

MÉLICA: TEMAS, FORMAS, LINGUAGENS – PROFA RAGUSA – 2024

Bibliografia (quando o texto não está no Moodle, eu coloco em azul)

- BUDELMANN, F. “Preface”. In: _____. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, pp. xv-xvi.
- _____. “Introducing Greek lyric”. In: _____. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, pp. 1-18.
- CAREY, C. “Genre, occasion and performance”. In: BUDELMANN, F. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, pp. 21-38.
- DAVIES, M. “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”. *CQ* 38, 1988, pp. 52-64.
- DICKEY, E. *Ancient Greek scholarship*. Oxford: University Press, 2007.
- GERBER, D. E. “General introduction”. In: _____. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, pp. 1-10. (demanda leitura do grego)
- GUERRERO, G. “De una antigua herencia”. In: *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 13-42.
- HERINGTON, J. “Part I, 1. Poetry as a performing art”. In: *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 3-40.
- KNOX, B. M. W.; EASTERLING, P. E. “Books and readers in the Greek world – 1. From the beginnings to Alexandria; 2. The Hellenistic and Imperial periods”. In: ____; ____ (eds.). *The Cambridge History of classical literature. Volume I: Greek literature*. Cambridge: University Press, 1990, pp. 1-41.
- KURKE, L. “The strangeness of ‘song culture’: archaic Greek poetry”. In: TAPLIN, O. (ed.). *Literature in the Greek world*. Oxford: University Press, 2001, pp. 40-69.
- _____. “Archaic Greek poetry”. In: SHAPIRO, H. A. (ed.). *The Cambridge companion to archaic Greece*. Cambridge: University Press, 2007, pp. 141-68.
- MOST, G. W. “Greek lyric poets”. In: LUCE, T. J. (ed.). *Ancient writers: Greece and Rome*. New York: 1982, pp. 75-98.
- MURRAY, O. “Symptotic history”. In: _____. (ed.). *Symptotica. A symposium on the symposium*. Oxford: Clarendon, 1990, pp. 3-13.
- PARRY, H. *The lyric poems of Greek tragedy*. Toronto: Samuel Stevens, 1978.
- PFEIFFER, R. *A history of classical scholarship – I*. Oxford: Clarendon, 1998. [1ª ed.: 1968].
- RAGUSA, G. “Enredos de um objeto: em torno da mélica grega arcaica”. In: *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, pp. 23-53. (Fapesp)
- _____. (org., trad.). “Métrica grega arcaica”. In: *Lira grega*. São Paulo: Hedra, 2013, pp. 11-35.
- SCHMITT-PANTEL, P. “Sacrificial meal and symposium: two models of civic institutions in the archaic city?” In: MURRAY, O. (ed.). *Symptotica. A symposium on the symposium*. Oxford: Clarendon, 1990, pp. 14-33.
- SEGAL, C. “Archaic choral lyric”; “Choral lyric in the fifth century”. In: Easterling, P. E.; Knox, B.W. (ed.). *The Cambridge History of classical literature - I: Greek literature*. Cambridge: University Press, 1990, pp. 165-201, pp. 222-44.
- SWIFT, L. A. “Understanding lyric genres”. in: _____. *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: University Press, 2010, pp. 1-34. (demanda leitura do grego)
- VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995.

MÉLICA:

PROBLEMAS DE NOMENCLATURA, DEFINIÇÃO E ABORDAGEM

Grécia arcaica (c. 800-480 a.C.), de cultura **prevalentemente oral** ou *song culture* (“cultura da canção”): a poesia, hoje texto, consistia, na era arcaica (c. 800-480 a.C.) e ainda até os 400 a.C., na era clássica (c. 480-323 a.C.), “uma *performance* ao vivo, diante de seres humanos vivos, sob o sol” (Herington, 1985, p. 57).

