

Dossiê performance nas artes  
dramáticas, nas artes visuais  
e na música

---

Poesia Mélica Grega Arcaica e sua  
performance: alguns dados iniciais  
para eventuais composições  
melódicas

*Ancient Greek Greek Poetry and its  
performance: some initial data for  
eventual melodic compositions*

Roosevelt Rocha  
Universidade Federal do Paraná  
E-mail: rooseveltrocha@yahoo.com.br

## Resumo

Neste texto, discutirei algumas informações iniciais que precisamos ter em mente quando pensamos sobre a performance da poesia mélica grega arcaica: métrica, ocasiões de performance, instrumentos musicais e harmonias citadas pelos diversos autores. A partir desses dados, quero debater até que ponto seria possível ter alguma ideia de como as canções de Estesícoro, Baquílides e Píndaro, por exemplo, foram cantadas em suas primeiras apresentações e mesmo quando eram reinterpretadas em situações diferentes do contexto de execução original. Desse modo, espero fomentar a discussão sobre esse tema tão importante para uma apreciação que vá além da leitura do texto.

Palavras-chave: Mélica Grega, Performance, Teoria musical grega antiga.

## Abstract

*In this paper, I will discuss some initial information that we need to keep in mind when we think about the performance of archaic Greek melic poetry: metrics, performance occasions, musical instruments and harmonies cited by the various authors. Based on this data, I want to debate the extent to which it would be possible to have any idea of how the songs by Stesichorus, Bacchylides and Pindar, for example, were sung in their first performances and even when they were reinterpreted in situations different from the original performance context. In this way, I hope to encourage discussion on this topic so important for an appreciation that goes beyond reading the text.*

*Keywords: Greek melic, Performance, Ancient Greek music theory.*

**A** chamada poesia lírica era cantada com o acompanhamento de um instrumento musical, na maioria das vezes de corda, como a *lyra* (daí o nome 'lírica'). Isso diferenciava esse tipo de composição da poesia elegíaca e da poesia jâmbica, que seriam recitadas ou entoadas ao som do aulo, instrumento de sopro que contava com uma palheta no bocal, semelhante a um oboé. E, para deixar clara a diferença entre poesia grega arcaica não hexamétrica e poesia lírica moderna, prefiro usar os termos 'méllica', 'elegia' e 'jambo'.<sup>1</sup>

Cada um desses tipos de poesia tem um conjunto de características que nos ajudam a defini-los. Em primeiro lugar, temos a métrica, que nos indica o quanto de repetição e de simplicidade ou complexidade melódica havia numa determinada composição poética. Por tratar-se de uma sequência de dois versos, um hexâmetro e um verso elegíaco,<sup>2</sup> o dístico elegíaco estava mais próximo da épica hexamétrica e isso é um indicador de que as melodias que acompanhavam os textos elegíacos eram, provavelmente, bastante simples, aproximando-se do que chamamos hoje em dia de recitativo. O raciocínio é este: como na épica e na elegia os ritmos são bastante repetitivos com relativamente pouca variação, essas características se refletiriam também nas melodias empregadas nesse tipo de composição, com poucas notas e intervalos

---

1 Sobre isso, ver Rocha, 2012.

2 Prefiro aqui usar a terminologia empregada por Gentili e Lomiento (2003, p. 83, n. 74), de preferência ao termo 'pentâmetro' que considero impróprio para falar do verso elegíaco, que não é uma sequência de cinco pés datílicos, mas a junção de dois hemíepes: —uu—uu— + —uu—uu— ou — — — — + —uu—uu—, de modo geral.

pouco extensos entre as notas.<sup>3</sup> Isso valeria para a poesia jâmbica também, tendo em vista a pouca variação métrica encontrada, pelo menos entre os autores mais antigos, como Arquíloco, Semônides e Sólon. Além disso, é importante frisar que o instrumento musical geralmente associado à elegia e ao jambo é o aulo, que deveria ser tocado por outra pessoa para que a *persona recitans* pudesse entoar o texto.

Na poesia mélica, temos uma situação diferente, mais complexa, porque, nesse tipo de poesia, encontramos uma variedade métrica muito maior, seja dentro da obra de um mesmo autor, seja de um autor para o outro. Essa variedade métrica é um indicador de que a complexidade melódica das composições de Safo, Anacreonte e Píndaro, por exemplo, era maior, em comparação com a épica, a poesia elegíaca e a poesia jâmbica.

No que diz respeito à poesia mélica, especificamente, quando pensamos sobre as ocasiões de performance, duas situações se destacam: o simpósio, no caso da monodia (canção cantada por uma única pessoa), e os festivais, no caso das canções corais (cantadas por um grupo de pessoas cujo número poderia ir desde 10 ou 11, como nos partênios de Álcman, até 50, como nos diti-rambos apresentados nas Grandes Dionísias, em Atenas, no século V a. C. Nos simpósios haveria um pequeno número de pessoas e isso permitiria o uso de um instrumento musical de menor alcance sonoro, como a forminge, a lira ou o bárbito. Nos festivais, como haveria um número maior de pessoas, seria necessário usar um instrumento de maior alcance, ou seja, a cítara.<sup>4</sup>

Conhecendo então esses dados iniciais, gostaria de colocar a seguinte pergunta: seria possível cantar as canções gregas do período arcaico atribuídas aos nove cantores-compositores do cânone que chegou até nós? Mesmo sabendo que pouquíssimos textos acompanhados de notação musical chegaram até nós e tendo em vista a natureza predominantemente oral da cultura grega antiga desde o século VIII até o século IV a. C., contudo é possível propor algum tipo de acompanhamento melódico para as canções que sobreviveram até nossa época apenas como textos escritos?

