

ERRATA:

O nome correto da candidata é Zilpha Barros Carvalho do Nascimento e não como constou no presente exemplar.

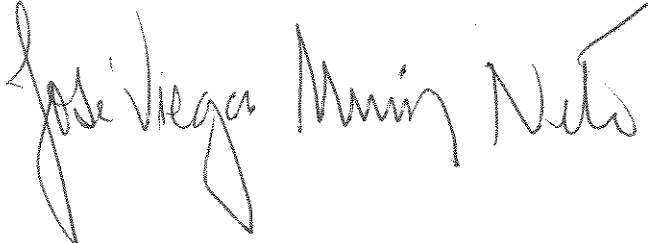
Campinas, 02 de junho de 2003

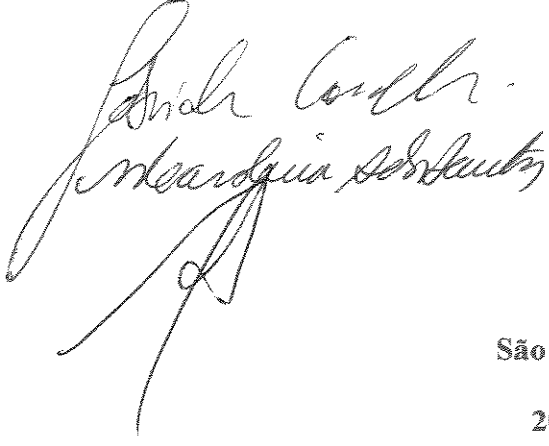
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA


LEILA MEZAN ALORANTI
Matr. 1888/2,
Coordenadora
Pós-Graduação
IFCH/UNICAMP

MÚSICA EM PLATÃO: ARTE OU CIÊNCIA?

ZYLPHA BARROS CARVALHO DO NASCIMENTO




Zilpha Barros Carvalho do Nascimento

São Paulo

2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

200326210

Zylpha Barros Carvalho do Nascimento

A Música em Platão: Arte ou Ciência?

**Tese de Doutorado
apresentada ao Deptº de Filosofia
do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Alcides Hector Rodriguez Benoit**

**Este exemplar corresponde à redação
Final da Tese defendida e aprovada
Pela Comissão Julgadora em
09 de Maio de 2003**

BANCA

Prof. Dr. (Orientador) Alcides Hector Rodriguez Benoit - FILOSOFIA/UNICAMP

Prof. Dr. Gabriele Cornelli - FILOSOFIA/UNIMEP

Profa. Dra. Maria Carolina Alves dos Santos - FILOSOFIA/UNESP

Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa - ECA/USP

Prof. Dr. José Viegas Neto - MÚSICA/UNESP

Maio/2003

UNIDADE	FC
Nº CHAMADA	Unicamp
	N 17 m
V	EX
TOMBO BC:	54931
PROC.	16.124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	02/08/03
Nº CPD	

2

CM00186897-5

BIBID 296049

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

N 17 m

Nascimento, Zylpha Barros Carvalho do
A Música em Platão: Arte ou Ciência? / Zylpha Barros
Carvalho do Nascimento. - Campinas, SP : [s. n.], 2003.

Orientador: Alcides Hector Rodriguez Benoit.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Platão, 427 a.C.-347 a.C. 2. Harmonia (Música).
3. Idéia (Filosofia). 4. Alma. 5. Arte. I. Benoit, Alcides Hector
Rodriguez. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

Analisar a música em Platão pode parecer uma empresa complexa ou mesmo difícil. Mas não é a música, por definição, aquilo que escapa ao discurso racional? Apesar de existir para o mestre ateniense, nitidamente, uma música que se ouve e outra que não se ouve: a meditação sobre esta música abstraída da sonoridade é um filosofar, o mais alto grau da concepção musical, como ele mesmo assinala em seu Diálogo (*Phéd.* 60 e 61 a) — este conceito de *harmonia* (ἁρμονία) que nos transporta a uma harmonia pitagórica é a harmonia da música que absorve a harmonia da alma e a do universo. Entretanto, não se manterá a música para Platão, como um paradigma da contradição existente no âmbito da sua própria reflexão, quando sugere nas entrelinhas a possibilidade de que a música — a Arte das Musas, a “suprema música” ensinada pelo *daimon socrático* possa funcionar como uma *metaxú* (μεταξύ) entre o *logos* (λόγος) e a *aísthesis* (αἴσθησις), entre o real e as aparências?

ABSTRACT

To analyze the music in Plato can be seem a complex or even a difficult task. But is not the music, by definition, that what escapes the rational speech? Although, for the athenian master, clearly, is a music that is heard and another that it is not heard: the meditation on this no sonority music is to philosophize, the highest degree of the musical conception, as he stress in his Dialogue (*Phéd.* 60e 61a) — this harmony concept that transports us to a pitagorical harmony is the harmony of the music that absorbs the harmony of the soul and of the universe. However, the music for Plato won't stay as a paradigm of the existent contradiction in his own reflection, when he suggest, between the lines, the possibility that the music — the Art of the Muses, the “supreme music” taught by the Socratic *daimon* can function as a *metaxú* (μεταξύ) among the *logos* (λόγος) and the *aísthesis* (αἴσθησις), between the real and the appearances?

Dedicatória

Dedico esta Tese a todos Aqueles Seres Transcendentes que tanto contribuíram para que eu tivesse Paz e Equilíbrio em sua realização.

Dedico também aos meus belos bebês de olhos cor do Sol, que cuidam das flores que enfeitam as janelas da minha 'mansarda'. Estes bebês são uma réplica das sete notas musicais que ressoam nesta Tese.

Dó: Surya, Ré: Orion, Mi: Brienne, Fa: Chaara, Sol: Camille, Lá: Chananda, Si: João.

AGRADECIMENTOS

Devo especial agradecimento ao meu Orientador Hector Benoit, pela confiança, entusiasmo e leveza de alma sempre presentes em sua orientação.

Agradeço também aos amigos que estiveram por perto: Fernando Rey Puente, Eliane Cristina de Souza, Maria Helena A. M. de Carvalho, Gilberto Saфра, Maria Carolina A. dos Santos e os filósofos Samuel Scolnicov e Luc Brisson

Agradeço o incentivo de meus filhos: Michèle Lipszyc Buss, Arno Buss e Alexandre Nascimento Braga Teixeira

Primeira Elegia

QUEM SE EU Gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo Anjo é terrível.

