decadência da música tocada nos teatros do seu tempo em termos parecidos, como lembram os já citados Ateneu, Temístio e o próprio Plutarco nas *Quaestiones Conviviales*. Ver nota 199, *supra*.

F

28. Alguém poderia dizer: “Ó, amigo, nada então foi inventado ou inovado pelos antigos?” Eu mesmo também digo que eles inventaram, mas com dignidade e decoro.²⁰¹ Pois aqueles que investigaram tais assuntos atribuíram a Terpandro a nete dórica,²⁰² já que nenhum dos seus predecessores usou-a antes na melodia, e dizem que ele inventou o tom mixolídio completo,²⁰³ e o estilo da melodia órtia²⁰⁴ que segue os pés órtios e, além do órtio, o troqueu semanto.²⁰⁵ Mas se, como Píndaro diz,²⁰⁶ Terpandro também foi o inventor das melodias escólias,²⁰⁷ Arquíloco também certamente inventou a composição rítmica dos trímetros,²⁰⁸ e a ampliação

²⁰¹ Nesse capítulo é retomado o tema das invenções que Lísias aborda no seu discurso, especialmente no que diz respeito aos ritmos. Ver c. 12, 1135C-D.

²⁰² Esse testemunho coincide com o que diz o Pseudo-Aristóteles, nos *Problemas*, XIX, 32. Ao acrescentar a nete, Terpandro teria elevado o número de cordas da lira para sete.

²⁰³ No c. 16, essa invenção é atribuída a Safo.

²⁰⁴ Ver c. 7, 1133F.

²⁰⁵ O órtio e o troqueu semanto (ou ‘marcado’) eram ritmos compostos de doze tempos, o primeiro com tese de quatro e arse de oito e o segundo com tese de oito e arse de quatro. Cf. Aristides Quintiliano, 36, 3-4.

²⁰⁶ Fr. 129 Turyn = 125-126 Snell-Mähler.

²⁰⁷ O termo grego *skolion* deriva de *skolios*, ‘tortuoso’, ‘em zigzag’. As canções escólias eram melodias cantadas ao final do banquete enquanto os convidados bebiam. Eram acompanhadas da lira. Um dos convidados começava a cantar, segurando um ramo de mirto ou laurel, o qual passava a um companheiro, mas não ao que estava ao seu lado. Assim, de forma oblíqua, o canto seguia em zigzag. Cf. *Suda*, s.v. e Ateneu, 694a-b. Ver também Harvey, 1955: 162-163.

²⁰⁸ Isto é, os trímetros jâmbicos, que provavelmente tiveram origem na tradição popular, mas foram elevados a uma forma literária por Arquíloco. O gramático Mário Vitorino (VI, 141 Keil) também fala das inovações métricas promovidas por esse poeta.

para os ritmos não homogêneos,²⁰⁹ o recitativo²¹⁰ e o acompanhamento instrumental para ele. A esse poeta, em primeiro lugar, são atribuídos os epodos, os tetrâmetros, o crético, o prosodíaco e o alongamento do verso heroico, e, segundo alguns, também o elegíaco. Além disso, a ampliação do jâmbico para o peon epíbato²¹¹ e a ampliação do heroico alongado para o

1141

²⁰⁹ A ampliação de um ritmo homogêneo para unidades rítmicas não homogêneas (o primeiro ascendente e o segundo descendente ou vice-versa; ou mesmo um binário e o outro ternário) no mesmo verso produzia os chamados versos asinártetos, que eram sequências métricas compostas formadas por dois ou mais *metra* ou *cola* não homogêneos ou não redutíveis a um verso unitário (Gentili-Lomiento, 2003: 31-33). Os versos asinártetos ligavam num único *stikhos* (verso) *cola* (subdivisões de um verso) de gênero rítmico diferente, como um *colon* do gênero par (o dáctilo, por exemplo, de proporção 2:2) com um do gênero rítmico duplo (o troqueu 2:1, por exemplo); ou mesmo *cola* pertencentes ao mesmo gênero rítmico, mas com sucessão diferente de tempos fortes e fracos, um jambo 1:2 e um troqueu 2:1, por exemplo (Gostoli, 1982/83: 26). Cf. Heféstion, *Enchiridion*, p. 47, 15 ss..

²¹⁰ Ou *parakatalogē*, que era uma forma de recitativo, mescla de canto e fala, acompanhado do aulo, empregado na tragédia. Ver também Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 6, que diz que o recitativo tinha um caráter trágico por causa da sua irregularidade. Ver Pickard-Cambridge, 1968: e Perusino, 1968: 21-28.

²¹¹ O epodo pode ser um verso cantado depois de um outro verso ou uma estrofe de ritmo diferente. Como aparece aqui, no neutro, parece indicar um verso menor que vem depois de um verso maior, como um dímeter jâmbico depois de um trímetro jâmbico. Os tetrâmetros mencionados são os trocaicos, criados por Arquíloco antepondo um crético ao trímetro jâmbico, como explica Mário Vitorino (VI, 135 Keil). O crético citado talvez seja o ditroqueu, que ocorre no metro 'itifálico', presente em fragmentos de Arquíloco. O prosodíaco era um verso de doze tempos de base anapéstica. O hexâmetro alongado provavelmente era o chamado 'arquiloqueu I', uma sequência de quatro dáctilos mais três troqueus. O dístico elegíaco era composto de um hexâmetro seguido de um

B

prosodíaco e o crético. E dizem ainda que Arquíloco ensinou a recitar alguns jâmbicos com acompanhamento instrumental e a cantar outros. Depois, desse modo, os poetas trágicos os usaram²¹² e Crexo²¹³ adotou essa prática e introduziu-a nos ditirambos. Alguns julgam também que Arquíloco inventou o acompanhamento sob o canto²¹⁴ e que seus antecessores acompanhavam o canto em total uníssono.

29. A Polimnesto atribuem o tom hoje chamado hipolídio²¹⁵ e dizem que ele tornou muito maiores a éclipse e a écbole.²¹⁶ E dizem que o famoso Olimpo, a

duplo hemiépes chamado também de *élegos*, nomeado pentâmetro pelos metricólogos latinos impropriamente. O peon epíbato era uma combinação de um hemiépes com um dímeter jâmbico. Sobre as inovações métricas de Arquíloco, cf. Gostoli, 1982/1983.

²¹² Certamente, como acontecia com a *parakatalogē*, nas partes corais das tragédias, já que os diálogos, compostos em trímetros jâmbicos, não eram cantados.

²¹³ Já citado no c. 12, 1135C e n. 103.

²¹⁴ A expressão grega *tēn kroysin hypo tēn oīdēn* pode significar “tocar um instrumento de corda acompanhando a melodia”, numa espécie de heterofonia. Cf. Platão, *Leis*, 812d. De qualquer modo, a expressão pode indicar também um acompanhamento mais agudo por cima da melodia principal. Sobre essa questão, cf. Barker, 1995: 41-60.

²¹⁵ Esse tom ou harmonia hipolídia talvez seja a mesma que Platão chama de lídia ‘frouxa’ (cf. *República*, 398e). No c. 16, 1136E, foi mencionada uma harmonia lídia ‘relaxada’ inventada por Dámon que também poderia corresponder à harmonia citada aqui.

²¹⁶ Segundo Aristides Quintiliano, 28, 5-6, a éclipse era o abaixamento de uma nota para criar um intervalo de três dieses, ou seja, de três quartos de tom. Por isso, era o contrário do espondiasmo citado no c. 11, 1135A. A écbole, por outro lado, era a elevação de uma nota em cinco dieses, isto é, cinco quartos de tom. Cf. Báquio, *Introdução à Ciência Harmônica*, 42.

quem atribuem o início da musa helênica e nômica,²¹⁷ inventou o gênero enarmônico,²¹⁸ e dentre os ritmos o prosodíaco,²¹⁹ no qual é composto o nomo de Ares,²²⁰ e o coreu,²²¹ o qual ele usa muito nas canções à Mãe.²²² Alguns julgam que Olimpo inventou também o baqueu.²²³ E todas as antigas melodias demonstram que estas coisas são assim. Laso de Hermíone,²²⁴ depois de modificar os ritmos para o andamento ditirâmico e após ter imitado a multiplicidade de notas dos aulos, usando um grande número de notas fracionadas, levou

²¹⁷ *Nomikês* no texto pode significar “tradicional” ou pode ter um valor mais técnico-musical designando uma forma específica de canção.

²¹⁸ Sobre a invenção do gênero enarmônico, cf. c. 11, 1134F-1135A.

²¹⁹ No parágrafo anterior, a invenção do prosodíaco foi atribuída a Arquíloco.

²²⁰ Ver c. 17, 1137A e n. 143.

²²¹ Poderia ser o troqueu ou o tríbraco. Do que pode depreender-se do nome, era um ritmo específico para a dança.

²²² Cf. c. 19, 1137D e n. 152.

²²³ Sobre este metro o desacordo é grande. Seu nome certamente deriva do culto báquico. Seu desenho básico seria $\sim\sim$. Ver, por último, Gentili-Lomiento, 2003: 229-233.

²²⁴ Fr. A 10 (Minor) Del Grande = Test. 15 Brussich. Nascido em meados do século VI a.C. em Hermíone, na Acaia (Peloponeso), Laso foi uma das personagens mais importantes da história da música grega. Segundo a *Suda*, ele foi o primeiro a escrever um tratado sobre a música. Foi rival de Simônides e professor de Píndaro e introduziu uma série de inovações ao tentar imitar na lira a multiplicidade de sons do aulo (sem que isso implicasse no aumento do número de cordas, expediente usado por músicos como Frinis e Timóteo). Além disso, ele teria transformado a estrutura astrófica do ditirambo ao introduzir nele os coros cíclicos. Sobre as inovações de Laso, cf. Lasserre, 1954: 34-44; ver também Pickard-Cambridge, 1962: 14; Privitera, 1965: 73-83; West, 1992: 343 e Brussich, 2000: 70-72.

a música anterior a ele à transformação.

