

A crítica à Música Nova no livro *Sobre a Música*, de Plutarco

Roosevelt Rocha¹

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Em seu tratado *Sobre a Música*, Plutarco trata, entre outros temas, das transformações pelas quais passou a arte musical desde a segunda metade do século VI a. C. até o século IV a. C. Ao longo desse processo, a arte das Musas, que incluía palavra, melodia e, eventualmente, dança, sofreu uma decadência. Ao tratar disso, ele faz críticas mais ou menos explícitas especificamente à Nova Música dos poetas do Novo Ditirambo. Meu objetivo aqui é mostrar que críticas são essas e discutir porque Plutarco, citando muitas vezes Aristóxeno de Tarento, julgava que a Música Nova era pior do que as composições da Música Antiga, representada por poetas como Simônides e Píndaro.

Palavras-chave: Plutarco, Música Nova, Música Antiga, decadência.

Abstract: In his treatise *On Music*, Plutarch deals with, among other themes, the transformations undergone by the musical art from the second half of the sixth century BC to the fourth century BC. During this process, the art of the Muses, which included word, melody and eventually dancing, suffered a decline. To deal with it, he criticizes, more or less explicitly, specifically the New Music Poets of the New Dithyramb. My aim here is to show what are these criticisms and discuss why Plutarch, often quoting Aristoxenus of Tarentum, felt that the New Music was worse than the compositions of Ancient Music, represented by poets like Simonides and Pindar.

Keywords: Plutarch, New Music, Ancient Music, decadence.

¹ Professor no Departamento de Polônês, Alemão e Letras Clássicas.

Um dos temas mais importantes do *Sobre a Música* é a comparação entre a música dos poetas antigos, anteriores às revoluções do século V a.C, e a arte dos poetas-compositores da chamada Música Nova. Esse paralelo entre duas maneiras diversas de se fazer música muitas vezes não aparece de modo explícito no texto. Mas sempre que Plutarco fala de uma delas, sem dúvida, ele tem em mente a outra, considerando assim que uma era o oposto da outra. O que eram, então, a Música Antiga e a Música Nova? Quais eram as características que as tornavam tão diferentes uma da outra? E porque Plutarco invariavelmente trata de modo pejorativo a nova tendência? Para responder a essas perguntas cabe, em primeiro lugar, fazer um exame do que o próprio autor do nosso tratado diz.

A primeira referência à Música Nova aparece logo no capítulo 3, no início do discurso de Lísias. Ali o citarista diz que a música sofreu uma decadência (*paraphthora*), fazendo, assim, uma alusão indireta à tendência inovadora que já anuncia o modo negativo como ela será tratada. No mesmo capítulo, encontramos a segunda referência indireta à Música Nova no passo que trata da dicção das composições dos antigos citaredos.– Plutarco, ao afirmar que as canções do passado não eram livres e sem metros, na verdade, está querendo dizer que essas eram características das composições dos poetas da segunda metade do século V. É importante lembrar que o fato de os poemas dos autores da Música Nova serem ‘livres e sem metro’ não quer dizer que eles fossem prosaicos. O que esses poetas faziam era compor suas obras sem adotar um único metro e sem utilizar o modelo estrófico, muito comum na poesia lírica do passado.

O principal representante da nova tendência, Timóteo de Mileto, é citado pela primeira vez logo em seguida, no capítulo 4. Podemos inferir dessa passagem que uma das marcas desse autor, certamente presente também nos outros poetas inovadores, era a tendência a mesclar numa única peça elementos característicos de gêneros poético-musicais diferentes. Pois, como está dito no texto, “ele cantava os seus primeiros nomos misturando dicção ditirâmbica com versos épicos”.– É difícil saber ao certo o que era essa dicção ditirâmbica. Talvez seja uma menção ao uso do coro nesse tipo de composição, já que, segundo Clemente de Alexandria (*Stromata*, 1, 16, 78), Timóteo teria sido o primeiro a cantar um nomo em coro com o acompanhamento da cítara. Desse modo, o poeta milésio teria unificado num único gênero o nomo e o ditirambo, ao misturar a estrutura astrófica característica do nomo com a execução

coral ditirâmbica.

Adiante, no capítulo 6, Plutarco, através da personagem Lísias, faz algumas observações sobre o estilo musical que vigorou desde a época de Terpandro até o período de inovações marcado pela atividade de poetas como Frinis. Nesse arco de tempo, do século VII até a primeira metade do século V a.C., a citarodia e, podemos subentender, toda a música, era completamente simples ou despojada (*haplê*). E, diferente do que passou a ser prática comum a partir da segunda metade do século V,– era inaceitável a presença de modulações de uma harmonia para outra ou de um ritmo para outro. Isto porque para cada nomo havia uma entonação adequada que deveria ser respeitada pelos poetas. Nas entrelinhas, por outro lado, podemos perceber que Plutarco está dizendo que a Música Nova não tinha essas características, ou seja, que ela não era simples, mas complexa (*poikilê*), e que utilizava as modulações de harmonia e de ritmo.

No capítulo 12, contudo, Plutarco, seguramente citando Aristóxeno,– lembra que os autores do passado, como Álcman e Estesícoro, também realizaram inovações. A diferença é que eles puseram em prática suas invenções sem se afastar do ‘belo modelo’ (*kalos typos*). Autores como Crexo, Timóteo e Filóxeno, que faziam parte do grupo de poetas da Música Nova, desrespeitaram as regras da tradição e tornaram-se grosseiros (*phortikōteroi*) e amantes de novidades (*philokainoi*), porque começaram a seguir o estilo chamado ‘popular’ (*philanthrōpon*) e ‘mercenário’ (*thematikon*) da época– (*nyn*, novamente). Depois que esse estilo floresceu, a música deixou de ter um pequeno número de notas (*oligokhordia*) e os novos poetas abandonaram a simplicidade (*haplotês*) e a gravidade (*semnotês*). Segundo Plutarco, essas características passaram então a ser consideradas antiquadas.