Quero destacar inicialmente que já existem algumas pesquisas sendo desenvolvidas nessa área de estudos, inclusive na UFPR, por colegas do curso de Letras, da área de Letras Clássicas. Estou me referindo ao grupo Pécora Loca, que faz adaptações melodizadas de textos gregos, latinos e de outras épocas

---

3 Sobre a performance da elegia, ver Bowie (2019, p. 112-113).

4 A forminge era um instrumento com 3 ou quatro cordas, feito de madeira. A lira tinha 7 cordas e era feita com um casco de tartaruga. O bárbito também teria 7 cordas e era feito com casco de tartaruga, mas os seus braços eram mais longos e, por isso, suas cordas produziam sons mais graves do que as cordas da lira. A cítara era um instrumento feito de madeira, maior do que a lira e de alcance sonoro maior. Ela poderia ter um número maior de cordas também, seria um instrumento mais adequado para pessoas com mais treinamento musical e seria usado em ocasiões com público mais numeroso, como era o caso de festivais e comemorações cívicas. Sobre isso, ver Rocha, 2009, p. 154-157.

para a língua portuguesa. Na minha avaliação, porém, os colegas que fazem parte desse grupo estão mais interessados em questões da área de teoria da tradução e visam mais a língua de chegada do que as línguas de partida. De minha parte, o que quero propor aqui é um estudo das especificidades da cultura, da língua e da musicalidade gregas do período arcaico, tendo em vista a produção de melodias que poderiam ser adaptadas aos textos originalmente cantados em grego antigo.

Desse ponto de vista, será necessário fazer um estudo aprofundado da natureza sonora e especialmente do sistema de acentuação do idioma grego antigo. Além disso, para alcançar os objetivos visados, precisaremos examinar as informações que possuímos sobre a métrica e a prosódia. Determinante nesse percurso será um retorno às fontes, com especial atenção para os textos de Dionísio de Halicarnasso (que nos dá informações determinantes sobre a acentuação), Plutarco (fonte riquíssima de dados sobre a musicalidade dos períodos arcaico e clássico) e Aristides Quintiliano (que nos legou configurações escalares que apresentam características que podem remontar a períodos bastante recuados).

No que diz respeito à acentuação, considero ser importante lembrar que, na língua grega antiga, era utilizado o acento tonal ou melódico, e não o acento de intensidade ou dinâmico, como temos em português. Isso quer dizer que os sinais gráficos conhecidos como acento agudo, grave e circunflexo tinham a função de marcar mudanças melódicas no momento em que frases eram enunciadas. Desse ponto de vista, os acentos encontrados nos textos poderiam servir de orientação para a criação de melodias hipotéticas. Contudo, cabe observar também que os textos acompanhados de acentos que chegaram até nós não foram editados dessa maneira pelos autores clássicos e muito menos pelos aedos épicos nem pelos cantores do período arcaico. Esses textos com palavras separadas e com acentos foram editados pela primeira vez por gramáticos alexandrinos, como Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samos. Mesmo assim, temos motivos para acreditar que os textos supérstites dão testemunhos fidedignos no que diz respeito à acentuação, pois podemos comparar muitas palavras gregas com palavras do Védico e essa comparação indica que a posição dos acentos não mudou muito desde o Proto-Indoeuropeu até o período helenístico.<sup>5</sup>

Mas o que me interessa mais aqui é a ideia de que os nomes ‘agudo’, ‘grave’ e ‘circunflexo’ nos dão indicações sobre o desenho melódico dos textos poéticos que temos hoje em dia. Quando encontramos o acento agudo haveria uma elevação para uma nota mais aguda. Quando encontramos um acento grave haveria uma descida para uma nota mais grave. E quando encontramos um acento circunflexo haveria uma elevação e um abaixamento da melodia da fala no espaço de uma mesma sílaba longa. Aristóxeno, em seu tratado *Elementos de Harmonia* (1.18), já observa que há um tipo de melodia na fala e que ela é

---

5 Sobre isso cf. Probert, 2006, p. 34-35.

sinalizada pelos acentos. O que distinguia a melodia da fala da melodia do canto era a ‘continuidade’, ou seja, o uso de intervalos próximos ou pequenos entre uma nota e outra, geralmente de segunda ou de um tom, enquanto que no canto os saltos intervalares podem ser maiores. No que diz respeito à melodia da fala, sua extensão intervalar poderia chegar a uma dimensão de três tons e meio ou uma quinta, como diz Dionísio de Halicarnasso, no seu tratado *Sobre a Combinação das Palavras* (11.15)<sup>6</sup>. As melodias do canto, por outro lado, poderiam se estender à dimensão de uma oitava ou até mais.