D

30. De modo semelhante também Melanípides,²²⁵ o compositor de melodias, que veio depois, não permaneceu fiel à música anterior a ele, nem Filóxeno nem Timóteo. Esse, de fato, sendo a lira, antes, até a época de Terpandro de Antissa, de sete notas, dividiu-as em numerosas notas. Mas também a aulética passou de uma música mais simples para outra mais complexa. Pois antigamente, até a época de Melanípides, o compositor de ditirambos, sucedia que os auletas recebiam seus pagamentos dos compositores, já que a poesia²²⁶ evidentemente era a protagonista, e os auletas estavam subordinados aos instrutores. Mas depois também este costume se perdeu, de modo que também Ferécrates,²²⁷ o poeta cômico, introduziu a Música em forma de mulher, com seu corpo todo mal-tratado. E ele faz a Justiça perguntar a causa da violência e a Poesia²²⁸ diz:

²²⁵ Fr. A 4 Del Grande. Nascido na ilha de Melos no século V a.C., Melanípides, chamado 'o Jovem' para ser distinguido de um poeta homônimo que talvez fosse seu pai (ver c. 15, 1136C e n. 118), pertenceu ao grupo dos poetas do Novo Ditirambo e foi responsável pela transformação do ditirambo em uma composição de métrica *kata stikhon* (isto é, de versos sempre iguais, astrófica) como o *nomos* e aumentou o número de cordas da cítara para doze (cf. c. 30, 1141C-D).

²²⁶ Isto é, as palavras, o texto que era cantado e ensinado pelos autores, aqui chamados de *didaskaloi*, 'instrutores'. Sobre a submissão do aulo à poesia, cf. Ateneu, 617C-F, onde Prátinas de Fliunte (fr. 708 Page), com palavras dirigidas contra o estilo trágico de Frínico ou contra o ditirâmico de Laso, diz que o canto é o rei e o aulo é o seu servo, ficando em segundo plano.

²²⁷ Ferécrates, autor da Comédia Antiga, floresceu em Atenas por volta do ano 420 a.C.

²²⁸ Isto é, a Música. O texto aqui citado provavelmente pertence a uma comédia de Ferécrates intitulada *Quíron* (fr. 145 Kock), embora haja dúvidas sobre a origem da citação (cf. Lasserre, 1954: 172).

*Falarei de bom grado: tu terás prazer
Em ouvir e eu, em falar.
Melanípides deu início a meus males,
Entre eles, foi o primeiro que me tomou, relaxou-me
E fez-me mais frouxa com doze cordas.
Contudo esse era um homem suportável
Para mim *** comparado com os males atuais.
Mas Cinésias,²²⁹ o maldito ático,
Produzindo curvas exarmônicas nas estrofes,²³⁰
Prejudicou-me tanto que na poesia
Dos ditirambos, como nos escudos,²³¹
O lado esquerdo dele parece o direito.²³²*

E

F

²²⁹ Cinésias, compositor de ditirambos ateniense que viveu no século V-IV a.C., foi um piores músicos de seu tempo. Encontramos críticas a ele também em comédias de Aristófanes (*Aves*, 1372-1409; *Lisístrata*, 838-860; *Mulheres em assembleia*, 330 e *Rãs*, 153-154 e 1473). Segundo Düring (1945: 182), o adjetivo *Attikos*, ao invés de *Athênaios*, seria depreciativo.

²³⁰ É possível que essa seja uma alusão às frequentes modulações de uma harmonia para outra e às distorções impostas às palavras do texto por causa do predomínio da melodia. Cf. Borthwick, 1968: 66 e 71.

²³¹ Ferécrates poderia estar se referindo aqui ao movimento dos escudos na dança pírrica (cf. Borthwick, 1968: 65). Mas, nesse verso o autor poderia, por outro lado, estar fazendo uma referência ao título de uma composição de Cinésias chamada *Os Escudos*. Essa hipótese me foi sugerida pela professora Annie Bélis e precisa ser melhor defendida.

²³² Como acontece nos espelhos, a imagem é refletida ao contrário nos escudos, a mão direita, por exemplo, aparecendo no lugar da esquerda. Assim, as melodias de Cinésias seriam sem sentido, por que estariam de ponta-cabeça (cf. Weil-Reinach, 1900: 121). Borthwick (1968: 66), entretanto, sugere que Ferécrates estaria fazendo uma alusão à tendência do Novo Ditirambo de abandonar a estrutura triádica (estrofe, antístrofe e epodo) tradicional do ditirambo.

*Mas esse, contudo, me era tolerável.
 Frinis,²³³ porém, lançou uma espiral²³⁴ particular
 E curvando-me e girando-me, destruiu-me toda,
 Em cinco cordas colocando doze harmonias.²³⁵*

Mas esse também era um homem suportável para mim:

1142

*Pois se fez algo errado, depois se redimiu.
 Mas Timóteo,²³⁶ minha cara, enterrou-me
 E dilacerou-me do modo mais vergonhoso. Quem é esse
 Timóteo? Um milésio de cabeça vermelha.
 Esse me trouxe males, superou todos
 Dos quais falo, produzindo monstruosos formigueiros.
 E quando me encontrou caminhando sozinha,
 Despiu-me e quebrou-me com suas doze cordas.²³⁷*

Também Aristófanes,²³⁸ o poeta cômico, lembra Filóxeno²³⁹ e diz que ele introduziu *** melodias nos coros cíclicos. E a Música diz estas palavras:

*Encheu-me de ímpios sons exarmônicos
 E superagudos e de floreios,
 Como os nabos entortando-me toda.²⁴⁰*

²³³ Fr. 3 A Del Grande.

²³⁴ *Strobilos*, em grego. Sobre esse termo, ver Borthwick, 1968: 68 e During, 1945: 187.

²³⁵ Ao invés dos tetracordes de Aristóxeno, teríamos aqui um pentacorde.

²³⁶ Fr. 10 A Del Grande.

²³⁷ Para o verso 25 do fragmento preferi seguir o texto estabelecido por Kassel-Austin.

²³⁸ Fr. 641 Kock.

²³⁹ Fr. 15 A Del Grande. Sobre esse trecho, cf. Pickard-Cambridge, 1962: 45-48.

²⁴⁰ Sobre esses versos, ver Borthwick, 1968: 62-63 e Westphal, 1865: 10.

E outros poetas cômicos também mostraram a extravagância dos que, depois desses crimes, reduziram a música a pedaços.

31. Aristóxeno deixa claro que correção ou B
degeneração depende da formação e da instrução.²⁴¹ Pois, dentre os compositores da sua época, ele diz que Telésias de Tebas,²⁴² quando jovem, tinha sido educado com a mais bela música e tinha aprendido outras melodias dos compositores ilustres além das composições de Píndaro, de Dionísio de Tebas,²⁴³ de Lampro,²⁴⁴ de Prátinas e dos outros que foram grandes compositores líricos de peças musicais. E diz que ele aprendeu também a tocar o aulo belamente e que se exercitou suficientemente nas outras partes da educação completa. Mas, chegada a época da sua maturidade, foi tão fortemente seduzido pela música cênica e complexa que desprezou aquelas melodias com C
as quais ele fora educado, e aprendeu as composições de Filóxeno e de Timóteo, dentre essas as mais complexas e que em si mesmas são muito inovadoras. Quando se aplicou a compor melodias e experimentou os dois estilos, o de Píndaro e o de Filóxeno, não teve sucesso no gênero de Filóxeno. Isso aconteceu por causa da

²⁴¹ Fr. 76 Wehrli = Test. 26 Da Rios.

²⁴² Sobre esse músico, nada mais sabemos além do que é contado aqui.

²⁴³ Músico do século V-IV a.C., teria sido professor do general Epaminondas (cf. Cornélio Nepo, *Vidas. Epaminondas*, 2, 1).

²⁴⁴ Músico do século V a.C. citado por Platão no *Menéxemo*, 236a. Alguns comentadores modernos o identificam com Lâmprocles, cujo nome aparece no c. 16, 1136D. Cf. Michaelidis, 1978: 182-183.

belíssima formação que ele recebeu desde criança.²⁴⁵

D 32. Se, então, alguém deseja praticar a música com nobreza e consciência, deve imitar o estilo antigo, mas também deve complementá-la com outras disciplinas, e deve considerar a filosofia como um guia: pois ela é conveniente para julgar a medida adequada e a utilidade da música.²⁴⁶ De fato, três são as partes nas quais se divide, em geral, toda a música: diatônica, cromática e enarmônica. Aquele que se dedica à música precisa ser conhecedor da composição usada nesses gêneros e deve ser capaz da interpretação que as composições transmitem.²⁴⁷ Primeiro deve-se compreender que todo estudo acerca da música é um hábito que ainda não apreendeu o conhecimento do porquê cada coisa da qual ela trata deve ser aprendida pelo aluno.²⁴⁸ Depois se deve pensar que para tal tipo de formação e estudo ainda não existe uma enumeração dos estilos.²⁴⁹ Porém

E

²⁴⁵ Essa comparação entre os estilos de Píndaro e de Filóxeno devia ser comum na Antiguidade, pois o encontramos também em Filodemo (*De Musica*, pp. 133-138 Rispoli), que possivelmente usou a mesma fonte usada por Plutarco.

²⁴⁶ No pensamento platônico e no aristotélico todas as disciplinas estavam subordinadas à filosofia, incluindo a música. Entre os cc. 32 e 36, a fonte do nosso autor (Aristóxeno) desenvolve uma argumentação parecida com o raciocínio apresentado por Platão sobre a retórica no *Fedro*, 268a-274b. Ver também Aristides Quintiliano, 133, 22-28, que afirma que a música é aliada e companheira da filosofia.

²⁴⁷ Aristóxeno, na *Harmonica*, 24, 18-19, diz que toda melodia é divisível nos três gêneros citados. Westphal (1865: 11), por outro lado, julga que essa passagem é uma glosa que entende mal o texto, pois, na verdade, as partes da música seriam a harmônica, a rítmica e a métrica.