Dois dos termos citados pedem um comentário mais detalhado, devido à relação que estabelecem entre o trecho em exame e outros textos do próprio Plutarco e de outros autores que tratam das mesmas questões discutidas no capítulo 12. Além disso, será importante examinar esses termos com mais atenção também em virtude de problemas textuais. Em primeiro lugar, tratemos da palavra *philanthrōpos*.– Esse adjetivo é atestado a partir do século V a.C. geralmente qualificando divindades consideradas ‘afáveis’ ou ‘bondosas em relação aos homens’.– No século IV, ele começou a ser usado para qualificar homens, reis e personagens de destaque principalmente,– mas também aparece junto a nomes de animais e de coisas.– O

substantivo *philanthrōpia*, derivado de *philanthrōpos*, também começa a aparecer no século IV, com o valor de ‘benevolência’ ou ‘bondade’, em autores como Xenofonte (*Ciropédia*, 1, 4, 1; *Agésilau*, 1, 22), Isócrates (105d; 106a), Demóstenes (490, 7; 507, 26) e Platão (*Eutífron*, 3d). Como se pode ver pelos autores, o termo *philanthrōpia*, que a princípio foi entendido como ‘cordialidade’, ‘gentileza’ e ‘benevolência’ em relação aos outros *anthrōpoi*, foi muito usado nos campos do pensamento sobre a ética e da crítica política.

Desse modo, o adjetivo *philanthrōpos* era usado para qualificar alguém ou alguma coisa que tinha consideração pelo gênero humano. Contudo, ainda no século IV, esse termo começa a ser usado para designar ‘aquilo que o homem ama’ e, por conseguinte, ‘aquilo ou aquele que agrada às pessoas’, que era o caso do demagogo, chamado de ‘adulador do povo’ por Aristóteles (*Política*, V, 1313b40-41). E é com esse último sentido, o de ‘alguém que agrada ao povo porque faz coisas adequadas ao seu gosto’, que *philanthrōpos* é usado no capítulo 12 do nosso tratado e em outros fragmentos de Aristóxeno que examinarei em seguida. *Philanthrōpos* é usado por Aristóxeno, mais especificamente, para indicar uma característica da Música Nova, isto é, o desejo dos compositores daquela tendência e da época de Aristóxeno de agradar ao público. Por isso, o substantivo *philanthrōpia*, que aparece em outro fragmento de Aristóxeno (citado na *Oratio XXXIII*, 1, 364B-C, de Temístio, autor do século IV d.C.), pode ser entendido como ‘a vontade de satisfazer o gosto do público’.

É interessante destacar que, no texto mencionado, Temístio diz que Aristóxeno combatia a música efeminada e defendia as melodias mais viris. Para isso, ele estimulava seus alunos a desprezar a música moderna e agradável ao grande público e a cultivar o estilo antigo que não era apreciado nos teatros, já que não seria possível, ao mesmo tempo, agradar ao povo e permanecer fiel à arte antiga. Aristóxeno, portanto, não se importava com o desprezo do público e preferia respeitar as leis da arte a praticar uma música que buscasse simplesmente satisfazer o gosto dos ouvintes (*philanthrōpia*). Aqui notamos duas coisas: em primeiro lugar, a oposição entre *tekhnē* e *philanthrōpia*; e, também, a condenação da nova música, efeminada (*thēlynomenē*) e adocicada (*malthakos*, sinônimo de *malakos*), que era executada nos teatros para um grande número de pessoas.–

Isso nos leva ao segundo termo usado no capítulo 12 do *Sobre a Música* para (des)qualificar a Música Nova, ou seja, *thematikon*. Weil e Reinach, na sua edição do tratado,

corrigiram para *theatrikon* o termo *thematikon* que aparece em todos os manuscritos. Outros autores, como Gevaert e Wagner, citados por Weil e Reinach, já tinham julgado estranho o termo *thematikon* no contexto em exame e propuseram correções diversas como *thelktikon* ('fascinante', 'sedutor'), e *thymelikon*, quase sinônimo de *theatrikon*. A emenda de Weil e Reinach se baseava na idéia, correta, de que o capítulo 12 é uma paráfrase de um texto de Aristóxeno. Como já vimos, em outros fragmentos de Aristóxeno, como na citação de Temístio mencionada acima, a Música Nova é taxada de música de teatro, que visa apenas a conquistar um grande público. Num outro fragmento de Aristóxeno (124 Wehrli), citado por Ateneu (XIV, 632a), a Música Nova é acusada de ter 'barbarizado' os teatros e de ter levado a música a uma grande corrupção (*megalēn diaphthoran*). Como nos textos citados por Temístio e Ateneu, Aristóxeno, no capítulo 12 do *Sobre a Música*, estaria condenando a Música Nova, porque ela cultivava um estilo agradável ao público (*philanthrōpon*) e adaptado aos teatros. Em outras passagens que examinarei mais à frente encontramos mais condenações da música feita para os teatros.–

Contudo, embora a interpretação de Weil-Reinach pareça convincente, penso que deve-se conservar a lição *thematikon* encontrada nos manuscritos. O adjetivo *thematikos*, que deriva de *thema*, aparece em fontes literárias e epigráficas primeiramente modificando o substantivo *agōn* ('concurso', 'competição') para identificar aquele tipo de disputa na qual o vencedor recebia dinheiro como prêmio, diferentemente do que acontecia nos *agōnes stephanitōi kai phyllinoi* nos quais o vencedor recebia uma coroa de folhas de louro como prêmio. Assim, como o dicionário Bailly de Grego-Francês sugere, *thematikos* seria tudo aquilo "feito, instituído ou organizado em vista de um prêmio proposto". Entendido dessa maneira, *thematikos* se encaixa perfeitamente no passo de Aristóxeno parafraseado por Plutarco no capítulo 12 do nosso tratado. O texto não precisa ser modificado e fica claro que os compositores da Música Nova praticavam um estilo musical condenado por tradicionalistas como Aristóxeno e Plutarco, mas apreciado pelo grande público que freqüentava os teatros gregos na segunda metade do século V e durante todo o século IV a.C. Essa música era feita para agradar (daí *philanthrōpos*) e obter os prêmios oferecidos nos concursos e, por isso, ela tinha um estilo *thematikos*, ou seja, que visava somente a vitória e a recompensa que era o prêmio em dinheiro. Por essa razão o traduzi por 'mercenário'.