Kurke (2001, p. 42): nesse mundo da *song culture*, “todos cantavam e conheciam canções, e havia um sistema de canções para diferentes ocasiões, altamente elaborado”; a poesia “se destina a à *performance* em contexto público específico (frequentemente ritualizado)” – e se destina a ser ouvida, e no caso de certos gêneros (mélica coral, drama), a ser vista. Seu **propósito**, então, diz Kurke (*id.*, *ibid.*), para além dos específicos que são afins a cada gênero (e subgênero), é **funcionar como “instrumento de socialização e de educação cultural no mais largo senso. Numa cultura amplamente oral, sem escolas institucionalizadas e somente uma mínima infraestrutura e intervenção do Estado, a poesia em *performance* era uma maneira vital de transmissão a cada indivíduo de seu estoque de conhecimento cultural, de valores a serem esposados, de seu nível adequado de expectativas e aspirações, de seu papéis sociais”, de tal sorte que a poesia funcionava, enfim, como meio de “construção de indivíduos como sujeitos sociais”.**

E nesse mundo da oralidade, da tradição, e da “cultura da vergonha” – em que a reputação frente ao olhar público da comunidade é essencial para definir o lugar social do sujeito –, **não se pensa indivíduo a partir de sua dimensão psicológica e interior, mas de sua dimensão ético-moral que se configura a partir de sua formação (de seus valores) e de como se relaciona com os valores e com sua comunidade, algo que dá a conhecer pelo que fala e pelas suas ações.**

MÉLICA: um dos gêneros no **auge na era arcaica**, nomeado com **termo** que, a partir da era helenística (323-31 a.C.), sob influência dos trabalhos na **Biblioteca de Alexandria** [ver **Panorama**], passa a ter como concorrente uma nova denominação, “**lírica**”. O **nome grego mais antigo do gênero poético** é *meliké*, derivado de *mélos* (“membro, frase musical, **canção**”), que permanece na palavra “melodia” e em outras do mundo da música. Esse gênero é o das **composições destinadas à *performance* cantada em coro**

ou solo, com acompanhamento da lira – no caso da modalidade coral, junto a outros instrumentos e à dança –, em certas ocasiões – sobretudo no simpósio e no festival público cívico-religioso –, para certa audiência. (Ragusa, 2013, p. 12-3): “Tal *performance* tinha por ocasiões centrais o simpósio, feito nas casas de aristocratas ou cortes de poderosos governantes, e o festival cívico-religioso, organizado pela cidade, em honra de um deus, evento multiplicado no calendário das comunidades urbanas e largamente espalhado pela Grécia e suas colônias. A primeira ocasião é mais privada do que a segunda, e esta, mais pública do que aquela, e ambas fazem parte da vida cotidiana, numa cultura da oralidade, predominantemente.”

Novo nome grego que virá, com os séculos, a substituir o antigo *meliké* é *lyriké*, que entra em uso na helenística Biblioteca de Alexandria, quando da edição dos poetas (século II a.C.). Portanto, em sua acepção original, “lírica” nomeia a canção para *performance* com acompanhamento da lira (*lýra*), e nada tem a ver com o que o termo nomeia na poesia moderna. “Lírica” (*lyriké*) deriva, portanto, do nome do principal instrumento do gênero, a *lýra*. Na Biblioteca de Alexandria, na época em que a poesia tinha se transformado em texto – a música e a dança perdidas na “cultura da escrita” que prevalece na era helenística –, os editores alexandrinos buscaram guardar no nome do gênero poético a memória de sua verdadeira existência como canção em *performance* nas eras arcaica e tardo-arcaica. Na acepção antiga, portanto, “lírica” e “mélica” são sinônimos.

O PROBLEMA TERMINOLÓGICO: Há uma acepção moderna – eis o problema. Nessa acepção moderna, lírica é também usado para designar o conjunto de gêneros poéticos de poesia que não é hexamétrica (como a épica) e nem dramática (como a tragédia). Nessa acepção moderna, lírica designa, portanto, a elegia, o jambo e a mélica – três gêneros que sempre foram autônomos e independentes e jamais confundidos em suas características, tradições e práticas. Essa acepção moderna faz-se, assim, profundamente enganosa já por isso, mas também porque é usada assim a partir do espelhamento com a poesia moderna, a partir de sua divisão em três troncos (drama, epopeia e lírica), que remonta a Goethe (séculos XVIII-XIX), correspondendo o da lírica ao da poesia em 1ª pessoa do singular que, na influente visão romântica, é biografista, confessional e subjetiva.