²⁴⁸ Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 5, 9-29 e Platão, *Leis*, 670b-e.

²⁴⁹ *Tropos* não significa um 'estilo' em geral por causa da exigência

muitos aprendem por acaso o que agradaria a quem ensina ou a quem aprende, mas os inteligentes rejeitam o “por acaso”, como os Lacedemônios, os Mantineios e os Pelênios. Pois, somente depois de escolher um estilo ou muito poucos, os quais eles pensavam convir à correção dos caracteres, praticaram essa música.²⁵⁰

33. Isto ficaria claro, se se examinasse qual é o campo de estudo de cada uma das ciências. Assim, é evidente que a ciência harmônica é um conhecimento dos gêneros das melodias harmonizadas,²⁵¹ dos intervalos, dos sistemas, dos sons, dos tons e das modulações dos sistemas.²⁵² E mais adiante não se pode avançar com

implícita de uma enumeração. Mas também dificilmente se refere aqui às antigas harmonias ou aos tons (*tonoi*, escalas de transposição cujo nome mudava quando mudava o registro ou altura dos sons). Talvez esses estilos possam ser entendidos como ‘gêneros melódicos específicos do ponto de vista técnico’. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 50, 16 e Aristides Quintiliano, 30, 12.

²⁵⁰ Mantineia certamente era uma cidade conhecida pelo conservadorismo e pelo apego às tradições musicais, assim como Esparta. Aristóxeno teria passado alguns anos de sua vida nessa cidade e teria sido influenciado pela ideologia tradicionalista característica do povo daquela cidade (cf. Visconti, 1999: 78-82). Ele teria inclusive dedicado uma obra a ela, como nos informa Filodemo, nos fragmentos do livro *De Pietate*, 85 Gomperz. Filodemo (no *De Musica*, 10 Kemke = 20 Van Krevelen) também menciona os povos de Esparta, Mantineia e Pelene ao tratar da educação musical. Isso nos leva a crer que ele e Plutarco utilizaram a mesma fonte.

²⁵¹ A melodia harmonizada é organizada de acordo com certas regras, isto é, obedece a um método de combinação dos intervalos. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 23-24.

²⁵² Segundo Aristóxeno (*Harmonica*, 44, 8-9), a ciência harmônica se divide em sete partes. Plutarco não menciona a melopeia, ou composição melódica, talvez porque ela não fosse mencionada numa possível obra usada como fonte intermediária

ela. Assim, não peçamos a ela poder distinguir se o compositor escolheu adequadamente, por exemplo, nos *Mísios*²⁵³ o tom hipodório no princípio ou o mixolídio e o dório no fim ou o hipofrígio e o frígio no meio.

- 1143 Pois a ciência harmônica não se estende a tais tipos de questões, mas necessita de muitas outras ciências, já que ela desconhece o valor da adequação. De fato, nem o gênero cromático nem o enarmônico chegarão jamais a ter o valor completo da adequação através do qual se mostrará o caráter moral de uma melodia composta, mas esta é a tarefa do executante.²⁵⁴ É claro que o som do sistema é diferente da composição melódica construída no sistema, acerca da qual a ciência harmônica não pode teorizar. O mesmo pode ser dito acerca dos ritmos, já que nenhum ritmo chegará a ter o valor da adequação completa nele próprio. Porque sempre dizemos algo apropriadamente tendo em mente algum caráter. E afirmamos que a causa disto é uma combinação ou mistura ou ambas as coisas. Tal como
- B o gênero enarmônico posto por Olimpo no tom frígio misturado ao peon epíbato. De fato, isto gerou o caráter da primeira parte do nomo de Atena.²⁵⁵ Pois, o gênero enarmônico de Olimpo foi construído depois de ter sido

para esse capítulo.

²⁵³ Esse seria o título de um ditirambo de Filóxeno citado por Aristóteles na *Política*, VIII, 7, 1342b7-12. Porém essa é a correção proposta por Bergk para *moysois*, *moyisikois* e *moysaïs* encontrados nos manuscritos. O texto aristotélico também é duvidoso: os manuscritos apresentam *mythous* no lugar de *Mysous*.

²⁵⁴ Comparar com Platão, *Leis*, 670e.

²⁵⁵ Esse nomo é citado no c. 17, 1137A. É possível que ele seja igual ao nomo Policéfalo citado no c. 7, 1133D-E.

somada a composição melódica e a rítmica e depois que o ritmo, somente ele, foi habilmente modulado tendo surgido um troqueu no lugar de um peon. Mas mesmo mantendo-se o gênero enarmônico e o tom frígio e com eles todo o sistema, o caráter sofre uma grande alteração. Porque a chamada harmonia²⁵⁶ no nomo de Atena é muito diferente do prelúdio²⁵⁷ quanto ao caráter. Se, C portanto, o juízo crítico junta-se à prática da música, é evidente que o indivíduo se torna o juiz rigoroso na música. Pois quem conhece o dório sem saber julgar a adequação do seu uso não saberá o que ele produz, e nem conservará o caráter, já que também desconhece se a ciência harmônica é capaz de distinguir ou não acerca das mesmas composições melódicas dóricas, como alguns pensam.

O mesmo pode ser dito também acerca de toda ciência rítmica, pois quem conhece o peon não conhecerá a adequação do seu uso somente através do conhecimento da própria constituição do peon, já que também desconhece, acerca das próprias composições rítmicas peônicas, se o estudo rítmico delas pode D diferenciá-las, como alguns dizem, ou não se estende até esse ponto.

É necessário, então, que ao menos existam dois conhecimentos para quem precisa distinguir o adequado

²⁵⁶ ‘Harmonia’, possivelmente, era o nome da parte central do nomo onde haveria uma mudança no ritmo, de jâmbico a trocaico, o que modificaria o caráter da composição.

²⁵⁷ *Anapeira*, em grego. Pólux (IV, 84, 1) diz que *peira* era o nome da primeira parte do nomo Pítico aulético. Estrabão (IX, 3, 10), por outro lado, diz que *ampeira* era a segunda parte do nomo Pítico citarístico e o ritmo dessa parte era o peon epíbatos.

e o inadequado. Primeiro: por causa de que caráter a composição nasce. Segundo: de que elementos nasce a composição. O que foi dito bastará para entender que, portanto, nem a ciência harmônica nem a rítmica nem nenhuma das ditas ciências particulares é suficiente, ela mesma, para distinguir o caráter segundo ela própria e para julgar os outros elementos.

E **34.** Sendo três os gêneros nos quais se divide a melodia harmonizada, iguais nas extensões dos sistemas e nas funções das notas, assim como também nas funções dos tetracordes, os antigos estudaram apenas um, já que certamente os nossos antecessores não se preocuparam nem com o gênero cromático nem com o diatônico, mas somente com o enarmônico e, no que diz respeito a esse, apenas com uma parte do sistema, a chamada oitava.²⁵⁸ De fato, eles discordavam acerca da nuance,²⁵⁹ mas concordavam quase todos que havia apenas uma harmonia.²⁶⁰ Portanto jamais poderia compreender as matérias relacionadas à ciência harmônica quem avançou somente até o conhecimento dela. Mas é F evidente que compreenderá quem segue de perto as

²⁵⁸ Aristóxeno, Test. 99 Da Rios. Nesse trecho, Aristóxeno, a fonte de Plutarco, critica seus antecessores, os harmonicistas (*harmonikoi*), porque eles estudaram somente o gênero enarmônico no limite de uma oitava (*dia pasôn*, isto, é ‘através de todas as cordas ou notas’). As ideias apresentadas nesse passo coincidem com as palavras do próprio Aristóxeno, em *Harmonica*, 6, 6-9 e 44, 13-14.

²⁵⁹ *Khroa*, em grego, ‘matiz’, ‘coloração’. As nuances eram variações dos intervalos internos dos tetracordes de cada gênero. Ver Aristóxeno, *Harmonica*, 63-65 e Cleônides, 7.

²⁶⁰ Em Aristóxeno (*Harmonica*, 6, 10), a palavra *harmonia* indicava também o gênero enarmônico, que era o único reconhecido como válido pelos seus antecessores.

ciências particulares, assim como todo o corpo da música e as mesclas e combinações de suas partes. Pois quem é apenas estudioso da harmonia está limitado em certa medida. Então, para falar de modo geral, é necessário que a percepção e a inteligência caminhem juntas no julgamento das partes da música e não se adiantem, como fazem as percepções precipitadas e apressadas, nem se atrasem, como fazem as lentas e pesadas. Às vezes acontece em algumas percepções também uma combinação de ambos os tipos e as mesmas atrasam-se e adiantam-se por causa de uma anomalia natural. Portanto é preciso eliminar esses defeitos da percepção que deve caminhar junto com a inteligência.²⁶¹ 1144

35. De fato, sempre é necessário que haja três pequeníssimas coisas que caiam ao mesmo tempo na audição: a nota, a duração e a sílaba ou a letra.²⁶² E será possível reconhecer a melodia harmonizada²⁶³ a partir da série de notas, e, a partir da série de durações, o ritmo, e, a partir da série de letras ou sílabas, as palavras. E já que essas séries avançam juntas, é necessário fazer com que nossa percepção apreenda tudo ao mesmo tempo. Porém certamente também é evidente que, se a percepção não pode separar cada uma delas, é impossível segui-las a B

²⁶¹ Aristóximo (*Harmonica*, 41-42) defende essa teoria e afirma que a percepção é tão válida quanto a razão no estudo da música. Essa posição era uma reação contra as doutrinas pitagóricas segundo as quais a razão e os cálculos matemáticos têm a primazia nos estudos musicais.

²⁶² *Gramma* aqui se refere à letra enquanto som articulado, não como signo escrito. *Littera* também se emprega com esse sentido em latim.