Mais adiante, no início do capítulo 15, Plutarco, tendo, sem dúvida, Aristóxeno como fonte, volta a criticar os músicos do século IV a. C. (*hoi de nyn*), dizendo que eles desprezaram o que havia de nobre na arte, isto é, seu caráter viril e celestial, que seria apreciado pelos deuses. E era exatamente esse tipo de música amolecida e sedutora (*kateagyian kai kōtilēn*) que fazia sucesso nos teatros da época de Platão.

Segundo Plutarco (c. 15, 1136B), os músicos antigos usavam a sua arte de acordo com seu valor, ou seja, observando seu caráter educativo e moralizante. Por isso, eles não usavam todas as harmonias, mas somente aquelas que tinham um valor positivo para a formação do homem.– Além disso, preferiam utilizar poucas notas (*oligokhordia*) ao invés de empregar melodias com grande número de notas (*polykhordia*) e repletas de passagens complexas (*poikilia*). Não foi por ignorância que Olimpo e Terpandro, por exemplo, rejeitaram as composições complexas e de muitas notas e usaram melodias tricordes e simples. Esse tipo de obra era superior àquelas produzidas pelos músicos inovadores contemporâneos de Aristóxeno que utilizavam muitas notas e muitos estilos musicais, porque nenhum daqueles músicos conseguiu imitar o estilo de Olimpo, um dos grandes mestres do passado.

Outra característica da Música Nova era o uso do gênero cromático.– Segundo outro testemunho de Plutarco (*Quaestiones Conviviales*, 645D-E), Agatão, tragediógrafo da segunda metade do século V a.C. contemporâneo de Eurípides e Sócrates, teria sido o primeiro a usar o gênero cromático nas suas melodias. Antes disso, os poetas e compositores do passado, como Ésquilo e Frínico, o conheciam, mas não o usavam. Mesmo músicos do século IV que provavelmente seguiam uma tendência arcaizante, cujos nomes são citados nos capítulos 20 e 21, teriam evitado inovações como a utilização do cromático, além da modulação, da multiplicidade de notas etc. Plutarco faz sempre questão de frisar que esses músicos fizeram isso não porque eram ignorantes e desconheciam essas inovações, mas porque tinham recebido uma formação sólida que lhes dera condições de fazer escolhas corretas, de acordo com o resultado moralmente positivo que eles desejavam atingir.

No capítulo 26, encontramos outra interessante comparação entre a música arcaica e a música 'moderna' do século IV, provavelmente.– Ali Plutarco diz que ainda era costume realizar as provas do pentatlo ao som do aulo no século IV a.C. Porém, a música dessa época não era refinada nem seguia os padrões do passado, que eram respeitados pelos homens daquela

época. Depois das inovações da Música Nova, o aulo continuava a ser tocado, mas a sua melodia tornou-se um pouco fraca (*asthenes ti*) e nada refinada (*ou kekrimenon*).

Para Plutarco (c. 27, 1140D-E), a música dos antigos helenos de um tempo ainda mais remoto era refinada, porque eles não conheciam o tipo de composição que se via e ouvia nos teatros do século IV. A arte musical naquela época era devotada ao culto dos deuses e à educação dos jovens. Não havia nenhum teatro naquela época. Por isso, a música era tocada nos templos, nos rituais em honra aos deuses e em louvor dos homens nobres. Mas, segundo Plutarco, a Música Nova foi responsável pela corrupção (*diaphthora*) da arte e pelo esquecimento do estilo educativo que vigorava antes do advento dos inovadores.

Como já foi dito antes, os músicos do passado também produziram inovações. Contudo fizeram isso com dignidade e decoro (*meta semnou kai prepontos*).- Poetas como Olimpo, Terpandro, Polimnesto e Arquíloco também modificaram a arte musical e trouxeram novas contribuições. Entretanto não corromperam a música nem levaram-na à decadência. O primeiro responsável pelo rebaixamento do nível das composições musicais teria sido Laso de Hermíone, ainda no século VI a.C. Segundo Plutarco (c. 29, 1141C), ele modificou os ritmos do andamento ditirâmico e imitou, nos instrumentos de corda como a lira e a cítara, a multiplicidade de notas que os aulos de sua época já produziam. E a possibilidade de usar um grande número de notas permitia que os músicos introduzissem nas suas composições intervalos musicais maiores.- Essas teriam sido as primeiras transformações.-

O interessante é que o nome de Laso de Hermíone é associado aos compositores da Música Nova, como Melanípides, Filóxeno e Timóteo, citados no capítulo 30. Tanto Laso quanto os inovadores da segunda metade do século V não permaneceram fiéis à música antiga. Mas essa conexão entre Laso e os músicos inovadores parece artificial, já que outras fontes nos dizem que o hermioneu foi contemporâneo de Simônides, Píndaro e Baquilides, o primeiro tendo sido seu rival e os dois últimos, uma geração mais jovens. Desse modo, seria mais lógico ligar Laso à música antiga do que à moderna. Sabemos, porém, que ele foi o responsável pela introdução do polifonismo do aulo na música citarística e que interessou-se pelos valores semânticos e fônicos das palavras e pelas suas relações com o canto. Isso o levou a compor poemas assigmáticos nos quais tentava demonstrar as vantagens de uma melopéia que não usava o som desagradável da sibilante. Além disso, ele também aplicou o andamento ditirâmico

a outros gêneros poético-musicais e essa prática teve grande fortuna, já que o léxico e a musicalidade típicas do ditirambo lasiano acabarão por influenciar o nomo e a tragédia.–