Elegia de Duino
Rainer Maria Rilke

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	15
-------------------------	----

<i>A Música em Platão: Arte ou Ciência?</i>	19
---	----

§ 1. Ἐπιστήμη e Τέχνη	
§ 2. Τέχνη, phýsis e cosmos	17
§ 3. Τέχνη e a filosofia grega clássica	18
§ 4. As Instâncias do Conhecimento para Platão	22
§ 5. A Mimesis (μίμησις) platônica	24
§ 6. Ποίησις : o trânsito do não-ser para o ser	26
§ 7. O fazer dos homens é um fazer com logos	29
§ 8. Não existe nenhuma arte do prazer	31

Capítulo II

<i>A Arte das Musas</i>	37
-------------------------------	----

§ 1. A Μουσική e sua função educadora	
§ 2. A inspiração e expiração das Musas	39
§ 3. A Kitharodía e a Aulodía na Grécia Antiga	41
§ 4. Os éthe (ἔθνη) musicais gregos.....	44
§ 5. Algumas espécies de mousike (μουσική).....	46
§ 6. As Formas e os entes sensíveis	47
§ 7. Platão celebra Orfeu, o poeta músico.....	49
§ 8. A dupla via do artista: filosofia e música	51
§ 9. As Musas : fonte de inspiração para Platão.....	54

Capítulo III

O Discurso Musical Platônico entre Apolo e Dionísio57

§ 1. <i>Apolo, as Musas e Dionísio</i>	
§ 2. <i>O conceito platônico de mania (μανία)</i>	<i>61</i>
§ 3. <i>O Uno é a medida exata para o Platão.....</i>	<i>65</i>
§ 4. <i>Peras (Πέρρας) e apeíron (ἄπειρον).....</i>	<i>68</i>
§ 5. <i>O dom de Dionísio.....</i>	<i>70</i>
§ 6. <i>Horizontalidade e Verticalidade nas notações musicais.....</i>	<i>75</i>
§ 7. <i>A Criação na obra de Arte.....</i>	<i>79</i>
§ 8 <i>Os conceitos de sensível e suprassensível.</i>	<i>82</i>
§ 9 <i>Proximidade entre Dionísio e Eros.....</i>	<i>86</i>

Capítulo IV

A Música Audível e a Música Inaudível89

§ 1. <i>Número Vulgar e Número Ideal</i>	
§ 2. <i>O ser que é sempre e o ser em devir.....</i>	<i>93</i>
§ 3. <i>A questão da metaxú (μεταξύ) em Platão.....</i>	<i>94</i>
§ 4. <i>A medida grega musical: μεσότης ὑπεναντία ἁρμονικά.....</i>	<i>97</i>
§ 5. <i>Ársis (ἄρσις) e Thésis (θέσις).....</i>	<i>104</i>
§ 6. <i>A presença de teóricos da música na obra de Platão.....</i>	<i>111</i>
§ 7. <i>Os intervalos musicais na Grécia Antiga.....</i>	<i>114</i>
§ 8. <i>A Tetraktús (τετρακτύς).....</i>	<i>123</i>
§ 9. <i>A concepção pitagórica de número.....</i>	<i>127</i>

Capítulo V

<i>Os mathêmata (μαθήματα) de Platão.....</i>	<i>133</i>
---	------------

§ 1. Música: Μουσική

<i>§ 2. Trivium e Quadrivium.....</i>	<i>134</i>
---------------------------------------	------------

<i>§ 3. O Nómos (Νόμος) Musical.....</i>	<i>142</i>
--	------------

<i>§ 4. A Kátharsis (Κάθαρσις) Musical.....</i>	<i>148</i>
---	------------

<i>Conclusão.....</i>	<i>167</i>
-----------------------	------------

<i>Referências Bibliográficas.....</i>	<i>177</i>
--	------------

Introdução

Para alguns, escrever sobre a música no pensamento de Platão e como ela se apresenta em seus Diálogos poderá parecer uma empresa complexa ou mesmo difícil. Mas não é a música, por definição, aquilo que escapa ao discurso racional? Apesar de existir para o mestre ateniense, nitidamente, uma música que se ouve e outra que não se ouve, procuramos investigar em qual instância se encontrará essa harmonia tão próxima das esferas cósmicas e ao mesmo tempo tão distante. Que serão música audível e música inaudível? No decorrer das leituras, procuramos desenvolver uma análise em direção aos aspectos inteligíveis e sensíveis concernentes a esse fenômeno.

Entretanto, não se manterá a música para Platão, como um paradigma da contradição existente no âmbito da sua própria reflexão, quando sugere nas entrelinhas a possibilidade de que a música — aquela da arte das Musas, a mais elevada filosofia, a “suprema música” ensinada pelo *daimon* socrático (cf. *Phéd.* 60 e 61 a) — possa funcionar como uma *metaxú* (μεταξύ) entre o *logos* (λόγος) e a *aísthesis* (αἴσθησις), entre o real e as aparências?

Sabemos que para os pitagóricos a alma é harmonia. Devido a isso, a música exerce sobre ela um especial poder, graças ao fato de que ambas, ontologicamente são afins, e não somente isso, mas, a música pode, além de restabelecer a harmonia espiritual, curar a alma após ter sido perturbada. Desta idéia enfatizamos o conceito de *kátharsis* (κάθαρσις), tema este desenvolvido no quinto capítulo, no qual enfocamos alguns textos pitagóricos referentes às fontes da época alexandrina.

Contudo, apesar de Platão ter vivido no século IV a.C., esse tema é atual. Muitos de nós, hoje em dia, que vêem na música uma alternativa a um cotidiano demasiado rígido, freqüentemente, a consideram monótona, divorciada de

suas realidades, sobretudo, quando se trata de uma música mais refinada, como aquela que se destina aos ouvidos mais eruditos — ou apaixonada, pela própria intimidade que ela possa ter em relação ao prazer e a dor; em suma, ela está presente em todas as atividades da vida quotidiana, inclusive assinalamos que na *Política*, Aristóteles enumera os usos que a música pode ter na educação, como objeto de prazer legítimo e como recreação do trabalho (cf. cap. IV § 4).

A música que estudamos em Platão, está, sem dúvida, tão próxima do mundo dos sentidos quanto das instâncias mais elevadas do conhecimento.

Deste modo, no terceiro capítulo, vimos o quanto a música do período platônico abarcava conceitualmente o canto acompanhado da execução instrumental da *cítara* (κithára) e do *aulós* (αυλός), inclusive a poesia, a dança, e a oratória; contudo, nas escolas gregas existiam duas linhas menos rígidas e liberais: a *ginástica* (γυμναστική) ou cultura física e a *mousike* (μουσική) ou cultura intelectual.