²⁶³ Isto é, a estrutura da escala em questão.

cada uma e perceber o que está errado em cada uma das coisas ditas e o que não está. Primeiro, é preciso conhecer a continuidade, pois é necessário haver continuidade para o senso crítico, porque o bem e seu contrário não aparecem naqueles elementos separados, sejam eles sons, durações ou letras, mas em sequências contínuas, já que eles são uma mistura das partes não compostas segundo a utilidade.²⁶⁴ Basta acerca da compreensão da música.

C

36. Além disso, é preciso observar que os estudiosos da música²⁶⁵ não são auto-suficientes para o julgamento crítico. Pois é impossível tornar-se um músico e crítico completo apenas conhecendo as partes que parecem compor o conjunto da música, como a prática com os instrumentos e com o canto, e ainda o que diz respeito ao exercício da percepção (estou falando daquela que conduz ao conhecimento da melodia harmonizada e do ritmo), e além dessas, a ciência rítmica e a harmônica e a teoria do acompanhamento musical e da dicção e outras quaisquer que possam existir.²⁶⁶ É preciso saber por que razões não é possível tornar-se crítico apenas com o conhecimento dessas disciplinas. Primeiro porque, dentre as coisas submetidas ao nosso julgamento,

D

²⁶⁴ Aristóximo (*Harmonica*, 12-36) trata da continuidade da fala e da descontinuidade da melodia e faz uma comparação que lembra as palavras desse capítulo.

²⁶⁵ A música aqui, como era entendida na época de Aristóximo, já era a arte e ciência da melodia separada das palavras.

²⁶⁶ Platão, no *Fedro*, 268d-269c, também diz que a ciência harmônica vai além dos conhecimentos técnicos. Cf. também Aristóximo, *Harmonica*, 49, 7-9, onde se diz que o conhecimento da notação não é o objetivo da ciência harmônica e que ela vai além disso.

algumas são um fim em si mesmas, mas outras não são. Um fim em si mesmo é cada uma das composições, como uma peça cantada, executada no aulo ou na cítara, e a execução de cada uma delas, como a aulética, o canto e outras coisas desse tipo. Não são um fim em si mesmas as práticas que levam àquelas execuções e as coisas que existem por causa daquelas. Tais coisas são as partes da interpretação. Em segundo lugar, tratemos da composição. De fato, do mesmo modo, ela também se submete ao nosso julgamento. Pois, quando se ouve um auleta, pode-se julgar se os aulos estão em consonância E ou não, e se o diálogo²⁶⁷ é claro ou não. E cada parte dessas coisas diz respeito à interpretação aulética, porém não é um fim em si mesma, mas existe por causa do fim. Além dessas questões, pois, e de todas as outras desse tipo, o caráter da interpretação deverá ser julgado, se ele se apresenta adequado à composição dada que o executante quis tocar e interpretar. O mesmo pode ser dito também sobre as emoções expressas pela arte poética nas composições.

37. Portanto, como os antigos estavam preocupados principalmente com os caracteres, eles preferiam a gravidade da música antiga. Conta-se, de F fato, que os Argivos também estabeleceram, certa vez, uma punição para a violação das leis da música e que multaram o primeiro que utilizou mais de sete cordas

²⁶⁷ *Dialektos*, em grego, com um sentido evidentemente técnico, indicando a ‘conversa’ que ocorria quando os dois tubos do aulo duplo soavam ao mesmo tempo. Esse termo apareceu antes no c. 21, 1138B, mas com outro sentido. Ver também Aristóteles, *De anima*, II, 8, 420b8.

1145 e que tocou em mixolídio na cidade deles.²⁶⁸ O nobre Pitágoras rejeitava o julgamento da música através da percepção, pois dizia que sua excelência era apreendida apenas pela mente. Por isso não a julgava com a audição, mas através da harmonia analógica.²⁶⁹ Ele considerava suficiente estabelecer o conhecimento da música somente até a oitava.

38. Porém, os músicos de hoje em dia abandonaram completamente o mais belo dos gêneros, que era cultivado entre os antigos sobretudo por sua nobreza, a tal ponto que a maioria não tem qualquer eventual compreensão dos intervalos enarmônicos. Assim, agem de modo tão negligente e tão displicente que não consideram que a diése enarmônica apresente, no todo, uma aparência de fenômenos perceptíveis e excluem-na das melodias. De fato, consideram que aqueles que ensinaram algo acerca desse intervalo e que usaram aquele gênero disseram coisas vãs.²⁷⁰ E pensam que uma prova fortíssima de que

²⁶⁸ Somente nesse passo encontramos uma referência à austeridade dos argivos no campo musical. Esse tipo de anedota era muito comum a respeito dos Espartanos, povo completamente contrário a inovações musicais. Cf., por exemplo, Plutarco, *Instituta Laconica*, 17 e *Agis*, 10; Pausânias, III, 12, 10 e Ateneu, 636e-f.

²⁶⁹ Isto é, a ‘junção das proporções’ ou ‘proporções harmônicas’, que eram os cálculos das relações matemáticas existentes entre os intervalos consonantes, dentre os quais o mais importante era o de oitava, chamado de *harmonia* pelos pitagóricos. Cf. Barker, 1984: 244, n. 240.

²⁷⁰ Platão, na *República*, 531a, fala de tentativas de identificar o menor intervalo perceptível. Aristóteles, na *Metafísica*, 1016b20-22, diz que esse intervalo é a diése enarmônica. Para Aristóxeno, a diése é o menor intervalo que pode ser percebido, embora a teoria harmônica possa considerar intervalos ainda menores. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 19, 15ss. e 32, 7ss. Sobre a decadência

dizem a verdade é, principalmente, a sua incapacidade de perceber esse intervalo, como se tudo que lhes escapasse fosse completamente inexistente e totalmente inútil. Além disso, haveria o fato de não poder ser determinada, por meio de consonâncias, a magnitude desse intervalo, como podem ser determinados o semitom, o tom e os outros intervalos desse tipo.²⁷¹ Eles ignoram que também deveriam rejeitar a terceira magnitude, assim como a quinta e a sétima,²⁷² das quais uma é composta de três dieses, a outra de cinco dieses e a última de sete dieses; e em geral todos os intervalos que apresentam número ímpar deveriam ser excluídos como inúteis, já que nenhum deles pode ser determinado por meio de consonâncias. Esses intervalos seriam aqueles que contêm um número ímpar da menor diése. Do que foi dito segue-se necessariamente também que nenhuma das divisões do tetracorde é útil, exceto aquela através da

e o abandono do gênero enarmônico na época de Aristóxeno, cf. *Harmonica*, 29, 4ss. Mas cabe salientar que, para Aristóxeno, a principal característica do gênero enarmônico não era a diése (ou quarto de tom), mas sim o ditom. Dionísio de Halicarnaso (*De compositione verborum*, XI) e Teon de Esmirna (55-56) também tratam do abandono desse gênero. Aristides Quintiliano (16, 13-18), baseando-se na mesma passagem de Aristóxeno, que é a fonte deste capítulo, diz que só os especialistas estudam o enarmônico e que alguns o julgam impossível.

²⁷¹ As consonâncias eram os intervalos consonantes, no caso, os de oitava, quarta e quinta. O tom era o resultado da diferença entre a quinta e a quarta; o ditom (terça maior) subindo uma quarta, descendo uma quinta, subindo de novo uma quarta e descendo uma quinta; o semitom era a diferença entre a quarta e o ditom. Cf. Aristóxeno, *Harmonica*, 69-72.

²⁷² A diése enarmônica era a primeira magnitude ou medida, o semitom a segunda e assim por diante.

qual são utilizados todos os intervalos pares. Essa seria a diatônica tensa e a cromática tônica.²⁷³

D 39. Dizer e sustentar tais coisas é não somente contrariar as evidências, mas também contradizer a si mesmo. Pois principalmente eles parecem usar tais tipos de divisões de tetracordes, nas quais a maior parte dos intervalos é, na verdade, ímpar ou irracional.²⁷⁴ De fato, eles sempre relaxam as lícanos e as paranetes. E também já afrouxam algumas das notas fixas²⁷⁵ para algum intervalo irracional, afrouxando com eles as trites e as paranetes, e assim eles pensam estar honrando sobretudo esse tipo de uso dos sistemas, no qual a maior parte dos intervalos é irracional, não somente das notas que se movimentam por natureza, mas também de algumas que permanecem imóveis, como é evidente para aqueles que podem perceber tais coisas.

E 40. E o nobre Homero ensinou que o uso da música é conveniente para o homem. Pois para demonstrar que a música é útil em muitas ocasiões, apresentou Aquiles digerindo sua ira contra Agamémnon através da música

²⁷³ Aristóxeno está se referindo aqui às *khroai*, nuances ou variações intervalares dentro dos tetracordes. A menor diése era a enarmônica, igual a um quarto de tom.

²⁷⁴ O intervalo par é aquele que contém um número par de dieses, o tom, por exemplo, que contém quatro dieses. Um intervalo ímpar seria aquele entre a parípate e a lícano no diatônico suave, que contém três quartos de tom. O termo *álogos* ('irracional'), que se opõe a *rhētos* ('racional'), tem origem na escola pitagórica. O intervalo irracional é aquele que não pode ser utilizado numa melodia e não pode ser determinado através de cálculos matemáticos com as consonâncias. Cf. Aristóxeno, *Ritmica*, 12, 30-14, 7.