Partindo dessas informações, poderíamos já começar a compor melodias simples para textos escolhidos dentre o corpus da mélica arcaica. Porém, ao examinar os documentos musicais editados por Pöhlmann e West (2001), percebemos que as melodias seguem em grande medida as tendências indicadas pelos acentos nos textos não-estróficos, cuja estrutura métrica, grosso modo, se repete ou é muito parecida de um verso para o outro, como o hexâmetro, o dístico elegíaco e o trímetro jâmbico. Contudo, nos textos estróficos, bastante comuns na mélica arcaica, seria impossível manter a mesma melodia de uma estrofe para outra, pois não se pode repetir as posições dos acentos em palavras diferentes e, seguindo esse raciocínio, se os acentos estão em lugares diferentes, isso quer dizer que a melodia é diferente de uma estrofe para outra, caso a melodia siga as indicações dos acentos. Sendo assim, dedicar atenção aos acentos nos epinícios de Píndaro, por exemplo, não nos ajudaria a ter uma ideia de como seriam as melodias cantadas pelo autor tebano. Ou seja, o fato de que a estrutura métrica se repete nas estrofes e nas antístrofes sugere que a melodia também se repetiria. E, aceitando esse princípio, então as melodias não seguiriam os acentos. Como Pöhlmann (2020, p. 233) defende, “as melodias da lírica coral dórica não respeitam a prosódia [acentuação] dos respectivos textos da estrofe e da antístrofe. A melodia da estrofe é repetida sem respeito pela prosódia da antístrofe”.<sup>7</sup>

Dionísio de Halicarnasso (*Sobre a Combinação das Palavras*, 11.18-20)<sup>8</sup> também trata dessa questão ao observar que a música instrumental ou vocal usa mais intervalos além do de quinta, ou seja, os de oitava, de quarta, de terça, de um tom, de um semitom e mesmo o quarto de tom. Analisando um trecho da tragédia *Orestes*, de Eurípides, versos 140-142, Dionísio pretende demonstrar que, nesse tipo de composição estrófica, a palavra está subordinada ao canto e não o canto à palavra. O texto citado por Dionísio é este:

σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης  
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ’·  
ἀποπρόβατ’ ἐκεῖσ’, ἀποπρό μοι κοίτας.

---

6 Cf. West, 1992, p. 198-200.

7 Cf. também Pöhlmann, 2020, p. 199-200.

8 Sobre essa passagem, ver Pöhlmann e West, 2001, p. 10-11.

cala cala, o branco passo do calçado  
coloca, não faça barulho:  
afasta-te dali, para longe do leito por mim.

As palavras σίγα σίγα, λευκὸν seriam cantadas com uma só nota, embora os acentos agudos indiquem que deveria haver uma variação entre notas agudas e graves. Em ἀρβύλης a terceira sílaba teria a mesma nota da sílaba do meio, mesmo que não fosse aceitável ter duas notas agudas na mesma palavra. Em τίθετε a primeira sílaba seria cantada com uma nota mais grave do que as outras duas sílabas, cantadas com a mesma nota, mais aguda do que a da primeira sílaba. Em κτυπεῖτ' a elevação e a descida indicadas pelo acento circunflexo teria desaparecido e a sílaba acentuada seria cantada com a mesma nota. E em ἀποπρόβατ' a melodia não segue o acento agudo e haveria uma elevação do tom na quarta sílaba.<sup>9</sup> Toda essa descrição, na minha opinião, é uma demonstração não necessariamente de que as melodias não seguiam a acentuação nas canções estróficas, como as das tragédias, mas pode ser um testemunho das mutações que estavam acontecendo no final do século V por causa da influência da Nova Música. Nesse estilo inovador de composição musical haveria a predominância das melodias produzidas pelo aulo em detrimento das melodias vocalizadas. O aulo é um instrumento que produz um número maior de notas do que a lira e com ele era possível fazer modulações que não seriam possíveis com um instrumento de cordas. Por isso, as melodias instrumentais se sobreporiam às melodias das palavras e seriam compostas sem consideração pelas indicações melódicas fornecidas pelos acentos.

Para entender melhor essa discussão, é preciso retomar algumas informações importantes que nos são transmitidas por algumas fontes sobre a relação entre as palavras e as melodias no período arcaico. O fragmento 708 Page (*apud* Ateneu, 14, 617B-F), de Prátinas de Fliunte, autor que viveu na virada do século VI para o V a.C., fala da submissão das melodias do aulo às palavras que seria comum nas canções até o começo do século V.<sup>10</sup> O fragmento diz o seguinte:

“Prátinas de Fliunte, quando auletas e dançarinos que recebiam pagamento ocupavam os espaços reservados para a dança, irritou-se porque os auletas não acompanhavam os coros com o som dos aulos, como era o costume em sua pátria, mas os coros é que estavam cantando junto com os auletas. Que sentimento ele tinha contra aqueles que estavam fazendo isso, Prátinas declara através deste hiporquema:

Que barulho é este? Por que estas danças?

Que afronta veio contra o altar tumultuoso de Dioniso?

---

9 Cf. Donadi e Marchiori, 2013, p. 217-219.

10 Sobre isso, ver Rocha, 2010, p. 198, n. 226.

Meu, meu o Brômio, cabe a mim cantar, cabe a mim fazer barulho  
sobre as montanhas correndo com as Náiades  
e como um cisne levando adiante uma matizadalada melodia.  
A Piéria estabeleceu a canção como rainha e que o aulo  
em segundo lugar participe da dança, pois é um subordinado.  
Que queira na celebração somente e nos pugilatos portatacan-  
tes de jovens avinhados  
ser o comandante.  
Bate naquele que tem o sopro de um sapo matizado,  
queima o junco-desperdiça-saliva  
tagarela-de-profunda-voz de passo fora da melodia e do ritmo,  
cujo corpo foi moldado por um áugure.  
Olha aqui! Este é um golpe da minha direita e do meu pé para ti!  
Triambo, Ditirambo, heritrançado senhor,  
ouve, ouve a minha dórica canção dançada.”<sup>11</sup>

Nesse fragmento o que interessa destacar neste momento é que os cantores deveriam estar no comando da apresentação, conduzindo o canto, pois a Musa (Piéria) colocou a canção, isto é, as palavras cantadas, como soberana à qual o aulo deveria se submeter como bom servo. Em outras celebrações, mais mundanas talvez, o aulo poderia até pretender tomar a frente, mas nesse canto, que talvez seja um hiporquema ou o fragmento de um drama satírico, dedicado a Dioniso, a canção dórica acompanhada da dança é que deve ser proeminente. Ou seja, a melodia e o ritmo das palavras cantadas deveriam ser seguidos e os músicos deveriam tê-las como referência.