Mas talvez o motivo mais forte para considerar Laso um inovador seja o fato de ele ter organizado o agón ditirâmbico como espetáculo. É possível que Aristóxeno, a fonte de Plutarco nessa parte do tratado, julgasse o hermioneu o primeiro responsável pela corrupção da música, porque, depois que o ditirambo começou a ser apresentado como espetáculo, os músicos passaram a buscar novas técnicas e novos elementos que enriquecessem suas melodias e as tomassem mais atraentes para os juízes e para o público. E, já que a música de Melanípides, Frinis, Timóteo e Filóxeno apresentava mistura de estilos e uso de muitas notas, Aristóxeno pode ter julgado que essas características já estavam presentes nas composições de Laso.–

Por outro lado, é interessante pensar sobre a adoção de inovações por poetas considerados representantes da música antiga, como Píndaro e Baquílides. É necessário notar, primeiramente, que a maior parte da obra pindárica que chegou até nós é composta de epinícios, que, pela sua própria natureza, são poemas que não admitem muitas novidades na sua composição. Entretanto, Píndaro compôs ditirambos também. Os gramáticos alexandrinos conheciam dois livros de ditirambos do poeta tebano. Mas apenas alguns fragmentos desses poemas chegaram até nós.– Não podemos afirmar que Píndaro usou novos metros e abandonou a estrutura estrófica, mas, de qualquer modo, ele afirma que o seu ditirambo é superior ao anterior e louva a nova maneira de pronunciar a sibilante, algo que já tinha sido objeto de preocupação para Laso.–

Nesse sentido é importante citar uma passagem do opúsculo *De gloria Atheniensium* (347F-348A), de Plutarco, onde é relatado que Píndaro foi acusado por Corina de usar palavras inusitadas e obsoletas, paráfrases, melodias e ritmos que serviam apenas como ornamento (*hēdysmata*) ao tema tratado. Esse texto é importante porque demonstra que Píndaro pode ser visto também como um inovador e não somente como o continuador de uma tradição que não admitia grandes transformações. Outro elemento que reforça essa impressão é a necessidade de um forte mimetismo na cena orgiástica no monte Olimpo, no ditirambo intitulado *Cérbero* (fr. 70 b Snell-Maehler), onde ecoam os sons dos instrumentos característicos do culto dionisíaco e pululam imagens exóticas, como argumenta Privitera (1979: 316).–

Em Baquílides também aparecem certos elementos que fazem pensar que esse poeta

não era indiferente à adoção de novidades. No seu ditirambo chamado *Teseu* (fr. 18 Snell), o diálogo cantado entre o coro e Egeu lembra o diálogo da tragédia, mas lembra também o ditirambo de Melanípides por causa da presença de dois solos cantados por Egeu. Além disso, novos estudos têm destacado o uso de um vocabulário rebuscado e a invenção de novas palavras nos poemas de Baquírides.– Esses elementos foram muito empregados pelos autores da Música Nova e aparecem em tragédias de Eurípides– e em comédias de Aristófanés.–

Voltando ao capítulo 30, ali Plutarco fala, mais uma vez, das características da nova tendência. Até a época dos inovadores, a lira tinha sete cordas, número estabelecido por Terpandro, segundo uma tradição bastante conhecida. Mas Melanípides teria levado adiante as experiências de Laso e teria usado um grande número de notas. A música aulética, na época dos inovadores, deixou de ser simples e passou a apresentar melodias mais complexas. Tanto que, depois da época de Melanípides, o auleta passou a ter um papel mais importante do que aquele desempenhado pelo poeta, já que as melodias passaram a ser mais valorizadas do que as palavras que eram cantadas. Segundo o que era costumeiro, os auletas deveriam se subordinar aos instrutores e a poesia (isto é, as palavras cantadas) deveria ser a protagonista. Mas, com a Música Nova, esse costume se perdeu.–

Em seguida, ainda no capítulo 30, Plutarco cita um fragmento da comédia *Quíron*, de Ferécrates,– autor também da segunda metade do século V, que apresenta uma alegoria das ‘agressões’ que os inovadores teriam causado à música. No passado a autenticidade do fragmento foi questionada, mas, hoje em dia, ela é amplamente aceita.– A Música aparece ali personificada na forma de uma mulher ‘violentada’ que se queixa à Justiça, também apresentada como uma mulher. Os responsáveis pelos ultrajes foram os novos ditirambógrafos e citaredos nomeados em seqüência não cronológica, mas em pares de mestre e aluno:– Melanípides e Cinésias; Frínis e Timóteo; e, por último, Filóxeno. As agressões apresentadas pela Música, na verdade, são metáforas que referem-se às inovações introduzidas por esses autores no campo musical, tais como o abandono no novo ditirambo da estrutura estrófica do canto coral tradicional em favor do verso livre;– emprego de modulações de harmonia e de ritmo; e introdução do gênero cromático. Esse tipo de transgressão era veementemente condenado também pelos conservadores daquela época.

É importante notar, contudo, que as expressões usadas por Ferécrates no fragmento do

Quíron pertenciam à terminologia musical, mas também fazem menção de modo inequívoco à violência sexual que a Música sofreu, enquanto mulher. A maneira como ela surge em cena deixa isso claro, já que suas vestes estão em farrapos e seu corpo está coberto de marcas de maus tratos.–

O fragmento começa com uma litote (vv. 1-2), isto é, uma figura de linguagem de origem retórica na qual o falante deixa a entender mais do que aquilo que está dizendo, e apresenta um estilo muito formalizado que lembra certos versos de Aristófanes.– E, logo em seguida (v. 3), surge o nome do primeiro agressor: Melanípides de Melos, ditirambógrafo ativo na segunda metade do século V a.C. que tinha sido citado algumas linhas acima, no mesmo capítulo 30 (1141C-D). A Música acusa-o, dizendo que ele, depois de segurá-la (*labōn*), relaxou-a (*anēke*) e tornou-a mais frouxa (*khalarōteran*) com suas doze cordas. Os termos usados nesses versos (4-5) são bastante ambíguos e destacam o caráter sexual da violência.