²⁷⁵ As notas fixas são a nete, a parámese do tetracorde disjunto, a mese e a hípate. As notas móveis são a paranete, a trite, a lícano e a parípate.

que aprendeu do sapientíssimo Quíron:

*e encontraram-no deleitando seu espírito com a
[melódiosa fôrminge,
bela obra de arte; em torno, argênteo jugo havia:
escolheu-a dentre os espólios depois de destruir a
[cidade de Eétion.
Com ela alegrava seu coração e cantava glórias de homens.²⁷⁶*

“Aprende”, Homero está dizendo, “como se deve usar a música: pois era adequada a Aquiles, filho de Peleu, o justíssimo, cantar as glórias dos homens e os feitos dos semideuses.” Mais ainda, Homero, ensinando a ocasião mais apropriada do seu uso a quem está em ócio, mostrou que ela é um exercício útil e prazeroso. Pois Aquiles, apesar de ser guerreiro e homem de ação, por causa da sua ira que surgiu contra Agamémnon, não participava dos perigos da guerra. Homero, então, julgou ser apropriado o herói afiar sua alma com as mais belas melodias, para que ele estivesse preparado para sair para a batalha que ele, em breve, iria enfrentar. E ele fazia isso evidentemente lembrando-se dos antigos feitos. Tal era a música antiga e para isso era útil. De fato, ouvimos que Héracles usou a música²⁷⁷ e Aquiles e muitos outros, cujo mestre, como é transmitido pela tradição, foi o sapientíssimo Quíron,²⁷⁸ que foi professor

²⁷⁶ *Iliada*, IX, 186-189.

²⁷⁷ Sobre a relação de Héracles com a música, ver Dugas, 1944: 61-70.

²⁷⁸ O centauro Quíron, filho de Crono e da oceânide Fílira, além de médico de grande sabedoria, foi professor de Jasão, Asclépio e de Aquiles. O próprio Apolo teria recebido lições suas. Cf. Grimal, 2000: 403.

de música e também de justiça e de medicina.²⁷⁹

B 41. De modo geral, quem tem bom senso jamais dirigiria uma acusação contra as ciências, se alguém não as usa adequadamente, mas julgaria que isso é próprio da maldade daqueles que a usam.²⁸⁰ Portanto, se alguém estudou o estilo educativo da música com a dedicação conveniente na infância, louvará e aprovará o belo e reprovará o contrário nas outras disciplinas e, particularmente, no que diz respeito à música, e estará livre de toda ação ilegítima, e, depois de colher a maior recompensa através da música, tornar-se-ia muito útil a si mesmo e à sua cidade, nunca usando nada desarmônico nem em seus atos nem em suas palavras, mantendo sempre e em todo lugar o decoro, a moderação e a ordem.²⁸¹

42. E que também nas cidades com as melhores leis havia a preocupação de ocupar-se com a música nobre, há muitos e diferentes testemunhos a ser citados. Alguém poderia mencionar Terpandro, que acabou com

²⁷⁹ Entre os gregos era conhecido o uso terapêutico da música. Um exemplo disso encontramos na *Odisseia*, XIX, 457-458, onde os filhos de Autólico fazem estancar o sangue da ferida de Odisseu. Para mais informações sobre o uso da música na terapia do corpo e da alma, ver Dodds, 1997: 84-87.

²⁸⁰ Platão (*Górgias*, 457a) faz um raciocínio parecido ao dizer que os professores de ginástica não têm culpa pelo mau uso dos ensinamentos que seus alunos fazem. Isócrates (*Nicocles*, 2, 3) também tece considerações semelhantes quando diz que não se deve culpar a retórica por causa dos erros dos retores. Ver também Platão, *Eutidemo*, 306d-307c.

²⁸¹ Essas considerações têm caráter eminentemente platônico. Cf. *República*, 401d-403a e 413e e *Leis*, 659c-660a e 802c-d. Ver também Aristóteles, *Política*, VIII, 7, 1341b-1342b e Aristides Quintiliano, 59-65.

a discórdia que surgiu certa vez entre os lacedemônios, e Taletas, o cretense, o qual, estando entre os lacedemônios conforme um oráculo da Pítia, dizem, através da música, tê-los curado e ter livrado Esparta da peste que a assolava, como diz Prátinas.²⁸² De fato, também Homero conta C que os helenos acabaram com a peste que os assolava através da música, pois ele disse:

*eles, o dia todo, apaziguavam o deus com um canto,
entoando um belo peã, os jovens aqueus,
lebrando o arqueiro longicerteiro: e ele, ouvindo, alegrava
seu coração.*²⁸³

esses versos, nobre mestre, uso como conclusão do meu discurso sobre a música, já que tu, tendo falado primeiro, por meio deles, demonstraste para nós o poder da música.²⁸⁴ Pois, na verdade, sua primeira e mais bela tarefa é o reconhecimento de gratidão aos deuses e, D depois e em segundo lugar, o sistema²⁸⁵ puro, melodioso

²⁸² Fr. 8 Bergk = 6 Page. Sobre essas lendas acerca do poder da música de restabelecer a paz e a harmonia, cf. Diógenes de Babilônia, fr. 84 e 83 (SVF III von Arnim) = Filodemo, *De Musica*, 18 e 85 Kemke. Sobre Terpandro, ver também Gostoli, 1988 e Gostoli, 1990, Testemunhos 12-15. Plutarco, na *Vida de Licurgo*, 4, atribui a Taletas de Gortina o poder de, através do canto, acabar com as discórdias geradas pelas lutas internas que assolavam Creta. Ver também Sófocles, *Édipo Rei*, 186 (sobre o poder do peã de curar a peste); Pausânias, I, 14, 4; Eliano, *Varia Historia*, 12, 50; Boécio, *Instituta musica*, 1, 1 e comentário de Eustácio à *Odisseia*, XIII, 408.

²⁸³ *Iliada*, I, 472-474.

²⁸⁴ C. 2, 1131E.

²⁸⁵ *Systema*, grosso modo, que na teoria musical significa ‘escala’, aqui é uma metáfora para a ‘constituição’ da alma. Cf. Ptolomeu, *Harmonica*, 97, 34. Para outros exemplos do uso de *enharmonios*, cf.

e harmônico da alma.” Depois de dizer essas palavras, Sotérico disse: “Tens aí meu discurso simposial sobre a música.”

E 43. Sotérico então foi admirado pelas palavras que foram ditas: e, de fato, ele mostrava no rosto e na voz o seu amor pela música. Mas o meu mestre disse: “Além de outras coisas, também aprovo uma característica de cada um de vossos discursos: cada um conservou a sua ordem apropriada. Pois Lísias nos banqueteu com as coisas que somente ao citaredo profissional cabe saber. E Sotérico, ensinando, prodigalizou-nos com discursos sobre o benefício e a teoria da música e também se estendeu sobre o poder e a utilidade dela. Mas penso que eles, de propósito, reservaram um tema para mim. Pois não os acusarei de covardia porque tiveram vergonha de rebaixar a música aos banquetes.²⁸⁶ Se ela é útil em algum lugar, é também acompanhando a bebida, como demonstrou o nobre Homero quando diz:

*canto e dança: eis os adornos de um festim.*²⁸⁷

F E que ninguém venha me dizer, por causa dessas palavras, que Homero pensava que a música é útil somente para o prazer, pois há um sentido mais profundo escondido nos seus versos. Para um benefício e uma ajuda as mais importantes em tais ocasiões ele

Plutarco, *De defectu oraculorum*, 429D-430A; Pseudo-Aristóteles, *Problemas*, XIX, 15 e Ateneu, 628a.

²⁸⁶ Plutarco também trata da questão da música nos banquetes nas *Quaestiones Conviviales*, 667A e 712F-713A.

²⁸⁷ *Iliada*, I, 152.

escolheu a música. Refiro-me aos banquetes e às reuniões dos antigos. De fato, a música foi introduzida porque é capaz de repelir e acalmar o poder inflamatório do vinho, como o vosso Aristóxeno²⁸⁸ também diz em algum lugar. Ele disse que a música foi introduzida porque o vinho, por um lado, tem a natureza de derrubar os corpos e as mentes daqueles que o beberam em excesso, 1147 mas a música, por outro lado, com a sua em e a sua medida conduz à condição contrária e acalma. Nessa ocasião, portanto, Homero diz que os antigos usavam a música como uma ajuda.²⁸⁹ 44. Mas também o mais importante para vós, ó companheiros, e que mais ainda resta demonstrar é que a música é nobilíssima. Pois o engendramento dos seres e o movimento dos astros Pitágoras, Arquitas,²⁹⁰ Platão e outros filósofos antigos afirmavam nem surgir nem constituir-se sem música.²⁹¹

²⁸⁸ Fr. 122 Wehrli = Test. 27 Da Rios. Westphal (1865: 20-21) defendeu a hipótese de que esse passo se refira aos *Symmikta sympotika*, obra perdida de Aristóxeno (cf. Ateneu, 632a e Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 13).

²⁸⁹ Para um tratamento similar de versos de Homero, cf. Ateneu, 627e e 180b. Existem algumas referências análogas a esse passo ligadas a Pitágoras e ao poder que a música tem de curar a embriaguez. Cf. Filodemo, *De Musica*, 172 van Krevlen; Quintiliano, I, 10, 32 e Boécio, *De Musica*, I, 1. Em Galeno (*De placitis*, 5, p. 453 Muller) e em Marciano Capela (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 926, p. 131 Cristante) encontramos o mesmo episódio com Dámon como protagonista.

²⁹⁰ Matemático e filósofo pitagórico do século IV a.C. originário de Tarento, no sul da Itália. Foi amigo de Platão, fez importantes descobertas no campo da acústica e estabeleceu as proporções dos intervalos do tetracorde nos três gêneros. Cf. Barker, 1989^a.

²⁹¹ Os pitagóricos acreditavam que a música tem uma relação íntima com a matemática e com a astronomia. Eles defendiam a ideia de que o movimento dos planetas produz sons musicais,

Eles, de fato, dizem que tudo foi construído por deus de acordo com uma harmonia. Mas seria inoportuno prolongar os discursos acerca desse assunto. O que há de mais puro e de mais musical é estabelecer a medida apropriada para tudo.” Depois de dizer essas palavras, ele cantou um peá.²⁹² E depois de fazer libações para Crono e para todos os outros deuses filhos dele e para todas as Musas, permitiu que os convivas fossem embora.

imperceptíveis para nós, mas que, juntos, formam a chamada ‘harmonia das esferas’. Sobre isso ver Platão, *Crátilo*, 405d e *Timeu*, 35b-36d; Aristides Quintiliano, 119-123 e Nicômaco, *Harmonica*, 3. A partir de Boécio (*De Musica*, I, 2) surge a diferenciação entre *musica mundana* (harmonia do cosmo), *musica humana* (harmonia interna do homem) e *musica instrumentalis* que estará presente em quase todos os tratadistas de música da Idade Média.