As desvantagens do uso do termo “lírica” se devem, então, aos seguintes problemas a ele relacionados:

- i) O sentido **romântico** do termo e o universo **romântico** do qual emerge seu uso para a poesia antiga (Goethe, Hegel) acaba transportando a ela as equivocadas **ideias** de poesia subjetiva, confessional, biografismo, fruto do derramar dos sentimentos do poeta e de seu gênio, criando uma sobrevalorização da 1ª pessoa do singular;
- ii) O uso do termo para a poesia antiga cria a falsa ideia de que três gêneros autônomos e independentes (elegia, jambo e mélica) sejam subgêneros de um objeto único;
- iii) O uso do termo perpetua a confusão entre a um gênero de poesia moderna e gêneros de poesia antiga, objetos profundamente distintos em sua natureza.

Poesia antiga, poesia moderna – suas distintas naturezas:

A **poesia arcaica e clássica (em verdade, a poesia antiga)**, ao contrário da moderna, **é de composição genérica, isto é, baseada nas práticas tradicionais de cada gênero, as quais organizavam as composições em que se vinculam metro, matéria e adequação (linguagem, tom, modo e ocasião de performance)**. Mesmo a língua dos gêneros poéticos é **artificial, é poética**, vinculando-se os gêneros às diversas tradições dialetais específicas no universo cultural grego, sobretudo.

Logo, a poesia arcaica e clássica (em verdade, a poesia antiga) é sobretudo discurso que só existia na *performance* a certa audiência, apresentada de certa maneira, plenamente inserida na vida da comunidade e da *pólis*. O **“eu”** dessa poesia antiga – ou a *persona loquens* ou a *persona* ou voz poética ou **“eu” poético, mas jamais o romântico “eu lírico”** –, é, portanto, sempre **dramatizado**, sempre um *performer*, sempre uma **máscara**, sempre em diálogo com alguém dentro e fora da **canção**, ao contrário do que se passa na poesia moderna (ver Kurke, 2001, pp. 43-4).

Note-se bem, sobre a 1ª pessoa do singular na poesia antiga e na mélica: Kurke (2007, p. 143): “(...) o que sabemos das exigências da *performance* desafia radicalmente a leitura do ‘eu’ lírico como a espontânea e não-mediada expressão do indivíduo biográfico. A poesia e a canção gregas arcaicas sempre foram compostas para uma *performance* pública, marcada e representada num lugar especial. Isso significa que, mesmo antes do desenvolvimento completo do drama em máscaras, o falante ou cantor estava sempre representando (...)”.

O **gênero mélico** se define basicamente por sua **natureza performática** e, não raro, no caso de seus subgêneros, pela **função que devem cumprir na vida prática das comunidades**, não sendo “simplesmente artifícios literários, mas estão incrustados num contexto ritual e performativo” (Swift, 2010, p. 14); e cada gênero mélico “tem um propósito a cumprir no mundo externo ao poema (por exemplo, louvar um deus, celebrar a boda) que gêneros puramente literários não têm” (*id.*, p. 15). **A poesia arcaica e clássica, em todos os seus gêneros, é pragmática.**

Exemplos de espécies mélicas e suas funções: (Ragusa, 2013, pp. 16-17):

- os **epitalâmios** (“canções sobre o tálamo, o aposento nupcial”), que são canções para o casamento, no qual desempenhavam funções distintas e relevantes, práticas;
- os **partênios**, canções para coros de virgens (*parthénoi*), que fazem parte do processo de sua transição à idade adulta e ao casamento e em tal processo desempenham uma função social e paidêutica (de formação, de *paideía*);
- os **epinícios**, canções celebrativas de elogio à vitória (*níkē*) do atleta e sua elevação, obtida nos Jogos locais, regionais ou pan-helênicos, em cena desde os Jogos de Olímpia (c. 776 a.C.) [**ver Panorama**];
- os **trenos**, canções fúnebres consolatórias aos vivos e elogiosas ao morto, desempenhando essa dupla função nas cerimônias fúnebres.

Swift, 2010, p. 34: “Os gêneros **líricos [mélicos]** estão amarrados à ocasião para a qual são compostos, e é o **papel** que a ocasião desempenha na comunidade que dá forma à **natureza da poesia e às reações da audiência a ela**”.

Obs. 1: Sobre o termo *méllos* e a tradução insuficiente “canção”: cabe ter em mente a advertência Guerrero (1998, p. 18): “O conceito de *melos*” nos antigos “não se confunde com a noção atual de ‘canção’ ou de ‘música vocal’. Toda analogia que evoque o predomínio da música sobre o texto ou inclui uma relação de paridade entre ambos falseia a perspectiva e parece alheia à condição da arte na Era Lírica (Mélica)”.