Em termos musicais, o verbo *aniēmi* refere-se ao ato de ‘soltar’, ‘distender’ as cordas da lira, por exemplo. Daí vem a idéia de ‘relaxar’ a melodia para torná-la ‘mais mole’, ‘mais frouxa’ (*khalarōteran*). Platão, na *República*, 398e, já condenava as harmonias *khalarai*, como a lídia e a iástia (ou jônica), inadequadas aos guerreiros porque tinham um caráter efeminado.– Mas o termo *khalaros* também podia referir-se às melodias que continham intervalos cromáticos e de quarto de tom.– Quanto ao número doze, ele parece ser usado aqui como um ‘número redondo’ com o sentido de ‘várias’ ou ‘uma grande quantidade de notas’.–

Entretanto, como já foi dito, a linguagem utilizada no fragmento não tem um sentido musical apenas. O termo *khalaros* tinha uma conotação erótica e o fato de aparecer ligado ao número doze (que indicaria as ‘muitas’, ‘várias vezes’ que o agressor violentou a moça) e à palavra *khordē* (que podia significar ‘lingüiça’, além de ‘corda’ ou ‘nota musical’) não é casual e, certamente, faz referência à violência sexual sofrida pela Música enquanto mulher.–

Porém, os crimes de Melanípides ainda eram suportáveis comparados aos males sofridos pela Música em seguida. O próximo agressor nomeado é Cinésias, ditirambógrafo ateniense que viveu na segunda metade do século V a.C. Ele é acusado de ter introduzido nas suas estrofes ‘curvas exarmônicas’ (*exarmonious kampas*), o que pode ser uma metáfora para indicar as constantes passagens desarmônicas de uma harmonia para outra realizadas com as modulações. É possível que Ferécates, ao aplicar essa expressão às composições de Cinésias,

estivesse censurando a prática da modulação, seja de harmonias, seja do gênero diatônico para o gênero cromático, muito comum entre os autores do Novo Ditirambo. Por outro lado, essa expressão pode ser uma referência a certas transgressões introduzidas nas coreografias das danças que faziam parte das apresentações do poeta e eram consideradas escandalosas pelos conservadores.–

Mas a hipótese mais provável é a defendida por Restani (1983: 161). Segundo ela, o uso original e virtuosístico dos instrumentos musicais era uma característica do Novo Ditirambo. Por isso, mecanismos inovadores, como o aumento do número de cordas, eram usados na construção dos instrumentos e os músicos exercitavam-se constantemente para atingir um maior domínio das técnicas de execução. Desse modo, a *kampē* deve ser entendida como um artifício da prática instrumental, apesar de ela poder se referir também a ‘torneios’ ou ‘inflexões’ que seriam realizados pelos cantores. Esse termo seria um sinônimo de *metabolē*, e indicaria a passagem ao gênero cromático ou a modulação de uma harmonia para outra.

Contudo, mais uma vez, além do valor musical presente no termo *kampē*, nele percebe-se também a referência à violência sexual. Segundo Henderson (1990: 175), *kampē* remete às curvas e entrelaçamentos característicos do ato amoroso ou, mais ainda, do intercurso forçado.–

Cinésias, então, teria deturpado de tal maneira as regras do ditirambo e da música que, nas suas composições, tudo pareceria invertido, como acontece com as imagens refletidas nos escudos/espelhos, onde o lado direito parece ser o esquerdo. Consoante Borthwick (1968: 66), Ferécates, nos versos 11-12, estaria fazendo uma alusão à tendência comum entre os inovadores de abandonar a estrutura estrófica triádica (isto é, composta de estrofe, antístrofe e epodo), em favor da *anabolē*, que era uma inovação introduzida por Melanípides na qual o ditirambo deixaria de ter a organização em estrofes e passaria a ser cantado com uma forma melódica mais livre, como acontecia com o nomo e o hiporquema.–

Além disso, Ferécates poderia estar se referindo aos movimentos característicos da dança pírrica, à qual o nome de Cinésias é associado por Aristófanes, nas *Rãs*, 152-153. É interessante lembrar que, em outra passagem aristofânica (*Aves*, 1403), o próprio Cinésias se proclama *kykliodidaskalos*, ou seja, ‘instrutor do ciclo’, referindo-se ao ‘coro cíclico’ característico do ditirambo.

Outra possibilidade de interpretação, por outro lado, nos é sugerida pela presença do

artigo *tais* que especifica o termo *aspinin*. Se o comediógrafo quisesse fazer referência a um fenômeno que acontece nos escudos de modo geral, ele não teria empregado o artigo, cuja função é justamente marcar um objeto específico e diferenciá-lo de outros objetos semelhantes a ele. Assim, é possível que com a expressão *en tais aspinin*, Ferécrates esteja fazendo uma alusão ao título de um ditirambo composto por Cinésias, que seria intitulado *Os Escudos*. O tema do 'escudo' foi usado por outros poetas, como Hesíodo, Eupolis e Menandro. Por isso, é possível que essa passagem contenha uma menção a essa obra.

O próximo agressor citado é Frinis de Mitilene, citado que também incorporou à sua técnica elementos da aulética que ele havia estudado quando jovem. Em 446 a.C., venceu na sua categoria nas Panatenéias e ficou famoso em Atenas como um dos representantes da Nova Música. De acordo com Ferécrates (v. 14), ele teria sido responsável pela introdução de uma nova maneira de tocar a cítara, um estilo 'particular', 'próprio' (*idios*) dele e, por isso, 'excêntrico' e 'excepcional'. Esse estilo estranho aos olhos dos conservadores é comparado a um *strobilos*, isto é, um 'redemoinho' ou 'turbilhão'. Esse termo era comumente usado para designar um tipo de dança na qual os dançarinos giravam o corpo dando piruetas.