²⁹² Sobre a presença do peá no final do banquete, cf. Xenofonte, *Banquete*, 2, 1 e Ateneu, 149c.

BIBLIOGRAFIA*

EDIÇÕES E TRADUÇÕES DO SOBRE A MÚSICA

A *Editio princeps* do *De musica* veio à luz em 1509, como um dos livros dos *Plutarchi Opuscula* LXXXII. *Venetiis mense martio MDIX, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, petit in folio* (folios 652-666), com texto estabelecido pelo cretense Demétrio Ducas. Depois, além das edições e traduções deste tratado incluídas em edições e traduções das obras de Plutarco, como as de Xylander (1570), Amyot (1572), Stephanus (1572), Reiske (1778), Wyttenbach¹ (1800) e Bernardakis (1895), o tratado foi editado e/ou traduzido e/ou comentado, entre outros, por:

Valgulio, C. (1507) *Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica*, Brescia, Impresso por Angelo Britannico.

Burette, P.-J. (1735) Ploutárchou diálogos Perì mousikês. Dialogue de Plutarque Sur la musique. Traduit en françois avec des remarques, Paris. (Edição e tradução para o francês também publicadas em Mémoires de litteratures tirés dês registres de l'Académie dês inscriptions e belles lettres, X

* As referências a livros ou artigos precedidas de um asterisco não foram consultados por mim, mas achei necessário citá-los por causa da sua importância para o estudo do *Sobre a Música*.

¹ Responsável pela atual divisão do texto do tratado em parágrafos.

(1736), pp. 111-310, e comentários também nas *Mémoires*, VIII (1733), pp. 27-96; XIII (1740), pp. 173-316; XV (1743), pp. 293-394; XVII (1751), pp. 31-60. Republicado em 1975, em edição fac-similar, pela editora Minkoff, de Genebra). Porém, todos esses textos encontram-se disponíveis na página da Gallica: <http://gallica.bnf.fr>)

*Bromby, J. (1822) *The Perì mousikês of Plutarch*, Chiswick, C. Whittingham.

Volkman, R. (1856) *Plutarchi. De musica*, Leipzig, Teubner. (Edição e tradução para o latim).

Westphal, R. (1865) *Ploutárchou Perì mousikês. Plutarch. Über die Musik*, Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. (Edição e tradução para o alemão)

Weil, H. e Reinach, T. (1900) *Plutarque. De la musique. Édition critique et Explicative*, Paris, Ernest Lérout Éditeur.

Skjerne, G. (1909) *Plutarks Dialog om Musiken*, Copenhagen e Leipzig, Wilhelm Hansen Musik-Forlag. (Tradução dinamarquesa do texto de Weil-Reinach).

*Tomasov, N. N. (1922) *Plutarkh O Muzika*, São Petersburgo. (Tradução russa).

Lasserre, F. (1954) *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'Éducation Musicale dans la Grèce Antique*, Olten e Lausanne, URS Graf-Verlag.

- Ziegler, K. (1966²) *Plutarchi Moralia*. Vol. VI.3. *Peri mousikês* (Plan. 39), Leipzig, Teubner. (Edição adotada para nossa tradução).
- Einarson, B. e De Lacy, Ph. H. (1967) *Plutarch's Moralia*. Vol. XIV Cambridge e Londres, Harvard University Press. ('On Music', pp. 343-455). (Edição e tradução para o inglês).
- Gamberini, L. (1979) *Plutarco 'Della Musica'*, Florença, Olschki. (Tradução italiana do texto de Lasserre).
- Barker, Andrew (1984) 'The Plutarchian treatise *On Music*', em idem, *Greek Musical Writings*, Vol. I (*The Musician and his Art*), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-257.
- García Valdés, Manuela (1987) *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). Sobre la música*, Madrid, AKAL, pp. 343-408.
- Pisani, G. e Citelli, L. (1990) *Plutarco. Moralia II, De musica*, Pordenone, pp. 299-442.
- Savino, E., Mayrhofer, M. e Alessandro, A. (1991) *Pseudo-Plutarco, DELLA MUSICA*, Tradução e notas de E. Savino, prefácio de M. Mayrhofer, Apêndice de Alessandro Abbate, Nápoles, Flavio Pagano Editore.
- Ballerio, R. (2000) *Plutarco. De musica*. Ensaio introdutório de Giovanni Comotti, tradução e notas de Raffaella Ballerio, com texto grego (de Ziegler) ao lado, Biblioteca Universale Rizzoli, Milão.

Chuaqui, C. (2000) 'Sobre la Música del Pseudo-Plutarco', em *Musicología griega*. Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos. Universidad Autónoma de México, México, pp. 124-173.

García López, J. (2004) 'Sobre la Música (Pseudo-Plutarco)', em Plutarco, *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, XIII, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 324), pp. 7-140.

BIBLIOGRAFÍA GERAL

Abert, H. (1995) 'Antiche Legende di Musicisti', em Restani, D. (ed.) *Musica e Mito nella Grecia Antica*, Bolonha: Il Mulino, pp. 39-52. (Tradução italiana do artigo *Antiken Musiklegenden*, publicado em 1910 (reed. 1970), em *Festschrift zum 90. Geburtstage Rochus von Liliencron*, Leipzig: Breitkopf-Härtel, pp. 1-16).

Aloni, A. (1990) 'Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica', em *Lirica greca e Latina - Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, XII, pp. 99-130.

Anderson, W. (1966) *Ethos and Education in Greek Music, The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Anderson, W. (1994) *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ítaca e Londres: Cornell University Press.

- Amsel, G. (1887) *De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint* (= *Breslauer philologische Abhandlungen*, I, 3). Parág. 5, pp. 152ss.: *Ad Pseudo Plutarchum De Musica*.
- Barbera, A. (1981) 'Republic 530C-531C: Another look at Plato and Pythagoreans', em *American Journal of Philology*, 102, pp. 395-410.
- Barker, A. (1978) "ΟΙ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΙ 'ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ: The Predecessors of Aristoxenus', em *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 24, pp. 1-21.
- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings*, vol. I (*The Musician and his Art*), Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings*, vol. II (*Harmonic and Acoustic Theory*), Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, A. (1989^a) 'Archita di Taranto e L'Armonica Pitagorica', em *Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, XI, pp. 159-178.
- Barker, A. (1995) 'Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody', em Gentili, B. e Perusino, F. (ed.) *Mousike: Metrica, Ritmica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 41-60.

- Barker, A. (2001) 'La musica di Stesicoro', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 67, 1, vol. 96 S. C., pp. 7-21.
- Barker, A. (2002) *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa: Edizioni ETS.
- Barker, A. (2005) *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, Nápoles: Alfredo Guida Editore.
- Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartol, K. (1989) "Der musikgeschichtliche Dialog Plutarchs und das Problem des melischen Characters der griechischen Poesie", em *Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium Philologicum Halense durch Friederich August Wolf am 15.10.1787*, Halle (Saale), pp. 242-250.
- Bartol, K. (1992) 'How was Iambic Poetry performed? A question of Ps. Plutarch reliability (*Mus.* 1141 A)', em *Euphrosyne*, 20, pp. 269-276.
- Bartol, K. (1996) 'PS.-Plutarchs table talk on music: Tradition and originality', em Fernández Delgado, J. A. e Pordomingo Pardo, F. (eds.) *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales*. Actas Del IV Simposio Español Sobre Plutarco. Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994. Sociedad Española de Plutarquistas Sección de la International Plutarch Society. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 177-184.

- Bartol, K. (2000) 'Measure of Pleasure. Conception of artistic delight in Philodemus' and Pseudo-Plutarch's treatises *On Music*', em *Classica Cracoviensia*, V, pp. 161-167.
- Baud-Bovy, S. (1986) 'Le "genre enharmonique" a-t-il existé?', em *Revue de Musicologie*, 72/1, pp. 05-21.
- Bélis, A. (1995) 'La Musique Grecque Antique', em Müller, A. (org.) *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité Classique*, Ateliers, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 4, pp. 13-53.
- Bélis, A. (1996) 'Harmonique', in *Le Savoir Grec. Dictionnaire Critique*, Paris: Flammarion, pp. 352-367.
- Bélis, A. (1999) *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris: Hachette.
- *Benseler, G. (1841) *De hiatu in scriptoribus Graecis*, pars I, Freiburg.
- Borthwick, E. K. (1968) 'Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates', em *Hermes*, 96, pp. 60-73.
- Brelich, A. (1969) *Paidés e Parthenoi*, Roma.
- Brisson, L. (1974) *Le même et l'autre dans la structure ontologique du "Timée" de Platon*, Paris: Klincksieck.

- Brussich, G. F. (2000) *Laso di Hermione. Testimonianze e Frammenti*. Pisa: Edizioni ETS.
- Burkert, W. (1972) *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Tradução para inglês de Edwin L. Minar, Jr. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Calame, C. (1977) *Les choeurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*; II: *Alcman*, Roma.
- Cannatà Fera, M. (2000) 'Il corpus plutarceo: formação e problemas', em Cerri, G. (ed.) *La Letteratura Pseudepigrapha nella Cultura Greca e Romana* (Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Filologico-Letteraria, XXII), pp. 381-398.
- Cassola, F. (1975) *Inni Omerici*, Milão: Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Cerqueira, F. V. (2006) 'Esporte e música na iconografia dos vasos áticos', em *Classica*, 19/20, pp. 116-130.
- (2002) 'Música e guerra na Grécia Antiga. O testemunho dos textos antigos e da iconografia', em *Phoînix*, 8, pp. 134-161.
- Chailley, J. (1979) *La musique Grecque Antique*, Paris: Les Belles Letres.
- Colomer, L. e Gil, B. (1996) *Arístides Quintiliano. Sobre*

la Musica, Madri: Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 216).