Obs. 2: o termo “gênero” deve ser pensado de maneira flexível no mundo de cultura prevalentemente oral, como o da Grécia arcaica e clássica. Os gêneros são, sobretudo, “**tendências firmadas o suficiente para permitir que afinidades e influências sejam [neles] discerníveis**” (Carey, 2009, p. 22).

OS POETAS MÉLICOS

O cânone foi constituído quando da edição alexandrina, feita principalmente pelo erudito Aristófanos de Bizâncio (c. 258-180 a.C.), na Biblioteca. Dickey (2007, pp. 92-4) anota: “Aristófanos parece ter sido o primeiro editor da poesia lírica a dividir o texto em linhas de versos, em vez de escrevê-los como prosa, e a notar a estrutura métrica dos poemas; sua contribuição foi também importante para o estabelecimento do *corpus* canônico de obras clássicas. Além disso, fez contribuições cruciais para a história dos sinais diacríticos: a ele é creditada a invenção dos símbolos para os acentos gregos que ainda hoje usamos, bem como um sistema de sinais críticos para o comentário dos textos”.

O cânone dos *ennéa lyrikoí*, os nove mélicos [ver [CânoneMétricaGR2024](#)], é reflexo da edição dos maiores poetas da mélica arcaica, ativos entre 620-440 a.C.. As antigas canções tornaram-se texto escrito no Egito helenístico de “cultura da escrita”; a **música foi perdida**; o contexto era muito diferente do que moveu a poesia arcaica e clássica. Most (1982, pp. 78-9) conclui: “(...) desde Platão [séculos V-IV a.C.], é evidente certa indiferença à música e ao ritmo mélicos, e uma ênfase no componente verbal. (...). Assim também Aristóteles [século IV a.C.], na *Poética* (...) concentrou-se quase que exclusivamente na linguagem, deixando os detalhes técnicos da métrica a especialistas na área (...), hesitando diante do prazer sensual que o elemento musical provê (...) ou negligenciando-o inteiramente. (...). Assim, os acadêmicos realizaram uma primeira seleção **ao filtrarem o *méllos* [‘música’] dos poetas mélicos (...) e apresentarem a poesia, em suas edições, como palavras em metro**”.

A dança está também perdida para nós, salvo pela iconografia que também coloca a música em cena pelos instrumentos. **A dança era, porém, intrínseca à *performance da mélica coral***, de complexa dimensão rítmica-musical, modalidade em que o **poeta – como *Álcman e Safo* – não é apenas compositor da canção, mas ensaiador do coro e seu coreógrafo ou *chorodidáskalos* (“treinador, mestre do coro”)**. Como tal, isto é, como poeta e produtor, **é figura não raro dramatizada nos próprios versos, bem como o é o próprio coro** (Herington, 1985, pp. 20-1).

TRANSMISSÃO

Dessa poesia mélica que é, como os demais gêneros arcaicos e clássicos, oral, de ocasião, de *performance*, pragmática, genérica, tradicional, e de seus poetas que

espalham-se pelo tempo e pela plural geografia histórico-cultural grega, com suas diversas tradições musicais, poéticas, míticas, dialetais, étnicas, históricas, sociais, econômicas, políticas, com seus distintos contextos, tudo o que temos são os **textos** que, por estarem em graus variados de precariedade, chamamos **fragmentos**.

Foram dois os modos de sua transmissão até nós: por fontes de **transmissão direta** (papiros e manuscritos, por exemplo), e por fontes de **transmissão indireta** – **isto é, a citação** que um autor antigo faz de uma canção em sua obra em prosa. As citações são em geral breves, porque a poesia, sendo parte da formação ou *paideía* do homem grego – e era-o! –, era amplamente conhecida e facilmente reconhecida.

CIRCULAÇÃO DA MÉLICA NA GRÉCIA ARCAICA E CLÁSSICA

Ficou dito anteriormente que os **dois principais e mais institucionalizados, mas não únicos, contextos de performance da elegia, do jambo e da mélica são o simpósio e o festival público cívico-religioso** (ver Kurke, 2001, pp. 46-50). Delas mais falaremos ao percorrermos os poetas e as composições. Mas fica aqui uma ideia inicial a respeito de ambas as ocasiões.