No decorrer deste trabalho entendemos que, quando se evoca a música grega, consideram-se geralmente seus fundamentos teóricos, dentre eles a harmonia, cuja vocação é unificar o diverso e exaltar o que existe de contínuo. Sem dúvida, Platão é o defensor da harmonia, mas esse papel não deve esconder a sua reflexão sobre a acústica. Ora, a sua análise acústica da música revela o papel capital da dissemelhança: enquanto o “harmonista” busca as consoantes unificadoras, o acústico está atento aos intervalos vibratórios que fazem da música grega antiga uma arte da dissemelhança. Fazemos menção disto no IV capítulo, através do *Teeteto* (156 c 8), quando Sócrates se refere à tese do mobilismo universal (ou ainda da fluidez).

A acústica não pertence somente ao registro sensorial, mas, como testemunha o *Teeteto* e o *Timeu*, permite fazer de toda sensação uma análise musical. Essa relação entre a sensação e a música tem uma consequência imediata sobre a astronomia: haverá uma astronomia harmônica e teórica, mas também uma astronomia plástica que tem com a música decadente do século IV uma cumplicidade inesperada, haja vista que Platão afirma ser ela uma propedêutica para a dialética.

Afirmar que o fluido excipiente faz cantar as formas, quer dizer associar a fluidez à música.

Poderemos observar, no decorrer dos Diálogos, que para Platão, guardar a tradição significa guardar, em relação à música, seu valor de verdade, seu valor de νόμος. Precisamente nas *Leis*, Platão reflete sobre a possibilidade de que a música tenha sido tratada com maior respeito a partir do momento em que ela se introduziu na *pólis* (πόλις) — o momento concreto em que pode ter passado do puramente inteligível à sua realidade mais sensível, sem que esta tenha diminuído seu caráter normativo, e por consequência, seu valor educativo (cf. *Leis*, III, 700 c-d-e - 701 a).

No decorrer do século IV a.C., Platão por sua vez, nas *Leis*, assinala uma relação direta da decadência da tradição musical com a confusão reinante dentro dos diferentes gêneros musicais — com o suposto desaparecimento de uma “lei”, que regulava variados tipos de composições. Mesmo porque sabemos que para um músico exercitar uma harmonia mais elevada é necessário que imprima em seu estudo um maior esforço, tanto técnico quanto teórico; e, nesse contexto, Platão observa ainda nas *Leis* o quanto a disciplina “harmonia” exige uma aprendizagem dura e longa, e que não existe sem a participação total do homem (cf., 654 a-b).

Quando Platão fala da participação total do homem, está se referindo, sem dúvida, à perfeita fusão que deve existir entre alma e corpo, a cidade e o cidadão.

A música (ἁρμονία) reconhecida por Platão tem na verdade uma conotação muito diversa daquela da qual falamos, e, sobretudo no segundo capítulo nossas investigações revelaram que essa música está mais próxima de uma interioridade *apolínea* do que de uma explosão *dionisiaca*, aliás, Platão afasta declaradamente de sua *República* toda música que possa sugerir paixão, e seu discurso se volta mais para a *mousike* (μουσική) do que para a *mímesis* (μίμησις). Isso porque a sabedoria, cuja aura intelectual todos aprovam, constitui uma palavra que, ao contrário de revelar as conotações da palavra grega *sophia* (σοφία), na verdade, as oculta.

Mais profundamente, a música em Platão transmite pensamento e sensibilidade. E representa, de certa maneira, o forte aspecto do Outro em nós

representado, sobretudo pela dualidade dos sentimentos, que a seu ver devem ser disciplinados, purificados, para que se estabeleça a perfeita simbiose entre a razão (λόγος) e a emoção (πάθος).

Na música existe harmonia porque a música é harmonia dos contrários, observam os neopitagóricos: “unificação dos muitos termos que se acham em discordância. A harmonia é pois, síntese dos contrários: pares e ímpares de finitos e infinitos”. Filolau afirma que a harmonia só nasce da conciliação dos contrários (44 B 10, I Pitagorici). Todavia, nesta reflexão não é nosso intuito entrarmos nos complexos problemas acústicos tratados pelos pitagóricos, senão esboçá-los: o que nos interessa, na realidade, é observar como suas investigações se guiaram sempre pelo princípio de que a música devia ser conduzida a proporções mais simples e que ela devia refletir, em todo o momento, a sua natureza numérica e matemática: a harmonia do cosmos.

Pelo motivo exposto, a música no fundo expressa um conceito abstrato que não coincide necessariamente com o de música no sentido comum do termo. Música, ou melhor, ἀρμονία para os pitagóricos, pode ser produzida não somente pelo som procedente dos instrumentos, mas também com maior razão, pelos astros que giram no *cosmos* (κόσμος) conforme leis numéricas e proporções harmônicas. A harmonia se realiza graças à arte da música, apesar da oposição que existe entre o grave e o agudo.

No que concerne ao grave e ao agudo estudamos os *ethe* (ἔθνη) sob um ângulo não-tradicional, reportando-nos entre outros Diálogos à passagem (26 a) do *Filebo* na qual é reconhecida a diversidade ilimitada dos sons graves e agudos, lentos e rápidos — propiciando, desta forma, a junção que faz nascer a beleza e a perfeição das harmonias.

A busca de um *éthos* (ἔθος), de uma medida (μέτρον) (cf. *Rép.* VI, 504 b-c) foi para o povo grego um dos elementos mais importantes, e desta busca deriva a teoria que Platão ensina sobre a seleção das harmonias, a saber: que só são aceitáveis as harmonias que exprimem as qualidades do homem valente ou do homem sereno. É na riqueza das classes dos ritmos que Platão escolhe aqueles que imitam a

essência destas duas atitudes morais. A qualidade específica de cada ἔθος deriva em princípio, tanto da *paideía* (παιδεία) *musical* quanto da *paideía rítmica*. Entretanto, mais do que fundamentá-la, o que Platão faz é pressupô-la, mas, como bem assinala W. Jaeger na *Paidéia* (p. 544), até o simples fato de essa teoria ter sido inspirada nas teorias musicais de Dâmon, prova que não estamos diante de algo especificamente platônico, mas que se trata, antes, de uma concepção da música peculiar aos Gregos, a qual, de maneira consciente ou inconsciente foi desde o início, decisiva para a posição dominante que a harmonia e o ritmo desempenhavam na cultura grega. O ἔθος exprime o caráter da música que deve ser tocada, e além deste rigoroso parâmetro, Platão estabelece como lei suprema que deve presidir a música: a trindade do *logos* (λόγος), da *harmonia* (ἁρμονία) e do *ritmo* (ῥυθμός), a norma de que tom e cadência têm de estar sujeitos à palavra (cf., *Rép.* 398, d).