Borthwick (1968: 68), por outro lado, sugeriu que, ao empregar esse vocábulo, Ferécrates estava fazendo uma alusão a uma inovação no andamento (*agogē*) do ditirambo que dizia respeito tanto à melodia, quanto ao ritmo e à dança. Düring (1945: 186-187), entretanto, propôs que o *strobilos* era um mecanismo usado pelo músico para mudar instantaneamente a afinação da cítara produzindo assim um efeito perturbador. West (1992^a: 28) julgou essa hipótese muito artificial e propôs outra mais plausível, isto é, interpretar *strobilos* como 'redemoinho' ou 'uma forte rajada de notas', baseado no fragmento 285 Kassel-Austin, de Platão, o comediógrafo. O interessante é que essa palavra aparece no fragmento associada aos participios *kamptōn* e *strephōn* (v. 15) que se referem às 'curvas' e 'giros' estranhos e revolucionários (isto é, as mudanças de ritmo e de harmonia) introduzidos pelos inovadores nas suas composições. Nesse contexto, pode-se dizer que Frinis e os novos ditirambógrafos em geral 'entortaram' e 'contorceram' a Música e, por isso, a destruíram.

O verso 16 do fragmento representa essa confusão criada pelos inovadores ao dizer que Frinis conseguia produzir doze harmonias em apenas cinco cordas. Isso não deve ser entendido ao pé da letra, já que, certamente, uma cítara de cinco cordas não estava mais em uso na

segunda metade do século V a. C. O verso em questão remete sim ao crescente uso de novas técnicas instrumentais características da nova tendência musical. O número doze é uma alusão ao exagero do número de notas e à grande quantidade de modulações que os revolucionários conseguiam tirar das 'poucas' cordas (daí o número cinco) de que dispunham.-

Mas, além disso, mais uma vez, o comediógrafo parece querer sugerir que aconteceu uma violência sexual ao usar *strobilos*, que é uma outra alusão ao membro masculino, e o verbo *emballō*, que diz respeito à agressão em si.- Essa ambigüidade também está presente nos verbos *kamptein* e *strephein*, que se referem ao ato de curvar a vítima para realizar o coito forçado imposto por Frinis à Música.- E ainda na forma *diephthoren* nota-se a presença da idéia da sedução destrutiva, já que o verbo *diaphthorein* significa 'destruir', mas pode também significar 'corromper' ou 'estuprar'.

Contudo, das agressões sofridas dos autores citados até aqui, todas pareceram suportáveis para a Música.- Um agressor ainda mais violento estava por vir. Segundo a Música esse foi Timóteo de Mileto, famoso poeta revolucionário que viveu, mais ou menos, de 450 a 360 a. C.- Ela diz que ele 'enterrou e arranhou do modo mais vergonhoso'. Podemos entender que Timóteo esfaqueou e foi o responsável pelo sepultamento final da mulher ultrajada. Porém, aqui também as palavras estão carregadas de ambigüidade. O verbo *katoryssō* pode significar 'enterrar' algo. Daí a idéia de 'enterrar o membro' para designar o ato sexual violento. E o verbo *diaknaiō*, que significa 'dilacerar', 'fazer em pedaços' ou 'arranhar', também tem um desdobramento semântico para o campo sexual e designava o *cunnilingus*, isto é, sexo oral.-

E, já que Timóteo foi o responsável pelas mais vergonhosas agressões, por isso a Música o chama de 'cabeça vermelha' (*pyrrias*), que era a maneira como os atenienses de 'boa estirpe' chamavam os escravos provenientes do norte, especialmente da Trácia.- Seu primeiro crime foi "produzir monstruosos formigueiros" (*agōn ektrapelous myrmēkias*), expressão que em termos musicais designaria melodias semelhantes a caminhos de formigas, algo comparável a peças cantadas em falsete ou num registro muito agudo.- Düring (1945: 195-196), entretanto, propõe uma interpretação um pouco diferente. Ele lembra que no verso 100 das *Tesmofórias*, de Aristófanes, aparece a expressão *myrmēkos atrapous* ('caminhos de formiga', uma metáfora para as melodias de Agatão), muito semelhante àquela cunhada por Ferécates. Além disso, Düring nota que Filóxeno, sucessor de Timóteo, era chamado de *Myrmēx* ('formiga') e que a

principal característica de sua música era a presença de freqüentes modulações e o uso constante de melodias cromáticas.– É importante destacar também que Plutarco, nas *Quaestiones Conviviales*, 645E, diz que Agatão foi o introdutor das melodias cromáticas na tragédia. Por isso, Düring defende que a expressão *ektrapelous myrmēkias* refere-se ao uso de intervalos cromáticos nas composições de Timóteo e de outros autores da escola inovadora.– As melodias produzidas por esses compositores certamente tinham um caráter sinuoso, tortuoso, enviesado, repleto de ‘curvas’ (pelo menos, aos ouvidos dos críticos conservadores), como são os caminhos ou as galerias que as formigas constroem. Daí teria vindo essa interessante analogia.

Em seguida (vv. 23-24), a Música continua sua denúncia contra Timóteo e diz que ele a atacou quando ela caminhava sozinha, despiu-a e quebrou as (suas?) doze cordas ou notas. Em primeiro lugar, cabe notar que o fato de a Música estar ‘caminhando sozinha’ talvez seja uma referência à música instrumental executada sem canto– ou, de outro ponto de vista, é possível que essa imagem da mulher que caminha só tenha a função de intensificar o caráter nefasto da violência cometida contra ela.

Quanto ao verso 24, no qual a Música explicita de que modo Timóteo a agrediu, ele suscitou diferentes correções. Nos manuscritos encontramos a lição *apelyse kanelyse khordais dōdeka*, que pode ser traduzida como “soltou e dissolveu com doze cordas” remetendo tanto ao ato de despir quanto à ação de destruir ou corromper a mulher. Mas Wyttenbach, em sua edição de 1800 das *Obras Morais*, de Plutarco, julgou que havia erros nesse verso e corrigiu a primeira metade para *apedyse kanedyse* (“despiu e surgiu”), e essa emenda foi adotada por Ziegler, editor do texto que usei como base para a minha tradução.– Porém, percebe-se logo que corrigir *anelyse* para *aneduse* é desnecessário e até compromete o sentido do texto. Por isso, o texto estabelecido por Kassel-Austin (que apresenta a lição *apeduse kaneluse*) para a sua edição dos fragmentos dos comediógrafos gregos me parece mais adequado ao contexto no qual se manifesta a ambigüidade dos termos com sentido musical e sexual.