O SIMPÓSIO (*sym-pósiōn*, “beber com”): em sentido restrito e etimológico, o “momento, após a refeição, em que todos passam a beber”, e em sentido mais amplo e corrente, “uma prática, de beber junto, e uma instituição” que “é a expressão do modo de vida aristocrático” dos homens na *pólis* (Schimitt-Pantel *in* Murray, 1990, p. 15).

O simpósio é, portanto, coletivo do ponto de vista do evento, mas restrito do ponto de vista da classe e do gênero a que se abria; e era pautado por um “código rígido e próprio de honra” (Murray, 1990, p. 7), visando garantir a moderação, caminho para a harmonia essencial à atmosfera simposiástica. **A performance e a reperformance amadora ou profissional da poesia, pelo poeta ou não, tinha lugar em meio ao beber e em chave competitiva, exibindo os simposiastas a habilidade e desenvoltura esperadas de sua formação aristocrática.**

O FESTIVAL PÚBLICO CÍVICO-CULTUAL

O simpósio é, pois, mais voltado ao “mundo do privado” (Schimitt-Pantel *in* Murray, 1990, p. 25), menos formal e oficial do que o **festival público cívico-religioso, organizado pela cidade em honra de um deus, multiplicado no calendário das**

comunidades urbanas e largamente espalhado pela Grécia e suas colônias. A **“tônica dominante do evento como um todo é o prazer humano e divino”** (Herington, 1985, p. 6): sob o patrocínio de governos e da aristocracia das *póleis*, o festival honrava determinado deus com atividades diversas, entre as quais se destaca, no campo da música e da poesia, o *agôn* (**“competição, certame”**), contexto especialmente propício a certos gêneros poéticos. Trata-se de **ocasião de performance solene e pública**. Nela, as canções conjugam o coletivo e solene; o mito – a narrativa tradicional compartilhada pela memória de poeta e audiência; a reflexão ético-moral, dramatização e autodramatização da *performance* pelo coro; a autorreferência do coro a si, como “eu” ou “nós”, coletivo e uno que é; a voz pública **do poeta, de “papel vital na autoconsciência pública da cidade”** (Most, 1982, p. 94). Em suma: “Porque os festivais em honra dos deuses também celebravam a vida cívica da *pólis*, a canção coral tinha um papel central na afirmação dos valores e da unidade da comunidade” (Segal, 1990, p. 165).

A MÉLICA ARCAICA E SUAS MODALIDADES DE PERFORMANCE

Canção monódica, entoada em solo com apoio da lira; **canção coral** ou *molpé* (música, dança e palavra), entoada em coro com a lira e outros instrumentos de percussão e de cordas, e com dança. Essas modalidades nem sempre são discerníveis no *corpus* mélico ou nem sempre são claramente atreladas à *performance* dos vários tipos de canção, mas não temos aqui, nem nunca assim perceberam-nas os antigos, divisão tal que as distingue como que em gêneros distintos (Pfeiffer, 1998, pp. 171 e 184-5). **Os poetas eram versáteis em ambas e os antigos mal reconheciam a divisão da mélica em duas modalidades distintas de performance** – quando muito isto, mas nunca em gêneros distintos (Most, 1982, p. 89; Davies, 1988, pp. 58-61). Pfeiffer (*id.*, pp. 282-3) anota: **“A distinção entre lírica [mélica] monódica e coral é moderna e pode ser empregada [apenas] para o propósito da história literária”**.

TENDÊNCIAS DAS MODALIDADES MÉLICAS

Métrica: Most (1982, p. 89-90): o metro grego é quantitativo, isto é, determinado pela duração do tempo de pronúncia da sílaba, que só pode ser longa (dois tempos) ou breve (um tempo). Todos os metros são, portanto, rítmicos e marcados pelo instrumento de

acompanhamento. E todos resultam de combinações apenas dessas duas variantes. Quanto mais rítmica, mais cantada e mais complexa é a métrica da composição; logo, a canção coral tende a ter métrica bem mais complexa do que a canção solo.

Conteúdo: **Canção monódica:** grande variedade temática e frequentemente matérias vinculadas ao cotidiano da vida na *pólis*, ao presente, ao *hic et nunc* (“aqui e agora”), a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana, tratadas em relação direta com a voz poética. Carrega, pois, acentuadas marcas da contemporaneidade e fala com pseudointimismo à audiência, como se em privado.