Pudemos depreender de alguns Diálogos do mestre ateniense que as melodias têm como alvo natural a imitação dos costumes, devido ao fato de que as naturezas das harmonias são variadas. Suas características induzem à dor, ao recolhimento (harmonia *mixolídia*), outras inspiram sentimentos voluptuosos, outras sentimentos de calma e moderação (harmonia *dórica*), enquanto a harmonia *frígia* induz à força, vitalidade e entusiasmo. Platão, por conhecer a natureza de certas harmonias, mediante a tradição pitagórica e, de alguns de seus discípulos mais diretos como Arquitas de Tarento e Dâmon, privilegia com ênfase as harmonias *dóricas* e *frigias* – isso, com o intuito de elevar o cidadão a níveis mais puros, a sentimentos mais refinados – menos carregados de paixão. Contudo, para questionar os reais atributos dessa música, Platão indaga com veemência se ela é realmente uma arte (τέχνη) ou uma ciência (ἐπιστήμη). Pois, na verdade, este parece ser um de seus significativos questionamentos musicais de que nos ocupamos no primeiro capítulo e que entendemos como sendo o cerne de nosso trabalho.

A Música para Platão: Arte ou Ciência?

Capítulo 1

1. Ἐπιστήμη e Τέχνη

A palavra grega *téchne* (τέχνη) (da qual deriva técnica), que costumamos traduzir por “arte”, denotava uma habilidade ou um ofício. Todavia, os Gregos não a consideravam apenas como habilidade manual cultivada segundo regras não especificadas da tradição das oficinas, mas, como um ramo de conhecimento, uma forma de ciência prática. *Téchne* (τέχνη) aparece no pensamento grego, a partir de um momento histórico muito significativo, de grandes transformações: fim do século VI e começo do V. Neste momento, surge também um conceito complementar: o de *episthème* (ἐπιστήμη), ou ciência teórica. *Téchne* (τέχνη), diferentemente de *episthème*, seria muito mais a atividade que procede de um método racional, direcionado para um fim produtivo específico. Ambas, *téchne* e *episthème*, resplandecem cada uma em seu âmbito, mas conservam entre si uma designação comum. M. I. Parente em sua obra *Téchne, momenti del pensiero greco (da Platone a Epicuro)* nos diz o seguinte:

“Τέχνη, realmente, por todo o século V a.C., e durante a idade da cultura sofística, em geral significa também *episthème* (ἐπιστήμη). Nos escritos hipocráticos, a arte do médico apresenta-se como uma ciência organizada; nos tratados sobre artes figurativas, a ciência do cânone incide nos procedimentos produtivos, e os escritos sobre as regras da retórica e a δύναμις prática encontram-se estreitamente integradas”¹.

A mesma identificação terminológica existente entre τέχνη e ἐπιστήμη podemos encontrar em Platão, que, de sua parte, oferece aos seus sucessores, uma preciosa gama de pontos de vistas, advindos da diferenciação

¹ Parente M. I., *Téchne, momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro*, La Nuova Itália, Firenze, 1966, p. 1.

sistemática do exercício prático e da ciência teórica. Platão, neste contexto, é dominado por um ideal estreitamente unitário do saber e da cultura. Na sua obra, o artesão se apresenta como alguém que atinge um modelo racional atemporal, e entre ele e sua produção se instaura uma relação diversa daquela do “puro conhecer”. Porém, ao mesmo tempo, a atividade do artesão é análoga àquela do conhecer teórico, no qual há uma relação comum do “conhecer” e do “fazer” — em termos do inteligível². Assim, quando Platão fala daquela ciência régia ou política, que implica num saber superior diretivo, usa indistintamente os dois termos, *téchne* e *episthème*. Desta maneira, o ato político de intuição teorética que se traduz diretamente pela capacidade racional de comando, para Platão, sem dificuldade, pode ser nomeado pelo termo τέχνη, ainda que o referido termo também não seja diferenciado da expressão ἐπιστήμη.

A sofística começa com a possibilidade de ser uma arte política geral (ἰατρική), uma arte não limitada como as outras. Ela não procura se deter apenas em produzir um objeto, visando um único resultado específico que seria uma certa aplicabilidade técnica, ou um certo conhecimento discursivo específico aos assuntos pertinentes à vida ética. Ao se referir aos assuntos da vida ética e da vida social, a sofística recebe o nome de τέχνη, porém, também sem nenhuma específica diferenciação do termo ἐπιστήμη. Sobretudo, os próprios sofistas, como vemos nos *Diálogos* de Platão, constantemente, procuram demonstrar que o seu saber técnico coincide com uma ciência, ou mesmo que seria a suprema ciência.

Uma etapa importante da história do desenvolvimento da noção de τέχνη, nos é conhecido por intermédio dos discípulos de Platão — entre eles, Aristóteles, que, como os demais, estabelecem para ela um lugar no interior de uma hierarquia rígida. Para os discípulos de Platão, já seria possível afirmar, com ênfase, que a produção do artesão não se refere em nenhum momento a um modelo inteligível, mas sim, é restrita unicamente a uma capacidade produtiva, colocada exatamente ao nível da pura δόξα. Em suma, eles se esforçam por encontrar uma inferioridade da τέχνη produtiva em relação à pura ciência, mediante uma

² *Ibidem*, pp. 1, 2.

justificativa teórica em termos metafísicos. Aristóteles, inclusive, procurará enquadrar essa τέχνη produtiva em um universo metafísico-ontológico, cujos graus rigidamente prefixados assinalam em definitivo um posto de inferioridade, ou seja, um caráter claramente subordinado na hierarquia das atividades do conhecimento humano.

Entretanto, pode-se dizer que, de forma geral, o fenômeno τέχνη tem interessado aos Gregos, mormente, do ponto de vista teórico, como fenômeno cognitivo, como método lógico do fazer ou produzir e, sobretudo, pela sua intrínseca estrutura lógico-cognoscitiva. A limitação e, em alguns casos, a própria desvalorização do fenômeno, surge somente onde se transgridem esses limites, ou seja, onde a pura avaliação teórica da arte (que tem sempre caráter positivo), cede lugar à avaliação em termos ético-práticos ou especificamente político-sociais³.

Como se vê, existe certa dificuldade em compreendermos o que os gregos entendiam por essa noção. Para avançarmos nessa complexidade que envolve a *téchne*, procuremos examinar a noção de τέχνη no contexto mais amplo da arte no interior do mundo. Sendo assim, vamos nos remeter à noção de *téchne* nas suas relações com a *Phýsis* (Φύσις) e o *Cosmos* (Κόσμος).

§ 2. *Téchne, Phýsis e Cosmos*

A preocupação fundamental do pensar pré-socrático permanece centrada na passagem do *caos* (χάος) ao *cosmos* (κόσμος), pois a Filosofia é, em seu início, mais mítica que científica. Seu método parte da experiência do Homem como ser-no-mundo, e sua preocupação fundamental é o estabelecimento de uma unidade inteligível em meio à multiplicidade fornecida pelo sensível. Entretanto, o seu primeiro problema é a Φύσις ("Natureza" em uma acepção muito especial), cujo significado e ordenação instiga o conhecimento.