Comotti, G. (1983) 'Il valore del termine ἔντασις in Ps. Plut. *De mus.* 28 a proposito dei ritmi di Archiloco', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 14 (s.c. 43), pp. 93-101.

————— (1989) 'Un'occasione perduta: la traduzione italiana del *De musica* dello Ps. Plutarco', em *Quaderni urbinati di cultura classica* 31, 1, pp.131-137.

————— (1989^a) *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.

Conti Bizzarro, F. (1993) 'Contributo alla tradizione bizantina del *De Musica* pseudoplutarcheo', em Romano, R. (ed.) *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, Atti della seconda Giornata di studi bizantini, Salerno, 6-7 maggio 1992, Nápoles: Arte Tipografica, pp. 95-104.

————— F. (1994) 'Note a Ps.-Plutarch. *De musica*', em *Museum criticum*, 29, 1994, pp. 259-261.

————— F. (1999) *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Nápoles: D'Aurea Editore.

Cornford, F. M. (1937) *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato translated with a running commentary*,

Londres e Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul Ltda.

Corrêa, P. C. (2003) *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*, São Paulo: Humanitas.

Croiset, A. (1914³) *Histoire de la littérature grecque*, T. II (Lyrisme, Premiers prosateurs, Hérodote), Paris.

Da Rios, R. (1954) *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.

D'Alfonso, F. (1989) 'Stesicoro e gli APXAIOI MEΛOΠOIOI in un passo del *De Musica* pseudo-plutarcheo (1132b-c)', em *Bolletino dei Classici*, Serie Terza, Fascicolo X, pp. 137-148.

Del Grande, C. (1923) 'Nomos Citarodico', em *Rivista Indo-Greco-Italica*, VII, pp. 1-17.

Deubner, L. (1932) *Attische Feste*, Berlim: Akademie Verlag.

D'Ippolito, G. (1998) 'Plutarco pseudépigrafo', em Gallo, I. (ed.) *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento*, Atti del VII Convegno plutarcheo (Milano – Gargano, 28-30 Maggio 1997), Nápoles: M. D'Auria, pp. 29-54.

————— (2000) 'Generi letterari e problemi pseudoepigrafici nel *corpus* plutarcheo', em Gallo, I. e Moreschini, C. (eds.) *Plutarco e i generi letterari*, Atti dell'VIII Convegno plutarcheo (Pisa, 2-4 Giugno 1999), Nápoles: M. D'Auria, pp. 335-344.

- Dodds, E. R. (1997) *Os Gregos e o Irracional*, São Paulo: Escuta.
- Dobrov, G. (1998) 'From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music', em *Drama 5: Griechisch-Römische Komödie und Tragödie II*, pp. 49-74.
- Drachmann, A. B. (1910) *Scholia Vetera Pindarica*: Vol. II: *Piticae*, Leipzig: Bibliotheca Teubneriana.
- Dugas, C. (1944) 'Héraclès mousicos', em *Revue des Études Grecques*, 57, pp. 61-70.
- Düring, I. (1945) 'Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature', em *Eranos*, 43, pp. 176-197.
- (1955) [Resenha da edição de Lasserre] em *Gnomon*, 27, pp. 431-436.
- Else, G. F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: Brill.
- Fernández García, A. J. (2000) 'La teoría musical de Platón en el tratado *De Musica* de Ps.Plutarco', em *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. I, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 391-399.
- Fileni, M. G. (1987) *Senocrito di Locri e Pindaro*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Fuhr, K. (1878) 'Excuse zu den attischen Rednern', em *Rheinisches Museum*, NF 33, pp. 565-599.
- Gallo, I. (1992) 'Forma letteraria nei *Moralia* di Plutarco: Aspetti e problemi', em *Aufstieg und Niedergang*

des Römischen Welt, 34.4, pp. 3511-3540.

García López, J. (1997) 'La geografía musical griega según el *Peri Mousikés* del Ps.-Plutarco', em Schrader, C., Ramón, V. e Vela, J. (eds.), *Plutarco y la Historia*, Actas del V Simposio Español sobre Plutarco, Zaragoza, pp. 187-97.

————— (1999) 'Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: *Quaestiones convivales* (Moralia 612c-748d)', em Montes Cala, J. G., Sánchez Ortiz de Landaluze, M., Gallé Cejudo, R. J. (eds.), *Plutarco, Dioniso y El Vino*, Actas Del VI Simposio Español Sobre Plutarco, Cádiz, 14-16 de Maio de 1998, Sociedad Española de Plutarquistas (Seção da International Plutarch Society), Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, pp. 243-254.

————— (2000) 'Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco', em Gallo, I. e Moreschini, C. (eds.) *Plutarco e i generi letterari*, Atti dell'VIII Convegno plutarqueo italiano, Nápoles: M. D'Auria, pp. 107-110.

————— (2002) 'La *mousikê* en Plu. *Quaestiones convivales* (Mor. 612c-748d)', em Torracca, L. (ed.) *Scritti in onore di Italo Gallo*, Edizioni Scientifiche Italiane (Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Sezione Atti, Convegni, Miscellanee, 59), Nápoles, pp. 303-314.

García Romero, F. (1993) 'Los Ditirambos de

Baquílides', em *Cuadernos de Filología Clásica*, n. s. 3, pp. 181-205.

————— (2000) 'The Dithyrambs of Bacchylides: Their Position in the Evolution of the Genre', em Bagordo, A. E Zimmermann (eds.) *Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, Heft 106, Munique: C. H. Beck Verlag, pp. 47-57.

Gentili, B. (2006) *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari: Laterza.

Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.) (1988) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza.

Gentili, B. e Giannini, P. (1977) 'Preistoria e formazione dell'esametro', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26, pp. 7-51.

Gentili, B. e Lomiento, L. (2003) *Metrica e Ritmica. Storia delle Forme Poetiche nella Grecia Antica*, Milão: Mondadori Università.

Gerber, D. E. (1997) 'Elegy', em *idem* Gerber, D. E. (ed.) *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-Nova Iorque-Colônia: Brill, pp. 89-98.

Gevaert, F. A. (1875-1881) *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, 2 vols., Gand: Annoot-Braeckman.

Giangrande, G. (1991) 'Linguaggio e struttura nelle *Amatoriae narrationes*', em D'Ippolito, G. e Gallo,

- I. (eds.) *Strutture Formali dei Moralia di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarco. Palermo, 3-5 maggio 1989, Nápoles: M. D'Auria, pp. 273-294.
- (1992) 'La lingua dei *Moralia* di Plutarco: normativismo e questioni di metodo', em Gallo, I. e Laurenti, R. (ed.) *I Moralia di Plutarco tra filologia e filosofia*, Nápoles: M. D'Auria, pp. 29-46.
- Gianotti, G. F. (1996) 'Storie di calendario: il tempo festivo', em *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, Vol. 3.3, Roma: Salerno Editrice, pp. 159-178.
- Gibson, S. (2005) *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Gostoli, A. (1982/83) 'Le invenzioni metriche di Archiloco nella testimonianza del *De Musica* dello Ps.-Plutarco: Asinarteti ed epodi', em *Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Filologico-Letteraria)*, IV-V, pp. 25-36.
- (1986) 'L'afigura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica: Demodoco tra mito e storia", em Cerri, G. (ed.) *Scrivere e Recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-126.
- (1988) 'Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del

- VII sec. a. C.', em Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.) *La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 231-237.
- (1990) *Terpander*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1991) 'Le teorie metriche di Eraclide Pontico nel *De Musica* dello Ps.-Plutarco', em D'Ippolito, G. e Gallo, I. (eds.) *Strutture Formali dei Moralia di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarco. Palermo, 3-5 maggio 1989, Nápoles: M. D'Auria, pp. 435-444.
- (2001) 'Un'altra occasione perduta', em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, 2, vol. 97, S. C., pp. 155-162.
- Grieser, H. (1937) *NOMOS. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg.
- Grimal, P. (2000) *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Groningen, B. A. van (1955) 'A propos de Terpandre', em *Mnemosyne*, s. IV, 8, pp. 177-181.
- Harvey, A. E. (1955) 'The Classification of Greek Lyric Poetry', em *Classical Quarterly*, 49, pp. 155-175.
- *Hein, A. (1914) *De optativi apud Plutarcum usu*, Trebnitz.
- Helmbold, W. C. e O'Neil, E. N. (1959) *Plutarch's Quotations*, Baltimore: The American Philological Association.

- Henderson, I. (1957) 'Ancient Greek Music', em Wellesz, E. (ed.) *The New Oxford History of Music*, Vol I, Londres-Oxford.
- (1990) *The Maculate Muse*, Oxford.
- Howard, A. A. (1893) 'The Αὐλός or Tibia', em *Harvard Studies in Classical Philology*, 4, pp. 1-60.
- Huchzermeyer, H. (1931) *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (nach den literarische Quellen)*, Emsdetten: H. und J. Lechte.
- Husmann, H. (1938) 'Olympos. Die Anfänge der Griechischen Enharmonik', em *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 44, pp. 29-44.
- Ieranò, G. (1997) *Il Ditirambo di Dioniso. Le Testimonianze Antiche*, Roma-Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Ilievski, P. Hr. (1993) 'The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*', em *Illinois Classical Studies*, 18, pp. 19-29.
- Ippolito, A. (2005) 'Heraclides[1]', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.
- Jacoby, F. (1904) *Das Marmor Parium*, Berlim.
- Jaeger, W. (1989) *Paidéia. A Formação do Homem Grego*, São Paulo: Martins Fontes/Edunb.