Na segunda parte do verso a expressão *khordais dōdeka* também suscitou desacordo entre os editores. Ziegler propôs corrigir o dativo instrumental *khordais* que aparece nos manuscritos para um acusativo *khordas*. Aqui, mais uma vez, preferi a lição dos manuscritos, também seguida por Kassel-Austin e todos os outros editores anteriores a Ziegler, porque ela

coincide com o verso 5 do fragmento do *Quíron* e também se refere à grande quantidade de notas usadas por Timóteo e pelos outros inovadores. Nesse sentido, o número doze (*dōdeka*) também pode ser mantido, tomando-se desnecessário corrigi-lo para o onze (*hendeka*) proposto por editores anteriores.– Essa correção foi proposta, porque o nome de Timóteo está associado, na tradição, ao acréscimo da décima primeira corda na cítara.– Mas essa modificação também não é necessária já que Ferécates certamente está usando o número doze com o sentido de ‘grande quantidade’, da mesma maneira que a expressão ‘dúzias de algo’ não indica um número exato, mas uma hipérbole.

Na seqüência encontramos uma digressão em que Plutarco interrompe a citação do fragmento de Ferécates para mencionar que Aristófanos também fala de Filóxeno, que até aqui não tinha aparecido nos versos do *Quíron*, mas cujo nome certamente era citado, já que ele foi um dos poetas inovadores que obteve grande fama na Antigüidade.– A Filóxeno é atribuída a introdução de um certo tipo de melodia nos coros cíclicos, que é uma alusão à forma circular que o coro assumia para cantar e dançar os ditirambos.– Nesse ponto parece haver uma lacuna no texto, que Westphal propôs preencher com a palavra *monōidika*, indicando que Filóxeno teria introduzido cantos monódicos executados por um dos componentes do coro. Weil-Reinach, por outro lado, tendo por base os versos 293-294, do *Pluto*, de Aristófanos, onde o comediógrafo faz uma paródia de um ditirambo de Filóxeno intitulado *Cíclope*, propuseram a expressão *probatīon aigōn te* como enxerto para indicar que o ditirambógrafo introduziu cantos de “ovelhas e cabras”. Uma outra solução foi proposta também por Conti Bizzarro (1993: 104) mais recentemente: *kroumatika* ou *kroumata te kai*, indicando que a invenção de Filóxeno teria sido a introdução de partes instrumentais no ditirambo nas quais o aulo seria ouvido em solo.

Todas essas propostas são possíveis, mas nenhuma completamente aceitável. O *monōidika* de Westphal é refutável, porque cantos monódicos já tinham sido introduzidos antes de Filóxeno, por exemplo, com as *anabolai* de Melanípides.– A expressão *probatīon aigōn te* de Weil-Reinach também não se encaixa completamente, porque essa é uma expressão cômico-paródica que não parece ter um sentido musical, o que seria esperado numa citação como a que é feita por Plutarco na sua digressão. Talvez o *kroumatika* ou *kroumata te kai* de Conti Bizzarro seja a proposta que se adapte com mais verossimilhança ao contexto, já que a associação entre sons instrumentais (*kroumata*) e melodias cantadas aparece também num escólio ao verso 290,

do *Pluto*, de Aristófanes (*to de threttanelo poion melos kai kroumation esti*); no *Minos*, 317d, de Platão (*kroumatōn epi ta melē*); no *Demóstenes*, 40, 7, de Dionísio de Halicarnaso (*kroumata kai melē*); e inclusive no nosso tratado, no capítulo 19, 1137d (*ou monon kata tēn krousin, alla kai kata to melos*).

Depois dessa digressão, Plutarco volta a citar o *Quíron*, de Ferécates, sem deixar claro se os versos se referem a Timóteo ou a Filóxeno. De qualquer modo, encontramos aí, novamente, uma indicação da crueldade do agressor, seja ele Timóteo ou Filóxeno. – O criminoso inovador introduziu sonoridades ímpias, sacrílegas, que fugiam das regras harmônicas tradicionais e que chegavam a registros altíssimos, hiperagudos. Usar melodias ‘exarmônicas’ significava desconsiderar as separações entre as diferentes harmonias e executá-las constantemente realizando modulações, passando de uma para outra sem pudor. E tocar sons superagudos também feria as regras costumeiras, porque dava destaque a um dos extremos do sistema escalar – desprezando o ponto de equilíbrio representado pela harmonia dórica. Outro ultraje foi também a introdução de floreios (*niglarous*), ou seja, ornamentações muito agudas que algumas vezes eram comparadas com trilos ou gorjeios característicos de certos pássaros e que davam a impressão de uma construção desarticulada, desordenada. –

Além disso, outra vez encontramos uma referência ao ato de entortar (*kampōn*, verso 28) com duplo sentido. Com valor musical, remetendo às modulações harmônicas e rítmicas. E, no campo sexual, referindo-se à ação de inclinar a mulher para realizar o intercuro violento. Nesse contexto, a comparação com os nabos torna-se muito interessante e produz um resultado cômico significativo. O resultado, mais do que uma melodia entortada ou um corpo inclinado, é a contorção que está ligada ao embrutecimento e à rudez e não ao refinamento.

Por fim, o verbo *katemestōse* (verso 28), um *hapax legomenos*, também é uma alusão à violência sofrida pela Música, – já que remete ao final do ato sexual quando a mulher fica ‘repleta’ do esperma do parceiro. E assim termina a citação do *Quíron*, de Ferécates.