Todavia, ainda nesse contexto, surgem os *arkhái* (ἀρχαί), os princípios explicativos que diferem entre estes pensadores também denominados

³ *Ibidem*, p. 5.

"físicos" *physikoi*. (φυσικοί). É interessante, porém, observar que a Φύσις é o termo básico de todo o pensamento grego; a primeira *arkhé* (ἀρχή), princípio e poder, enquanto sinônimo do que se manifesta espontaneamente, do que é, do que vem a ser, do Ser. Como sempre repete Heidegger, *phýsis* é algo muito distante do que entendemos hoje por "natureza". Na verdade, trata-se de algo originário ⁴.

Diante dessa noção originária de *phýsis*, se situa o termo que especificamente se torna à questão mesma de nossa reflexão: a τέχνη. Este termo se refere não somente à arte e à obra, tais como as definimos hoje, mas também a todas as formas de relação humana individual com a Φύσις. O valor da τέχνη reside em dois elementos fundamentais: primeiro, é o fruto de um "ato criador" de homens que, compreendendo aquilo que executam, por se colocarem disponíveis ao Ser, têm a possibilidade de transmitir sua ciência aos demais; segundo é fruto de uma "finalidade intencional" --- *téchne* vincula-se à criação, posto que criar é sempre uma abertura que cuida e cultiva o des-velado dando condições para o surgimento daquilo que será preservado. Daí a importância dos "técnicos", daqueles que exercem a τέχνη: o artista criador, o artesão, o médico.

O artesão, por exemplo, desempenha, por sua própria conta, uma arte, um ofício. O médico, observando a frequência das doenças, cuida dos pacientes. Mas a recuperação ocasional da saúde, no que concerne às moléstias graves, dependia do próprio corpo, da natureza. Todos eram artistas, enquanto capazes de executar uma idéia significativa. Assim, a arte é τέχνη de forma tão abrangente quanto o universo profundamente rico, no qual os Gregos a situavam. A τέχνη está no âmbito da Φύσις, à qual pertence e da qual recebe os parâmetros para a sua instituição.

No entanto, procurar nas posições teóricas dos vários autores as premissas diretas da depreciação ou limitação que sofrerá, gradualmente, a noção de *téchne*, não é uma tarefa muito fácil de ser atingida. Entre o reconhecimento da

⁴ Beaini, T.C., *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*, p. Edusp., São Paulo, 1986.

cientificidade da τέχνη, seu plano teórico, e de concebê-la do ponto do vista ético-prático, como uma ocupação que liga o homem a um determinado objeto, que tem como função limitar-lhe a própria natureza, apresenta-se uma grande distância. Como fazer sapatos ou qualquer trabalho de artesanato perde o caráter de uma relação essencial com a *phýsis* e transforma *téchne* em algo oposto a *episthème*?

§ 3. *Téchne e a filosofia grega clássica*

Como estamos vendo, o termo τέχνη carrega em sua natureza uma complexidade natural — sendo muito difícil dar-lhe uma valoração e definição de significado preciso e unívoco. O fenômeno τέχνη desde o século V a.C., apresenta-se para o pensamento grego como um problema, tanto do ponto de vista metafísico quanto ético-prático. Isto fica claro pela observação de alguns textos de Platão e Aristóteles.

Platão se preocupa em distinguir τέχνη e ἐπιστήμη com freqüência de modo ambíguo, de acordo com o costume de sua época — por este motivo, no *Górgias*, ele define o magistério de Sócrates analogamente à τέχνη-ἰατρική (arte médica), que cuidaria da saúde das almas — e, observa ainda, à passagem (463 c-d), o significado do termo “adulação”⁵. A *retórica* é aproximada da adulação, posto que ela não passa de uma prática, não merecendo o nome de arte — contudo, demanda um espírito apto para o comércio. Essas práticas (adulação, retórica) segundo Platão, têm muitas facetas, sendo análogas. Portanto, aos seus olhos, a *retórica* está incluída entre as atividades empíricas, rotineiras, sendo apenas um simulacro da *téchne*, e mais precisamente, um simulacro da arte política⁶.

Diante dessa afirmação, Górgias pergunta como Sócrates pretende sustentar que a *retórica* é o simulacro de uma parte da política. Ao que Sócrates responde que vai tentar explicar o que é para ele a *retórica*. Assim, nos explica ele:

⁵ *Górgias*, 463 b-c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁶ *Ibidem*, 463 d.

“Existe sem dúvida, uma coisa que se chama corpo e outra que se chama alma. Não crês tu que existe tanto para um quanto para o outro, um estado que se chama saúde? E esta saúde pode ser aparente e não real? Pois muitas pessoas que parecem ter o corpo em bom estado têm uma má saúde — o que nem sempre pode ser constatado, senão com a ajuda do médico ou do mestre de ginástica”⁷.

A seguir, Sócrates mostra que há duas artes, uma se relaciona com a alma e a outra com o corpo. A relacionada com a alma chama-se política. Aquela que se relaciona com o corpo, continua ele:

“eu não posso achar de imediato um nome único; mas na cultura do corpo que forma um único todo, eu distingo duas partes: a ginástica e a medicina”⁸.

Após mais alguma argumentação, Sócrates chega a que existem quatro artes e todas tratam em princípio, do bem: umas do corpo, outras da alma, que são: a *retórica*, a *sofística*, a *culinária* e a *cosmética* e elas têm quatro objetos diferentes. Ora, a “adulação”, afirma Sócrates, que está presente em cada uma destas artes, se percebe não pelo conhecimento racional, mas por hipóteses, e divide-se em quatro elementos. Sob cada uma dessas artes ela se faz passar por aquela na qual furtivamente se introduziu, e sem cuidar absolutamente do bem-estar das pessoas persegue e engana os néscios com o prazer do momento; deste modo enganoso recebe aplausos e consideração. É desta maneira que a cozinha invade os domínios da medicina e finge conhecer os alimentos mais convenientes para o corpo, de modo que, se um cozinheiro e um médico tivessem que rivalizar diante de algumas crianças ou homens sem grandes discernimentos, para demonstrar qual dos dois, o médico ou o cozinheiro têm conhecimento sobre os alimentos — os que são bons ou maus, o médico pereceria de fome. Aí está o que eu chamo de adulação”⁹. Se diz conhecer os alimentos mais salutareis para o corpo. Sócrates chama este tipo de prática de “adulação” e sustenta que tal prática não é bela. No fundo, esta *pseudo-arte* é para ele

⁷ *Ibidem*, 464 a.

⁸ *Ibidem*, 464 b.