Mais tarde, já no século IV a. C., Platão diria algo parecido, na *República*, 3.398d, ao afirmar que a boa música deveria seguir o *logos*. Dita de outro modo, a ideia é que a melodia deveria permitir que os ritmos característicos e os desenhos melódicos das palavras fossem respeitados.<sup>12</sup> Outro testemunho que me parece importante é, mais uma vez, o encontrado em Ateneu de Naucrâtis (10, 453D-C), segundo o qual, antes da *Medeia*, de Eurípides, considerava-se que os acentos deveriam ser seguidos no momento da composição das melodias.<sup>13</sup> Desse modo, ficamos sabendo que a prática padrão anterior em canções estróficas teria consistido em mudar a melodia de cada estrofe para que coincidissem com os acentos. Com o advento da Nova Música é que teria surgido a separação entre a melodia e os acentos.<sup>14</sup> Embora Martinelli (2020, p. 111) considere incerto o valor desse testemunho no que diz respeito à mudança dos princípios de composição das melodias das canções estróficas, julgo que

---

11 Sobre esse fragmento, ver Seaford, 2018, p. 145-164.

12 Cf. D'Angour, 2020, p. 415.

13 Ver Martinelli, 2020, p. 111.

14 Cf. D'Angour, 2006, p. 278 e D'Angour, 2013, p. 206, citado por Martinelli, 2020, p.111.

ele é valioso, pois nos leva a reconsiderar a possibilidade de que as melodias das canções realmente eram compostas com base na prosódia da própria língua grega.

Neste momento, é interessante falarmos um pouco sobre o chamado Estilo Antigo, que, em algumas fontes antigas, é tratado como o oposto da Nova Música. O Estilo Antigo era caracterizado pelo uso de harmonias uniformes, ou seja, sem modulações, e com melodias simples, sem grandes saltos intervalares. Nesse sentido, o testemunho de Aristófanes, nas *Rãs*, 1249-1250, é significativo quando mostra a personagem Eurípides dizendo que Ésquilo repete sempre a mesma coisa. Daí podemos inferir que o Estilo Antigo de música era tão repetitivo que chegava a ser monótono (aos ouvidos de um ateniense do final do século V), sem modulações e com harmonias essencialmente diatônicas com microtons sendo usados somente como notas de passagem. Por isso, faz sentido pensarmos que nesse estilo arcaizante e conservador, do ponto de vista dos autores inventivos da Música Nova, como Eurípides e Timóteo de Mileto, as melodias estivessem em conformidade com os acentos das palavras, mesmo em composições estróficas.<sup>15</sup>

A história das formas mélicas que encontramos no tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, também nos fornece algumas informações muito importantes sobre as características das composições musicais do período arcaico. No parágrafo 12, 1135 C-D, ficamos sabendo que Terpandro de Lesbos (século VII a.C.) e outros autores, como Álcman e Estesícoro, promoveram inovações na composição musical, mas nunca se afastaram do 'belo estilo' ou do 'belo modelo', que era caracterizado pelo pequeno número de notas, pela simplicidade (ausência de modulações) e pela seriedade (provavelmente a ser identificada como reverência pelos deuses e pelos heróis do passado). Mais adiante, ao tratar das composições de Olimpo (autor semi-lendário que teria vivido antes do século VII a. C.) e de Terpandro, no parágrafo 18, 1137 A-B, somos informados de que esses autores conheciam todas as harmonias, mas, mesmo assim, usavam um pequeno número de notas e preferiam a simplicidade. Outra característica do estilo antigo é a tendência a evitar o gênero cromático, tipo de configuração melódica em que se destaca o uso de semitons e que se tornou mais comum entre os compositores da Nova Música. Píndaro e Simônides o evitavam, assim como Ésquilo e Frínico (cf. 20, 1137 E-F). Tudo isso diferenciava o estilo antigo da musicalidade que ficou famosa nos palcos desde o final do século V e na primeira metade do século IV a. C., quando Filóxeno e Timóteo de Mileto compuseram suas melodias complexas e muito inovadoras (31, 1142 B-C).

Para entender melhor como se configuravam essas estruturas escalares arcaicas será importante comentar o parágrafo 11, 1134F-1135C, do tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, onde encontramos informações sobre a invenção do