Canção coral: celebração, narrativa mítica, autodramatização da *performance*. Parry (1978, p. 21): “(...) em vez de focar as idiossincrasias de preocupações privadas ou estreitas, reflete o espírito comunal. O tratamento lírico [mélico] da exposição pública começa com o ‘eu’ do poeta antes como cidadão ... do que como homem, uma extensão da cidade que penetra um passado coletivo e um futuro, e é definida pelo mito e religião comuns. A lírica [mélica] coral tenta fazer a ponte no vão entre o passado comunal e o futuro, o desespero e a esperança, o elogio e a suspeição. Ao ouvir a ode, o indivíduo participa como um membro da comunidade. (...) A ode coral, basicamente uma prece modificada, é cantada em benefício da cidade”.

Performance: **Mélica monódica:** variedade de audiências e de ocasiões, com destaque para o **simpósio que**, no mundo grego de até meados do V a.C., “**é o lugar de conservação e evolução da cultura ‘literária’ relativa a todos os temas que resultam alternativos ao interesse ecumênico do *epos* e à ambientação exclusivamente pública do canto religioso oficial e da lírica agonística**” (Vetta, 1995, p. xiii), temas estes muito trabalhados na elegia, no jambo e na mélica monódica. Simpósio: espaço para a *performance* e, principalmente, a *re-performance* de vários gêneros poéticos que constituem um “patrimônio” que acaba por conservar e difundir (Vetta, *id.*, p. xxviii).

Simpósio é ocasião bastante adequada ao caráter mais informal e à atmosfera privada construída no discurso da mélica monódica; Most (1982, p. 90): “(...) a **aparente privacidade** da canção monódica não é do individual espontâneo, introspectivo, mas, antes, do pequeno grupo fora do qual o sujeito grego arcaico mal pode ser concebido. (...) Por sua própria natureza, portanto, centra-se nas relações pessoais

entre um poeta individual e outro membro de seu próprio grupo de amigos, ou entre ele e o grupo como um todo, ou ainda entre ele e indivíduos de fora desse grupo. (...) Logo, em geral, a poesia monódica tem dois modos principais: erótico para com os de dentro do mesmo grupo, de invectiva, contra os de fora”.

Mais privado e menos formal, o simpósio não deixa de ser público e ritualizado, na medida em que é coletivo: um grupo de homens bem definido e ligado por amizade ou interesses comuns, sob um código estrito de comportamento, reúne-se para discutir política, desfrutar do banquete, ouvir o canto e/ou a recitação de poesia. **Assim, há que ter muito cuidado com as ideias da intimidade, do privado, e do “eu” que jamais deve ser sobrevalorizado e romantizado.**

Performance: **Mélica coral:** festival público e cívico-religioso, principalmente, cerimônias fúnebres e cerimônias de casamento. A mélica coral, afirma Most (pp. 90-1), “tendia a ser cantada em celebrações formais que **unificavam a cidade como um todo coerente ao reconhecer o benefício divino e a empresa humana, e servia socialmente para garantir a integração completa da cidade, distinguindo-a de outras.** (...) Ademais, o caráter público de boa parte da poesia coral, em vez de excluir a possibilidade de asserções individuais do poeta, parece demandá-las, contanto que integradas na celebração pública. (...) Ela enfatiza as relações entre homem e deus, ao observar rituais de culto por meio dos quais uma cidade homenageia seus deuses, ao honrar o sucesso humano extraordinário que só pode ser alcançado através do favor divino, e ao testemunhar momentos de transição nas vidas de indivíduos que só podem ser concluídos de modo exitoso pela graça dos deuses. Daí que, em geral, (...) os modos principais da poesia coral são **hínico para os deuses, encomiástico [elogioso] para os homens**”.

Quanto ao **potencial de impacto da canção coral**, em particular, há que considerar o fato de que, no universo grego, **“participar de uma performance coral ou assisti-la desempenhava um papel central na vida cultural e musical”** (Swift, 2010, p. 1). E a canção coral era apresentada em múltiplas ocasiões de distintas naturezas e amplitudes, por toda a Grécia, em cujas cidades demarcava **“os momentos mais significativos da vida de indivíduos e da comunidade, de casamentos, a funerais, a celebrações religiosas cívicas”** (*id.*, p. 2). Por conta disso, **desde a infância os gregos (homens e mulheres) eram expostos ao treinamento para a performance coral**, que se inscreve, nas dimensões política, ritual e cultural da vida cotidiana.