⁹ *Ibidem*, 464 b.

a adulação (κολακεία), e parece compreender várias partes: a *culinária* é uma delas; as outras partes, como já foi dito, são a *retórica*, a *cosmética* e a *sofística*. A cozinha se oculta dentro da medicina, a ginástica é invadida pela *cosmética*, a *sofística* penetra na legislação, e, por fim, a *retórica* faz uso da justiça¹⁰.

Aristóteles por sua vez define τέχνη (modernamente entendida por arte), como a capacidade de fabricar ou fazer alguma coisa com uma correta compreensão dos princípios envolvidos. Na *Metafísica*, ele funda a distinção entre a *empeiria* (ἐμπειρία) “pura experiência”, e τέχνη, partindo da idéia de que a primeira se remete à observação do particular, e a segunda, por meio dos particulares, estabelece princípios de ordem geral. Diz Aristóteles:

“A arte nasce quando existe muito conhecimento acumulado pela experiência – por consequência, produz uma conjectura universal acerca de coisas semelhantes”¹¹.

A experiência é deste modo, pressuposto da τέχνη, que nasce de um conjunto de experiências organizadas e que remetem ao universal (καθόλου).

A τέχνη para os Gregos é uma forma de conhecimento. Aristóteles a vê de forma abrangente e lhe atribui não somente a habilidade ou destreza de um especialista qualificado, mas também uma dimensão teórica e especulativa, e em sua obra *Ética a Nicômaco*¹², ele distingue duas classes de τέχνη: os ofícios pelos quais construímos alguma coisa: *poietón* (ποιήτων), e aqueles pelos quais fazemos alguma coisa: *praktón* (πρακτόν). Na *Metafísica*¹³ distinguem-se os ofícios dirigidos às necessidades da vida, dos ofícios dirigidos à ocupação do lazer. Estes últimos Aristóteles entendia como superiores, pois os seus ramos de conhecimento não visavam à qualquer utilidade. As ocupações de lazer tanto podiam ser uma forma de jogo (παιδιά), quanto de recreação (ἀνάπαυσις)¹⁴; mas, nenhuma constitui um fim em si mesma, os seus valores são derivativos e restauram as energias

¹⁰ *Ibidem*, 465 c.

¹¹ Aristóteles, *Metafísica* 1, 981 a 5 ss., Editorial Gredos, Madrid, 1998.

¹² “ “ , *Étique de Nicomaque*, Livre 1, chap. 1, Classiques Garnier, Paris, 1950, p.p. 3, 4.

¹³ “ “ , *Metafísica*, 981 b, 17, Editorial Gredos, Madrid, 1998.

¹⁴ “ “ , *Ética Nicomaquea*, Lib. 1º., 1094 a, Aguilar Ediciones, Madrid, 1986, p. 271.

do homem para o trabalho. Na *Política*, Aristóteles enumera os usos que a música pode ter na educação, como objeto de prazer legítimo e como recreação do trabalho ¹⁵.

Abrindo o livro alfa da *Metafísica* de Aristóteles, podemos ler as “belas palavras”:

“Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, até fora da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas” ¹⁶.

Esta aspiração pelo saber manifesta-se por meio das diversas faculdades psíquicas que capacitam o homem a conhecer. As instâncias do saber são: sensação (αἴσθησις), memória (μνήμη), experiência (ἐμπειρία), arte (τέχνη) e ciência (ἐπιστήμη) — e, como ele mesmo diz em *De Anima* (413 b-c, p. 145):

“Destas, a primeira, isto é, a percepção, é co-extensiva com o próprio gênero animal, enquanto que a outra, ou seja, a memória acerca de uma mesma coisa é mais característica do homem, embora também ocorram em alguns animais.

Deste modo, a τέχνη e a ἐπιστήμη são atividades exclusivamente humanas. Mas em que estas se diferem das duas faculdades que as produzem? Basicamente, diz ele:

“Elas diferem das faculdades cognitivas por se referirem ao universal το κοινού, enquanto que as faculdades referem-se apenas ao particular, ἑκαστος. A arte é produzida mais

¹⁵ “ “, *Política*, Lib. Vº, cap. II, pp. 100-101, : “Mas, nada há de servil em se cultivar certas ciências liberais, pelo menos até um certo ponto. Só uma aplicação exagerada e a pretensão de atingir a perfeição nesse gênero podem produzir os inconvenientes que vimos de mencionar. Aliás, há muita diferença conforme o fim que se tem em vista, apreendendo ou praticando as ciências. **Porque**, quando o único objetivo é a utilidade própria, ou dos amigos, nada há nisso de mesquinho; mas o próprio trabalho que se faz para outrem, parece possuir algo de mercenário e servil. As ciências e as artes que hoje estão em moda apresentam, pois, essa dupla tendência, como já ficou dito. Hoje a educação compreende, geralmente, as seguintes partes: Gramática, Ginástica e Música, a elas se acrescentando às vezes o Desenho. A Gramática e o Desenho são considerados úteis à vida, e de um uso múltiplo. A Ginástica serve para formar a coragem. Quanto a Harmonia (música), poder-se-ia duvidar da utilidade de ensiná-la. Porque hoje ela é só ensinada como Arte de recreação, ao passo que antigamente, fazia parte da educação; pois a própria natureza, como muitas vezes dissemos, não só procura os meios de bem empregar o tempo da atividade, como também de proporcionar nobres distrações; porque, digamos mais uma vez, é a natureza que começa tudo”.

¹⁶ “ “, *Metafísica*, Lib. A, I, 980 b, Editorial Gredos, Madrid, 1998.

precisamente, quando, a partir de muitos pensamentos gerados pela experiência, produz-se uma conjectura universal acerca de coisas semelhantes: “hótan ek pollôn tês empeírias ennoemáton mía kathóλου génetai perí tón homoíon hipólepsis)”¹⁷.

Portanto, a grande diferença que existe entre a experiência e a arte consiste em que a primeira conhece somente aquilo que se baseia em algo de fato, ou seja, como diz Aristóteles, somente o seu “que” *ho ti* (ὅτι) e, não o seu “porquê” *di hóti* (διότι) ou seja, a sua causa *aition* (αἰτιον) que é precisamente o visado pela arte. Continua Aristóteles:

“Ora, no que respeita a vida prática, a experiência em nada parece diferir da arte; vemos até os empíricos acertarem melhor que os que possuem a noção, mas não a experiência. E isto porque a experiência é conhecimento dos singulares, e a arte dos universais. Conhecer pela causa é conhecer pelo geral. Isto é, pelo conceito e pela essência; assim, o médico conhecendo a essência da doença e do medicamento conhece a relação causal deste para aquela, e, portanto a causa do restabelecimento da saúde”¹⁸.