---

15 Cf. D'Angour, 2020, p. 417.

gênero enarmônico. Primeiro, contudo, para facilitar a compreensão do leitor não iniciado no estudo da teoria musical grega, preciso explicar que, segundo Aristóxeno, no seu tratado *Elementos de Teoria Harmônica* (1, 18 e 2, 22-23), havia três maneiras, pelo menos, de configurar um tetracorde, ou seja, um conjunto de quatro notas dentro de um intervalo de quarta (tom, tom e semitom), tocadas em sequência: havia o gênero diatônico, formado pelos intervalos de 1 tom seguido de 1 tom mais um semitom; existia também o gênero cromático, com 1 tom e meio mais 1 semitom e outro semitom; e, por fim, havia o gênero enarmônico, formado por 2 tons mais um quarto de tom e outro quarto de tom, ou seja, o que chamamos hoje em dia de microtom.<sup>16</sup> No parágrafo do tratado plutarquiano citado acima, a invenção desse último gênero é atribuída a Olimpo, músico lendário que teria vindo da Frígia em algum momento antes do século VII a.C. Antes dele, só existiam os gêneros diatônico e cromático. Mas, certa feita, quando estava tocando uma melodia diatônica, formada pelas notas Lá, Sol, Fá, Mi (tom, tom, semitom), suponhamos, ele começou a saltar o Sol e tocou apenas as notas Lá, Fá e Mi, e esse conjunto de notas nessa configuração de 2 tons mais semitom teria despertado sua atenção e, a partir daí, ele teria composto uma melodia que não era nem diatônica, nem cromática, nem enarmônica, na verdade, pois o semitom ainda não tinha sido dividido em dois quartos de tom.<sup>17</sup>

Outro testemunho de grande importância que pode nos ajudar a imaginar como eram as canções do período arcaico é o que encontramos no tratado *Sobre a Música* (1.9), de Aristides Quintiliano, autor do século III d. C. Nesse texto encontramos uma descrição das harmonias às quais Platão se refere na *República*, 399a, de acordo com Aristides. Mas antes de tratar das escalas vejamos o contexto em que essa descrição aparece. No começo do capítulo 9 do livro 1, Aristides explica que um gênero é uma determinada divisão do tetracorde, ou seja, um modo de organizar em intervalos as quatro notas que compõem esse conjunto. Os três gêneros de melodia são o enarmônico, o cromático e o diatônico, que se diferenciam pela proximidade ou distanciamento dos intervalos. No enarmônico encontramos os menores intervalos, os quartos de tom, na região mais grave do tetracorde: mi mi+ fá, por exemplo, dentro de um tetracorde formado pelas notas mi mi+ fá lá,<sup>18</sup> ou seja, quarto de tom, quarto de tom, mais dois tons. O cromático é aquele em que predominam os intervalos de semitom: mi fá fá# lá, ou seja, semitom, semitom e um tom e meio. O diatônico é aquele em que predominam os tons e nele a voz fica mais tensionada: mi, fá, sol, lá, ou seja, semitom, tom, tom.

Segundo Aristides (1.9.12), o gênero diatônico é o mais natural, pois qualquer pessoa sem treinamento musical consegue cantá-lo com facilidade. O

---

16 Sobre isso, ver Rocha, 2009, p. 143.

17 Para um comentário sobre esse trecho do tratado, ver Hagel, 2010, p. 397-407.

18 Lembrando que mi+ representa a nota mi mais um quarto de tom.

cromático, por outro lado, seria mais técnico e reservado para pessoas treinadas e o enarmônico seria ainda mais difícil, porque é necessária muita exatidão para produzir os quartos de tom. Isso só seria possível para os músicos mais proeminentes e impossível para as pessoas comuns.<sup>19</sup>

Era possível ainda dividir os intervalos dos gêneros cromático e diatônico. O gênero enarmônico não teria subdivisões porque já era formado pelos menores intervalos, ou seja, os quartos de tom. As subdivisões do cromático e do diatônico foram chamadas de *khroai*, ou 'nuances', descritas por Cleônides (190.6) e pelos Anônimos de Bellermand (52-54), por exemplo.<sup>20</sup> Os mais antigos, entretanto (e aqui acredito que Aristides esteja se referindo a autores anteriores ao século IV a. C.), usavam outros modos de organizar suas harmonias, algumas vezes formando-as com oito notas, mas outras vezes com mais ou menos notas, porque às vezes não usavam todos os sons em sequência ou sem saltos intervalares.<sup>21</sup> Para facilitar a visualização transcrevo a seguir as harmonias descritas por Aristides Quintiliano somente com as notas com os nomes usados hoje em dia, lembrando que provavelmente essas notas deveriam estar uma terça maior mais graves do que nesta transcrição, feita com base nos estudos mais recentes sobre esse tema:<sup>22</sup>

Dórica: SI bemol dó dó+ dó# fá sol sol+ sol# dó'

Frígia: dó ré ré+ ré# sol lá lá+ si bemol dó'

Lídia Intensa: mi mi+ fá lá dó'

Mixolídia: dó+ dó# ré mi fá+ fá# sol dó#

Lídia 'relaxada': SI SI+ dó mi fá+ fá# sol si si+ dó'

Jônica (lástia): LÁ LÁ+ LÁ# ré fá sol

Essas escalas são sequências lacunares, de natureza disjuntiva semelhantes àquelas que encontramos no *Sobre a Música*, de Plutarco (1134f-1135B, 1137B-E, 1141B-C) e em Aristóxeno (1.10). Não sabemos qual a fonte de Aristides Quintiliano. Hagel (2010, p. 18, n. 47 e p. 392) sugere que ele teria se baseado numa obra perdida de Aristóxeno. É possível que elas tenham alguma relação com as escalas mencionadas por Platão, na *República*, 399a, e que elas sejam realmente bastante antigas, mas isso é incerto.<sup>23</sup> De qualquer modo, há uma forte relação entre as harmonias dória, frígia e lídia de Aristides e as notas encontradas no fragmento do *Orestes*, de Eurípides. Esse fragmento nos foi transmitido num papiro datado por volta de 200 a. C. e alguns estudiosos hoje em dia julgam

---

19 Sobre isso, ver também Plutarco, *Sobre a Música*, 38 e Rocha, 2010, p. 210-211.

20 Sobre essas nuances, ver Barker, 1989, p. 418 e Rocha, 2009, p. 143-144.

21 É possível que aqui Aristides Quintiliano esteja se referindo às harmonias que ele atribuirá, no livro 2.14, 80-81, a Dámon, teórico musical do século V a. C., citado por Platão, na *República*, 400b-c.