- Kassel, R. e Austin, C. (ed.) (1983-2001) *Poetae Comici Graeci*, 8 vols., Berlim e Nova Iorque.
- Kirkwood, G. M. (1974) *Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*, Ítaca e Londres: Cornell University Press.
- Kleingünther, A. (1933) ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung* (*Philologus*, Suppl. XXVI, H. 1), Leipzig.
- Laloy, L. (1899) ‘Quels sont les accords cités dans le ch. XIX du ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ?’, em *Revue de Philologie*, 23, pp. 132-140.
- (1899^a) ‘Anciennes gammes en harmoniques’, em *Revue de Philologie*, 23, pp. 238-248.
- (1900) ‘Anciennes gammes en harmoniques (deuxième article)’, em *Revue de Philologie*, 24, pp. 31-43.
- Landels, J. G. (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Laroche, E. (1949) *Histoire de la racine NEM- en grec ancien*, Paris: Klincksieck.
- Latte, K. (1913) *De saltationibus Graecorum*, Giessen: Verlag von Alfred Töpelmann.
- Levin, F. R. (2009) *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lord, Carnes (1982) *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Marrou, H.-I. (1966) *História da Educação na Antigüidade*, São Paulo: Herder.
- Martin, J. (1931) *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningher.
- Mathiesen, T. J. (1988) *Ancient Greek Music: A Catalogue raisonné of Manuscripts*, RISM BXI, Munich: G. Henle Verlag.
- (1999) *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- Meriani, A. (2003) *Sulla Musica Greca Antica. Studi e Ricerche*, Nápoles: Alfredo Guida Editore.
- *Meyer, P. B. (1932) *'APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Zurich: Gebrüder Leemann.
- Michaelidis, S. (1978) *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres: Faber and Faber.
- Molina, F. (1997) 'Orfeo Músico', *CFC:egi*, 7, pp. 287-308.
- Moutsopoulos, E. (1959) *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris: Klincksieck.

- Murray, O. (1990) *Sympotica: A Symposium on the Symposium*. Oxford: Clarendon Press.
- Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Nasser, N. (1997) 'O *Ethos* na música grega', in *Boletim do CPA*, IFCH, Unicamp, ano II, nº 4, Julho/Dezembro.
- Nilsson, M. P. (1967) *Geschichte der Griechischen Religion*, Vol. I, Munique.
- Palisca, C. (1989) *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven: Yale University Press.
- (2006) *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Pavese, C. O. (1972) *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Pearson, L. (1990) *Elementa Rhythmica: the Fragment of Book II and the Additional Evidence for the Aristoxenian Rhythmic Theory*, Oxford: Clarendon.
- Pereira, A. M. R. R. (2001) *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípides*, Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Pérez Cartagena, F. J. (2003) 'Terminología musical en

- Eurípides: los géneros poéticos-musicales', em *Myrtia*, 18, pp. 91-103.
- Perrett, W. (1926) 'How Olympos found his new scale', em *idem*, *Some questions of musical theory*, Cambridge: Heffer, pp. 1-11.
- Perusino, F. (1968) *Il Tetrametro Giambico Catalettico*, Roma.
- Pianko, G. (1963) 'Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone*, di Ferecrate', em *Eos*, 53, pp. 56-62.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1962) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon.
- (1968) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon.
- Pintacuda, M. (1978) *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore.
- Plebe, A. (1957) 'La Sacralità della Musica in Platone, negli stoici, nello Pseudo-Plutarco', em *La Filosofia dell'Arte Sacra*, Pádua (Archivi di Filosofia), pp. 185-194.
- Privitera, G. A. (1965) *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1979) 'Il Dittirambo fino al IV secolo', em Bandinelli, R. B. (ed.) *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 5, Milano: Bompiani.

- Race, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden: Brill. (*Mnemosyne*, Supl. 74).
- Reinach, T. (1926) *La musique grecque*, Paris: Payot.
- Restani, D. (1983) 'Il *Chirone* di Ferecrate e la "Nuova" Musica Greca', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, pp. 139-192.
- (1984) 'In margine al *Chirone* di Ferecrate', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 19, 203-205.
- Richter, L. (1961) *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlim: Akademie-Verlag.
- Rocconi, E. (2002) 'Il 'canto' magico nel mondo greco. Sulle origini magiche del potere psicagogico della musica', em *Seminari Romani di Cultura Greca*, IV, 2, pp. 279-287.
- (2003) *Le Parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia Antica*, Roma: Edizioni Quasar.
- E. (2005) 'Aristoxenus Tarentinus', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.Igga.unige.it.
- Rocha Júnior, R. A. (2006) 'A invenção dos nomos e seu desenvolvimento no *Sobre a Música*, de Plutarco', em *Calíope*, 15, pp. 112-130, disponível no sítio
- Rossi, L. E. (1988) 'La dottrina dell'éthos musicale e il simposio', em Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.)

- La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 238-245.
- Ruelle, C. E. (1900) 'Études sur l'Ancienne Musique Grecque (Plutarque, *De Musica*, ch. XI)', em *Revue Archéologique*, 36, pp. 326-332.
- Salazar, A. (1954) *La Musica en la Cultura Griega*, Cidade do México: El Colegio de México.
- *Schellens, J. (1864) *De hiatu in Plutarchi Moralibus*, Bonn.
- Schlesinger, K. (1939) *The Greek Aulos*, Londres: Methuen.
- Schönewolf, H. (1938) *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Giessen: Buchdruckerei Heinz Meyer.
- Smits, J. P. H. M. (1970) *Plutarchus en de Griekse Muziek*, Bilthoven: A. B. Creyghton.
- Thierner, H. (1979) *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Torraca, L. (1992) 'Problemi di lingua e stile nei *Moralia* di Plutarco', em *Aufstieg und Niedergang des Römischen Welt*, 34.4, pp. 3487-3510.
- Ucciardello, G. (2005) 'Glauco[1]', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.

- Vetere, L. (1996) 'Sull'uso particolare dei verbi ἀνιῆμι ed ἐπιτείνω in campo politico e musicale in Plutarco', em Fernández Delgado, J. A. e Pordomingo Pardo, F. (eds.) *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales*. Actas Del IV Simposio Español Sobre Plutarco. Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994. Sociedad Española de Plutarquistas Sección de la International Plutarch Society. Ediciones Clásicas, Universidad de Salamanca, pp. 97-108.
- Visconti, A. (1999) *Aristosseno di Taranto. Biografia e Formazine Spirituale*, Nápoles: Centre Jean Bérard.
- Volkman, R. (1869) *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chäronea*, 2 vols., Berlin.
- Wallace, R. W. (1995) 'Music Theorists in Fourth-Century Athens', em Gentili, B. e Perusino, F. (ed.) *MOUSIKE. Metrica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 17-39.
- Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, Londres: Methuen.
- Weissenberger, B. (1994) *La lingua di Plutarco di Cheronea e gli scritti pseudoplutarchei, Strumenti per la ricerca plutarchea II*, Nápoles: M. D'Auria Editore. (Edição italiana do livro *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und die pseudoplutarchischen Schriften*, Straubing, 1895, traduzido e editado por G. Indelli, com prefácio de I. Gallo).

- Werner, E. (1979/80) 'Pseudo-Plutarch's views on the theory of rhythm', em *Orbis Musicae*, 7, pp. 27-36.
- West, M. L. (1971) 'Stesichorus', em *Classical Quarterly*, 21, pp. 302-314.
- (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlim-Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- (1981) 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', em *Journal of Hellenic Studies*, 101, pp. 113-129.
- (1986) 'The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 63, pp. 39-46.
- (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press.
- . (1992a) 'Analecta Musica', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, pp. 1-54.
- Wilamowitz-Möllendorf, U. von (1903) *Timotheos. Die Perser*, Leipzig: J. C. Hinrich'sche Buchhandlung.
- (1921) *Griechische Verskunst*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Winnington-Ingram, R. (1928) 'The Spondeion Scale. Pseudo-Plutarch *de musica*, 1134F-1135B and 1137B-D', em *Classical Quarterly*, 22, pp. 83-91.

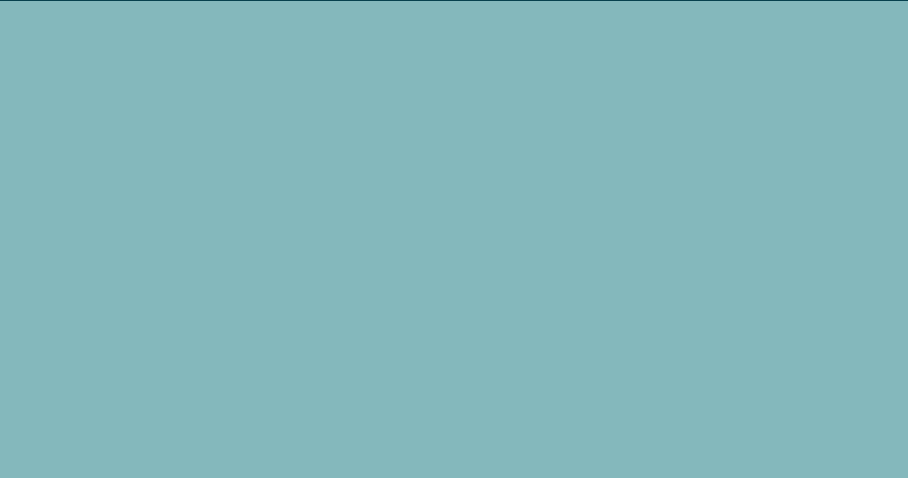
- (1936) *Mode in Ancient Greek Music*,
Cambridge: Cambridge University Press.
- Ziegler, K. (1960) 'Plutarchea', em *Studi in Onore a Luigi Castiglione*, Florença, pp. 1105-1135.
- Zimmermann, B. (1993) 'Comedy's Criticism of Music',
em *Drama 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, pp. 39-54.

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO AUTORES
GREGOS E LATINOS – SÉRIE TEXTOS GREGOS

1. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
2. Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
3. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
4. Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
5. Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
6. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
7. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).

8. Carlos de Jesus: Plutarco. *Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
9. Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: Plutarco. *Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
10. Paula Barata Dias: Plutarco. *Obras Morais - Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
11. Bernardo Mota: Plutarco. *Obras Morais - Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
12. J. A. Segurado e Campos: Licurgo. *Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH /CEC, 2010).
13. Carmen Soares e Roosevelt Rocha: Plutarco. *Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

(Página deixada propositadamente em branco)



OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA



• U



C •