Diante disto, o arquiteto é considerado mais sábio do que o operário, pois ele conhece a razão (λόγος) e a causa (αἰτία) do que será construído, enquanto o operário sabe apenas executar a construção – mas, isso ele sabe apenas por intermédio do *éthos* (ἔθος), costume. Um outro aspecto concernente a essa diferença entre a arte e a experiência é que a primeira pode ser ensinada e a outra não, e isto está claramente configurado no pensamento platônico.

§ 4. *As Instâncias do Conhecimento para Platão*

Entre outras passagens da *República*, vejamos o que nos diz o livro IX (602 b-c), que fala sobre aquele indivíduo que sabe fazer, porém, sem nenhum conhecimento causal. Todavia é interessante observar que para Platão, as formas de conhecimento são duas: a mais elementar é a opinião (δόξα) e a mais elevada a ciência (ἐπιστήμη): a primeira tem por objeto o sensível, a segunda o supra-sensível. Todavia,

¹⁷ “ “ , *Ibidem*, Lib. A, 981 a.

¹⁸ “ “ , *Ibidem*, Lib. A, 981 b, 5-10.

a δόξα para Platão é muitas vezes deficiente; ela pode ser também verdadeira e reta, mas não pode nunca ter em si a garantia da própria retidão, e permanece sempre em plano transitório, como transitório é o sensível ao qual se refere. Para fundamentar a opinião, e torná-la estável, seria necessário, como Platão diz no *Mênon*, prendê-la com o raciocínio causal, isto é, fixá-la com o conhecimento da causa (da Idéia); mas, então ela deixaria de ser opinião e se tornaria ciência; haveria, assim, uma passagem do sensível ao supra-sensível ¹⁹. Platão especifica ulteriormente tanto a δόξα quanto a ἐπιστήμη, atribuindo a cada uma dois graus: a δόξα divide-se em imaginação (εἰκασία) e em crença (πίστις), enquanto a ciência divide-se em uma forma de conhecimento discursivo, *diánoia* (διάνοια), e em intelecção pura, *nóesis* (νόησις).

De acordo com o princípio acima mencionado, cada grau e forma do conhecimento referem-se a um grau correspondente e a uma forma correspondente de realidade e de ser. A *eikasía* (εἰκασία) e a *pístis* (πίστις) correspondem a dois graus do sensível e referem-se respectivamente: a primeira, às sombras e às imagens sensíveis das coisas; a segunda, às coisas e aos próprios objetos sensíveis. A *diánoia* (διάνοια) e a *nóesis* (νόησις) referem-se, por sua vez, a dois graus do inteligível: a *διάνοια* é o conhecimento das realidades matemático-geométricas e a *νόησις* é a dialética pura das Idéias.

A *διάνοια* é o conhecimento discursivo e pode também se ocupar de elementos visíveis, como por exemplo, as figuras que se traçam nas demonstrações geométricas. A *νόησις* é o conhecimento por meio da *dialética*, das Idéias e do Princípio supremo e absoluto, ou seja, da Idéia do Bem, com todos os seus vínculos de fundamentação e participação ²⁰. Naturalmente, o comum dos homens são voltados aos dois graus da primeira forma do conhecimento, isto é à δόξα (opinião): os matemáticos elevam-se à *diánoia*; só o filósofo ascende à *nóesis* e à ciência suprema. O intelecto e a intelecção, deixadas as sensações e o sensível e qualquer elemento ligado ao sensível, captam, com um proceder que é ao mesmo tempo discursivo e intuitivo, as

¹⁹ *Mênon*, 97 a-b-c, *Oeuvres Complètes*, tome 2, Classiques Garnier, Paris, 1950. ²⁰ *République*, livro VII°, 517 b, 519 a, 520 d, *Oeuvres Complètes*, tome quatrième, Classiques Garnier, Paris, 1950.

²⁰ *République*, livro VII°, 517 b, 519 a, 520 d, *Oeuvres Complètes*, tome quatrième, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Idéias puras, seus nexos positivos e negativos, isto é todos os liames de implicação e exclusão, e sobem de Idéia em Idéia até intuir a Idéia suprema (que é o primeiro e supremo Princípio, ou seja, o Bem-Uno, o Incondicionado). E esse proceder, pelo qual a inteligência passa do sensível ao inteligível e vai de Idéia em Idéia, é a “dialética”, de modo que o filósofo é o “dialético”. Entende-se, assim, como da República em diante, Platão procurou aprofundar de todos os modos esse conceito de dialética também nos seus escritos, além das suas exposições (eis porque os diálogos posteriores à *República* são denominados *dialéticos*). Platão fala sobre isso à passagem da *República* (VII, 533 c-d):

“Portanto, somente o método dialético procede por este caminho, afastando as hipóteses (ὑποθέσεις) até alcançar o Princípio (ἐκ αὐτῆν τὴν ἀρχήν) para conferir solidez, e levanta e eleva ao alto o olhar da alma, mergulhado num pântano bárbaro usando as artes das quais temos tratado como coadjuvantes nessa conversão”²¹.

Para Platão é claro que o ser do mundo sensível é um ser de alguma maneira partido, dividido, condicionado pelo não-ser; mas é do mesmo modo claro para ele que não se trata de maneira alguma do absoluto não-ser, ou seja, do nada, ou de algo totalmente privado da marca metafísica do ser.

§ 5. A *Mimesis* (μίμησις) platônica

No *Górgias*, Sócrates se mostra hostil a todas as formas de sedução artística e as consideram inconseqüentes como a evolução dos coros da tragédia, da poesia *ditirâmbica* e outros. De fato estas artes se inclinam mais às multidões e imitam em princípio os gostos menos refinados.

O mesmo texto do *Górgias* formula uma regra geral que anuncia a teoria da imitação na arte. O artesão ou o artista, malgrado sua própria técnica, obedece a uma lei fundamental, segundo a qual, sua visão é fixada por um modelo que se remete para um plano onde ele deve realizar sua obra²². No *Crátilo*, Platão vai

²¹ *Idem*, VII, 533 c-d.

²² *Górgias*, 501d, 503 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

precisar esta lei universal de imitação que preside a todo ato criado e no qual o artesão tem seus olhos fixos.

Ainda no *Crátilo* se evidencia com clareza que nele existem dois tipos de imitação: uma voltada ao mundo sensível e a outra ao mundo inteligível. Quando o marceneiro ou o tecelão fixa seus olhos sobre um objeto próprio, sua imitação se remete a um modelo sensível. Ao contrário, quando o marceneiro focaliza não um objeto sensível, mas sim um modelo ideal para fabricar o seu artefato, aí então ele se encaminha para produzir uma imitação que tenta reproduzir o mais possível à forma inteligível e ideal do modelo aspirado.