22 Cf. O apêndice preparado por Lynch em Lynch e Rocconi, 2020, p. 490-491.

23 Cf. Mathiesen, 1999, p. 531-533.

que a melodia encontrada ali seria de autoria do próprio tragediógrafo.<sup>24</sup> Hagel (2010, p. 391) também demonstra que não há motivos fortes para recusar a ideia de que as escalas de Aristides remontem ao século V a. C. Isso demonstra que havia uma certa estabilidade no sistema musical grego e que essas escalas continuaram sendo usadas por um longo período (Hagel, 2010, p. 392). Ademais, e o que é muito interessante para nós aqui, é que as harmonias dória, frígia e lídia, descritas por Aristides, podem ter se originado numa tradição ainda mais antiga, remontando às primeiras análises realizadas na primeira metade do século V a. C.

Direcionando-nos então rumo a uma reflexão que possa nos levar a resultados práticos, tendo em vista os pressupostos básicos que podem ser depreendidos das análises apresentadas até aqui, julgo que seja interessante retomar algumas ideias propostas por Georg Danek e Stefan Hagel sobre como cantar os versos homéricos e divulgadas na página <https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/>. Em primeiro lugar, eles partem do pressuposto de que o aedo cantava acompanhando-se com um instrumento de quatro cordas, ou seja, a forminge, improvisando a melodia ao mesmo tempo que improvisava o texto. A melodia, que tinha provavelmente um caráter bastante monótono, repetitivo, servia como meio para apresentar as palavras e atrair a atenção da audiência através de seu ritmo bastante marcado. Danek e Hagel dizem ainda que essa teoria não deve ser tratada como uma reconstrução exata de uma melodia específica, mas como uma interpretação de como os aedos acomodavam princípios melódicos a cada verso, tendo em vista a estrutura acentual, a intonação da sentença e as estruturas métricas da língua grega antiga.

O que me interessa nessa abordagem é que Danek e Hagel defendem que uma técnica de performance pode ser adquirida. O intérprete-cantor precisará adaptar as elevações e as descidas indicadas pelos acentos de cada palavra de cada verso ao contorno melódico que resulta das características sintáticas e métricas. Depois de um certo treinamento, seria possível improvisar uma melodia sobre um texto homérico. Ora, se esse raciocínio pode ser aplicado a textos homéricos, por que não utilizá-lo também para pensar sobre possíveis melodias compostas improvisadamente sobre textos de poetas mélicos que tenham afinidade com a épica homérica?

Já vimos acima que melodias podem ser compostas tomando os acentos como pontos de referência para notas agudas, graves e subidas e descidas dentro de uma mesma sílaba. Isso seria relativamente fácil de aplicar a textos estíquicos como os da épica, os da poesia jâmbica e mesmo os da elegia (por que não?). Foi dito acima, porém, que isso não se aplicaria a composições estróficas, que são comuns na poesia mélica, porque não seria possível repetir com exatidão a estruturação dos acentos de uma estrofe para outra. Ora, eu

---

24 Ver Mathiesen, 1999, p. 532 e Hagel, 2010, p. 19.

quero defender que não seria necessário repetir exatamente a mesma melodia, da mesma forma como se repetiria a estrutura métrica. Julgo importante lembrar que a estrutura métrica dificilmente é idêntica de uma estrofe para outra na métrica arcaica, sendo possível haver resoluções (substituições de uma longa por duas breves) e também a presença de sílabas indiferentes (*ancipites*, para usar o termo técnico), por exemplo, nos textos poéticos. Ou seja, do mesmo modo que as estruturas métricas não são exatamente as mesmas de uma estrofe para a outra, as melodias também não seriam iguais em todas as estrofes. Acredito que esse raciocínio deve ser levado em conta então, se quisermos improvisar uma melodia sobre um texto da métrica arcaica.

Quero defender, então, a possibilidade de que a abordagem de Danek e Hagel possa ser aplicada a textos de autores que têm muita afinidade com a épica, tais como Estesícoro, Baquilides e Píndaro, em algumas de suas canções, como a *Pítica* 4. No caso específico de Estesícoro, sabemos que, já na Antiguidade, dizia-se que ele foi muito influenciado por Homero e, sem dúvida, podemos dizer que ele foi o ‘mais homérico’ (*homerikotatos*) dos autores do cânone da métrica arcaica.<sup>25</sup> Primeiro, porque, como Homero, ele não fala de si mesmo em seus poemas; em segundo lugar, porque ele trata de temas do ciclo épico e não de temas explicitamente contemporâneos a ele; e, por fim, ele usa metros muito próximos do hexâmetro, baseados no chamado hemíepes, ou seja, ‘metade do verso épico’, que tem esta configuração geral: —uu—uu—. Sendo assim, acredito que as melodias de Estesícoro também seriam muito parecidas com as da tradição épica homérica.<sup>26</sup>

Porém, é claro que é necessário considerar as suas especificidades. Estesícoro é retratado nas fontes como um citaredo, ou seja, alguém que cantava com o acompanhamento da cítara, instrumento de cordas que, no período clássico, estava associado a músicos profissionais. Então, no lugar da forminge de quatro cordas, ele usava um instrumento de mais cordas. Como Estesícoro é constantemente comparado a músicos lendários como Olimpo ou semilendários como Terpandro, sua musicalidade deve ser comparada àquela associada a esses nomes. Como a invenção da lira de sete cordas é atribuída a Terpandro, então Estesícoro, provavelmente, também usava um instrumento musical com esse número de cordas. E sabemos que o número de cordas corresponde ao número de notas musicais cantadas no momento da execução. Portanto, as melodias de Estesícoro teriam mais notas do que as melodias de Homero. Porém, acredito que a base seria praticamente a mesma, usando as sete notas, mas com predomínio das notas hípate, lícano, mese e nete,<sup>27</sup> que eram, provavelmente, as notas que compunham a versão mais antiga do tetracorde básico da teoria musical grega.