Uma outra referência à degeneração (*diastrophē*) causada pela má influência da Nova Música aparece no capítulo 31, onde Plutarco cita uma história contada por Aristóxeno. Ele relata que um certo Telésias de Tebas, na sua juventude, recebera uma educação de acordo com os modelos tradicionais aprendendo as melodias de Píndaro, Dionísio de Tebas, Lampro e Prátinas e de outros grandes compositores do passado. Mas, quando tornou-se adulto, Telésias

foi seduzido pela música complexa comum nos teatros na sua época (supostamente, século IV a.C.) e desprezou as melodias que ele aprendera na infância. Ele, então, passou a tocar as composições de Filóxeno e de Timóteo, que eram as mais complexas e inovadoras. Contudo, quando Telésias tentou compor melodias e experimentou os dois estilos, o antigo, de Píndaro, e o inovador, de Filóxeno, não conseguiu compor no novo estilo. Plutarco (Aristóxeno) diz que isso aconteceu por causa da bela educação que Telésias recebeu desde criança. Porém, podemos pensar também que o insucesso dele deveu-se mais à dificuldade muito maior de se compor melodias à maneira de Filóxeno e de Timóteo, que eram, como foi dito antes, complexas e inovadoras. Essas melodias representavam um grande desafio em termos técnicos para não-especialistas como Telésias por causa das modulações, dos cromatismos e das melodias muito agudas. Para executar esse tipo de música, era necessário ter um treinamento específico e isso ia contra as concepções mais tradicionais de educação- defendidas por Aristóxeno.

Como Plutarco diz no capítulo 37, os antigos estavam mais preocupados com a formação dos caracteres. Por isso, eles preferiam melodias marcadas pela gravidade e pelo despojamento. Logo em seguida, no capítulo 38, nosso autor conta que esse tipo de musicalidade foi abandonada pelos músicos modernos (*hoi de nyn*), por exemplo, quando desprezaram o gênero enarmônico, considerado pelos antigos o mais nobre. A negligência dos músicos contemporâneos de Aristóxeno- para com o enarmônico chegou a tal ponto, que a maioria deles nem sequer conseguia perceber os intervalos característicos desse gênero.

Desse modo, para concluir esta parte, podemos traçar um quadro comparativo no qual se opõem as principais características da Música Antiga e da Música Nova que aparecem no *Sobre a Música*:

Música Antiga	Música Nova
1. “não era livre e sem metro”;	1. Livre e sem um metro definido usado ao longo da composição;
2. Emprego de um único gênero;	2. Mescla de gêneros;
3. Simples (<i>haplē</i>);	3. Complexa e variada (<i>poikilia</i>);
4. Não admitia modulações de harmonia ou de ritmo;	4. Utilizava modulações;
5. Respeito às leis da arte;	5. <i>Philanthrōpos</i> , queria agradar ao público;
6. Pequeno número de notas (<i>oligokhordia</i>);	6. Multiplicidade de notas (<i>polykhordia</i>);
7. Não uso do gênero cromático;	7. Uso do gênero cromático;
8. Valorização e emprego do gênero enarmônico.	8. Desconhecimento e desprezo pelo gênero enarmônico.

Bibliografia

BORTHWICK, E. K. (1968) ‘Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates’, em *Hermes*, 96, pp. 60-73.

BRUSSICH, G. F. (2000) *Laso di Hermione. Testimonianze e Frammenti*. Pisa: Edizioni ETS.

CONTI BIZZARRO, F. (1999) *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Nápoles: D’Aurea Edagónagónagónitore.

DOBROV, G. (1998) ‘From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music’, em *Drama 5: Griechisch-Römische Komödie und Tragödie II*, pp. 49-74.

DÜRING, I. (1945) ‘Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature’, em *Eranos*, 43, pp. 176-197.

GARCÍA ROMERO, F. (1993) 'Los Ditirambos de Baquilides', em *Cuadernos de Filología Clásica*, n. s. 3, pp. 181-205.

GOSTOLI, A. (1990) *Terpander*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

HENDERSON, J. (1990) *The Maculate Muse*, Oxford.

HORDERN, J. H. (ed.) *The Fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford Classical Monographs. Oxford: Oxford University Press, 2002.

IERANÒ, G. (1997) *Il Ditirambo di Dioniso. Le Testimonianze Antiche*, Roma-Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

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.

MERIANI, A. (2003) *Sulla Musica Greca Antica. Studi e Ricerche*, Nápoles: Alfredo Guida Editore.

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.

PINTACUDA, M. (1978) *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore.

PLUTARCO (2010) *Sobre o Afecto aos Filhos e Sobre a Música*. Tradução do Grego, Introdução e Notas de Carmen Soares e Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

PRIVITERA, G. A. (1965) *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

PRIVITERA, G. A. (1979) 'Il Ditrambo fino al IV secolo', em Bandinelli, R. B. (ed.) *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 5, Milano: Bompiani.

RESTANI, D. (1983) 'Il *Chirone* di Ferecrate e la "Nuova" Musica Greca', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, pp. 139-192.

RESTANI, D. (1984) 'In margine al *Chirone* di Ferecrate', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 19, 203-205.

ROCHA, R. (2006) 'A invenção dos nomos e seu desenvolvimento no *Sobre a Música*, de Plutarco', em *Caliope*, n. 15, pp. 112-130. Disponível em <http://www.letas.ufrj.br/pgclassicas/files/upload/caliope15.pdf>.

ROCCONI, E. (2003) *Le Parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia Antica*, Roma: Edizioni Quasar.

SCHÖNEWOLF, H. (1938) *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Giessen: Buchdruckerei Heinz Meyer.

VISCONTI, A. (1999) *Aristosseno di Taranto. Biografia e Formazine Spirituale*, Nápoles: Centre Jean Bérard.

WEIL, H. e REINACH, T. (1900) *Plutarque. De la musique. Édition critique et Explicative*, Paris, Ernest Léroux Éditeur.

WEST, M. L. (1992a) 'Analecta Musica', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, pp. 1-54.

ZIEGLER, K. (1960) 'Plutarchea', em *Studi in Onore a Luigi Castiglione*, Florença, pp. 1105-1135.

ZIEGLER, K. (1966²) *Plutarchi Moralia*. Vol. VI.3. *Peri mousikês* (Plan. 39), Leipzig, Teubner. (Edição adotada para nossa tradução).

ZIMMERMANN, B. (1993) 'Comedy's Criticism of Music', em *Drama 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, pp. 39-54.