---

25 Sobre isso, ver Longino, 13.3 e Rocha, 2009, p. 65-66.

26 Cf. Barker, 2001, sobre a musicalidade de Estesícoro.

27 Para os nomes das notas, ver Rocha 2009, p. 147-148.

Além disso, precisamos decidir que harmonia será utilizada para esse exercício de composição melódica sobre um texto arcaico. Como Estesícoro era originário da Sicília ou da Magna Grécia, podemos afirmar que ele sofreu forte influência da cultura dórica, apesar de ser, talvez, originário de uma cidade onde se falava dialeto jônico, ou seja, Hímera, no norte da Sicília, ou Matauro, no extremo sul da Itália. Não surpreende, portanto, que a linguagem que encontramos em sua poesia seja uma mescla de dórico e de jônico épico, com alguns elementos do dialeto da Eubéia.<sup>28</sup> Isso me leva a propor o uso da harmonia dórica, tal como transcrita acima, mas numa versão diatônica (SI bemol dó dó# fá sol sol# dó'), ou seja, retirando os quartos de tom, que seriam mais usados no século V a. C. por pessoas que tinham um maior treinamento musical. Lembremos do que Aristides Quintiliano diz sobre a maior acessibilidade do gênero diatônico e do que Aristóxeno diz sobre o fato de o gênero diatônico ser mais antigo. Para uma primeira experiência, pelo menos, é melhor começar pelo que é mais simples. Outro motivo que me leva a propor a harmonia dórica é o fato de que várias fontes, dentre elas Platão, na *República* (398e-399c), falam dessa configuração escalar como digna e solene, de caráter masculino, sem complexidades e adornos inúteis, características que julgo que encontraríamos numa canção com forte inspiração épica.<sup>29</sup>

Tendo tudo isso em mente, resta escolher um fragmento de Estesícoro mais ou menos extenso para que possamos propor uma composição melódica hipotética. Examinando a edição de Davies e Finglass (2014), escolhi o fragmento 85 (223 PMGF), encontrado num escólio ao verso 249, do *Orestes*, de Eurípides (1, 123.8-13 Schwartz), pois ele tem uma certa extensão (4 versos, se contarmos a metade do primeiro, mais a metade do quinto), não apresenta problemas textuais e tem alguma relação com uma tragédia da qual nós temos uma parte da melodia, o que pode nos ajudar na nossa tarefa de composição melódica hipotética. O escoliasta reporta que "Estesícoro diz que Tíndaro, quando estava fazendo um sacrifício para os deuses, esqueceu-se de Afrodite. Por isso, com raiva, a deusa fez com que as filhas dele se tornassem bígamas, trígamas e abandonaridos. A passagem é assim: *porque Tíndaro / outrora ao sacrificar para todos os deuses esqueceu-se somente da benignoadora / Cípris. Ela as filhas de Tíndaro, / encolerizada, tornou bígamas, trígamas / e abandonaridos.*"

A composição melódica que proponho é a seguinte:<sup>30</sup>

**dó' fá fá fá dó' fá fá**  
 hoúneka Tundáreos  
**dó' fá fá sib dó/dó# fá fá sol/sol# dó' fá dó' fá fá fá fá dó' fá**  
 rézon pokà pâsi theoîs mónas lâthet'epiodôrou

28 Cf. Davies e Finglass, 2014, p. 40.

29 Ver West, 1992, p. 179-180.

30 As notas em negrito são longas, de duas unidades de tempo, e as sem negrito são breves, de uma unidade de tempo.

**dó' fá fá dó' fá sib fá fá dó' dó' fá**  
 Kúpridos. keína dè Tundaréou kóras  
 fá **fá** fá **dó' fá** fá **dó' fá** fá **sib** fá **dó' fá** fá **dó' fá**  
 kholosaména digámous te kaì trigámous etítthei  
**sib** fá fá **dó'** fá **sib**  
 kaì lipesánoras.

Optei por começar pelo **dó'** por causa da presença do acento agudo na primeira palavra e também por causa da tendência da teoria musical antiga e das melodias que encontramos nos documentos musicais de começarem na região mais aguda e daí passarem para a região mais grave. Além disso, se colocarmos só a nota **fá** sobre as sílabas não acentuadas, isso criará uma sensação de monotonia que seria característica das melodias da poesia épica.<sup>31</sup> Para diminuir um pouco esse excesso da presença da nota **fá** poderíamos inserir a nota **sol** depois de quase todos os **dó'**, com exceção dos **fás** que vêm antes dos **sib**, o que resultaria nesta segunda versão:

**dó' sol fá fá dó' sol fá**  
 hoúneka Tundáreos  
**dó' sol** fá **sib** **dó/dó#** fá fá **sol/sol#** **dó' sol** **dó' sol** **fá** fá fá **dó' sol**  
 rézon pokà pási theoîs mónas láthet'epiodórou  
**dó' sol fá** **dó' fá** **sib** **fá** fá **dó'** **dó' sol**  
 Kúpridos. keína dè Tundaréou kóras  
 fá **fá** fá **dó' sol** fá **dó' sol** fá **sib** fá **dó' sol** fá **dó' fá**  
 kholosaména digámous te kaì trigámous etítthei  
**sib** fá fá **dó'** fá **sib**  
 kaì lipesánoras.

Nas duas versões nota-se, contudo, que optei por colocar as notas em semitom sobre as sílabas com acento circunflexo e optei por colocar a nota mais grave sobre as sílabas com acento grave. Isso é apenas uma escolha e não há nenhuma indicação de que o acento grave indicasse um salto intervalar tão grande.<sup>32</sup> De qualquer modo, tentei usar todas as notas da harmonia, imaginando que cada uma das notas cantadas seria acompanhada por uma das notas produzida por uma das cordas da cítara ou da lira, resultando na utilização de todas as notas e de todas as cordas. Por fim, mesmo na segunda versão, nota-se a grande presença da nota **fá**, que, nessa harmonia, é a nota mese, ou seja, a nota 'mediana' ou 'do meio', que teria uma função semelhante à da tônica nas escalas musicais de hoje em dia.

31 Cf. A página da internet criada por Danek e Hagel citada acima.

32 Sobre isso, ver Probert, 2006, p. 58-59.

Para terminar, gostaria de defender que esse tipo de abordagem pode ser aplicado a outros textos do próprio Estesícoro, tais como os fragmentos 172 e 173 Davies-Finglass, que parecem, porém, ter sido cantados originalmente na harmonia frígia; mas esse método também poderia ser aplicado para as odes de Baquilides e algumas canções de Píndaro onde encontramos referências a harmonias específicas;<sup>33</sup> e por que não às odes de Safo, a quem é atribuída a invenção da harmonia mixolídia,<sup>34</sup> e aos fragmentos de Anacreonte, autor de origem jônica, cuja cultura musical teve profunda influência na Grécia Antiga.<sup>35</sup>

Quero frisar também que o esboço de composição apresentado é apenas hipotético e não tem nenhuma pretensão de ser uma restauração exata. Contudo, mesmo sendo hipotética, ela se baseia em dados recolhidos em fontes antigas que nos dão alguns vislumbres sobre o caráter das melodias das canções do período arcaico. Sabemos que é preciso ler essas fontes com muito cuidado, pois algumas delas são tardias e podem apresentar uma mescla de informações provenientes de diferentes épocas, contendo, desse modo, alguns anacronismos e abstrações resultantes do divórcio entre teoria e prática musical. Entretanto, depois dos avanços nos estudos da música da Antiguidade Clássica realizados nas últimas décadas, podemos estar mais confiantes para experimentar e ousar devolver aos textos somente escritos seu caráter de oralidade e sua musicalidade, para que eles não sejam apenas lidos em silêncio, mas interpretados e cantados da maneira mais próxima possível das suas performances originais.

## Bibliografia

BARKER, A. *Greek Musical Writings. Vol I: The Musician and his Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. *Greek Musical Writings. Vol II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

BARKER, A. 'La musica di Stesicoro', In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 67, n. 1, 2001, p. 7-20.

BOWIE, E. L. 'Early Greek Elegy, Symposion, and Public Festival', In: RUTHERFORD, I. (ed.) *Greek Lyric*. Oxford: Oxford University Press, p. 110-149.

---

33 Barker (1984, p. 49, n. 10 e p. 55, n. 3) cita as passagens pindáricas nas quais encontramos essas referências.

34 Cf. Aristóxeno, fr. 81 Wehrli = Plutarco, *Sobre a Música*, 16, 1136cd.

35 Sobre o modo jônico em específico, ver West, 1992, p. 182.

COLOMER, L.; GIL, B. *Arístides Quintiliano. Sobre la Música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos, 1996.

D'ANGOURE, A. 'The New Music: So What's New?', In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 264–83.

D'ANGOURE, A. 'Music and Movement in the Dithyramb', In: KOWALZIG, B.; Wilson, P. (eds.). *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 198–210.

D'ANGOURE, A. "'Old" and "New" Music: The Ideology of Mousike', In: LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020, p. 409-420.

DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DONADI, F.; MARCHIORI, A. *Dionigi d'Alicarnasso. La composizione stilistica*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2013.

GENTILI, B.; LOMIENTO, L. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche della Grecia Antica*. Milano: Mondadori.

HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020.

MARTINELLI, M. C. 'Documenting Music', In: LYNCH, T.; ROCCONI, E. (eds.) *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Cambridge: Wiley/Blackwell, 2020, p. 103-115.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

PÖHLMANN, E. *Ancient Music in Antiquity and Beyond*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.

PÖHLMANN, E.; WEST, M. L. (eds.) *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 2001.

PROBERT, P. *Ancient Greek Accentuation*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ROCHA, R. 'Uma Introdução à Teoria Musical na Antiguidade Clássica', In: *Via Litterae*, v. 1, n. 1, 2009, p. 138-164.

ROCHA, R.(a) 'Estesícoro entre Épica e Drama', In: *Phaos*, 9, 2009, pp. 65-79.

ROCHA, R. 'Plutarco. *Sobre a Música*', In: SOARES, C.; ROCHA, R. *Plutarco. Obras Morais. Sobre o afeto aos filhos. Sobre a Música*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 66-243.

ROCHA, R. 'Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma comparação', In: *Philia & Filia*, v. 3, n. 2, 2012, p. 84-97.

SEAFORD, R. *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

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