A diferenciação ou distinção dos modelos de imitação em sensíveis e inteligíveis contém em germe todo o sistema axiológico, no qual se insere a arte. Assim, pois a pintura, a linguagem, a poesia e a música, são essencialmente definidas pela imitação. Toda arte é, para Platão, arte de imitação ²³.

E é essa natureza transiente dos modelos imitados que conduz às misturas e a confusão dos gêneros artísticos. Daí resultam as formas de inovação artística as mais desordenadas e gratuitas. Para Platão, de fato, as modificações que não ocorrem segundo os imperativos das leis, mas são os efeitos dos prazeres desregrados, são sempre censuráveis. Donde a necessidade primordial de respeitar as diferenças dos gêneros artísticos.

Assim, em matéria musical, Os *trênos* devem ficar com as *trênos*, os *hinos* com os *hinos*, tudo conforme aos *pés* (ritmos) e aos *ditirâmbos*.

Historicamente, a confusão dos gêneros musicais, data do fim do século V a.C. e do início do século IV. Ela é a responsável pela exuberância dos *Trágicos* e é contra esta tendência que Platão reage vigorosamente. Ele deplora a decadência que sucedeu ao regime de leis antigas e destituídas de valor moral ²⁴. Aqui começa, segundo ele, o desregramento da música, ocasionado pela ausência da consciência dos fundamentos das leis universais. A música recebe uma direção conturbada, engendrada pela imoderação dos artistas face às leis universais. E esta

²³ *Phèdre* 248 e; *Politique* 288 c; *Sofiste* 234 b, 429, 430b, 431 c, 434 a-b; *Crítias* 107 b; *Lois* 668 a-c, 719 c; *République* 329 d, 324 a, 397 d, 619 c

²⁴ *Lois*, 659 a, 660 b-c, 797 d-e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, 1950.

liberdade Platão vai considerar como uma prática de conseqüências perigosas²⁵.

Parece que nesse período a criação artística não é mais para Platão nem divertimento nem um saber empírico, mas uma ciência regida por causas e resultante de uma demarcação racional, ou seja, é uma ciência acompanhada da razão *metà logou* (μετὰ λόγου - cf. *Filebo*, 17 c).

§ 6. Ποίησις : o trânsito do não-ser para o ser

Entretanto, a tendência para pensar as belas-artes em face de uma teoria geral da produção esboça-se com suma clareza em Platão, quando no *Banquete*, ele discute a palavra *poíesis* (ποίησις) (da qual deriva o termo poesia), palavra que originariamente significa “produzir” no sentido mais lato, e para conferir, vejamos o que ele diz no referido diálogo:

“Toda causa de uma coisa que passa do não-ser para o ser é ποίησις, de modo que as confecções de todas as artes são “poesias” (fabricações) e todos os seus artesãos são poetas. – É verdade o que dizes. – Todavia – continuou ela (Diotima) – tu sabes que estes não são denominados poetas, mas têm outros nomes, enquanto que de toda a poesia uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada. Ποίησις é com efeito somente isso que se chama, — e os que têm parte com a poesia, poetas”²⁶.

As atividades manufactureiras em todos os ramos da indústria são formas de ποίησις e todos os artífices e artesãos são *poetai* (ποίηται). Todavia, não se chamam poetas, mas recebem outros nomes, e de toda a *poíesis* (ποίησις) só a parte que se refere à música e aos versos, se distingue por ser chamada pelo nome de poesia. Pois, só esta comumente se denomina poesia, e só os que se ocupam dessa parte da ποίησις são denominados, verdadeiramente, poetas.

A *harmonia* (ἁρμονία), a *geometria* (γεωμετρία), a *aritmética* (ἀριθμητική) e a *astronomia* (ἀστρονομία), por se tratarem dos *mathêmata*

²⁵ *Ibidem*, 700 c-e, 701 a-b, 658 c.

²⁶ *Banquet*, 205 c, *Oeuvres Complètes*, tome troisième, Classiques Garnier, Paris, 1950.

(μαθηματικά), parte integrante da *Mousike* (Μουσική) pertencem ao mundo inteligível, e no que tange às figuras musicais em geral, e aos símbolos matemáticos, participam por consequência, do mundo sensível.

A significação geral do verbo *poien* (ποιεῖν), denominador comum de todas suas outras acepções, é a do “fazer”. Envolve, pois, seu sentido uma atividade que primeiramente se concretizou em algo material, em algo feito pelas mãos. Os primeiros exemplos que Homero oferece na literatura grega encerram o significado de fazer, fabricar e edificar (cf. *Il.* I, 608, *Il.* VII, 435, *Il.* VII, 339)²⁷.

Ao lado destas significações, nas quais a ação do verbo ficava concretizada em um objeto material, aparece em Hesíodo outra significação: desta vez, nos apontando para um fazer no sentido de fabricar, construir algo de algo e, esta concepção indica somente um trazer à existência, “um criar”²⁸. Em Homero, também está presente o sentido de “causar”, “fazer que”, sentido que continua ao longo de toda a literatura grega. No “*Sylloge Inscriptionum Graecarum*”²⁹ encontram-se inscrições nas quais o verbo é empregado para caracterizar uma atividade artística.

Em Heródoto, por outro lado, ποιεῖν caracteriza o sentido de “festejar”, “celebrar”, e este sentido perdurará também em Xenofonte e Platão. A partir de Heródoto, aparece o significado de “considerar”, “ter”, “pôr”. Depois de Homero é também muito comum a versão usada com um substantivo como paráfrase de um verbo que deriva de tal substantivo. Em Homero, o significado “executar” remete a ποιεῖω no sentido de “compor”, “escrever”, e é posterior ao poeta, aparecendo pela primeira vez em Heródoto³⁰, e esta acepção se estende a vários

²⁷ Íñigo L. E., *El concepto “Poiesis” en la Filosofía Griega* (Heráclito-Sofistas-Platón), p. 15, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. “Luis Vive” de Filosofía, Madrid, 1961, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, a Guilelmo Dittenbergero condita et aucta. Tertium edita. Lypsiæ, 1915-1921. 4 vols. Θεότροπος: ἐπὶ Σ. I. G. Vol. 1º, 18, p. 17; VI-V a. C., ss.

³⁰ Íñigo L. E., *El concepto “Poiesis” en la Filosofía Griega* (Heráclito-Sofistas-Platón), p. 15, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. “Luis Vive” de Filosofía, Madrid, 1961, p. 17.

diálogos de Platão como no *Banquete* (223 d); *Fedro* (243b, 60 d); *Íon* (534 b) e *A República* (223 d)³¹.

Em Platão, é corrente o significado de representar a alguém ou algo poeticamente, e podemos constatar isto em: *Hip. Men.* (369 c); *Banq.* (174 b); *Rep.* (379 a) e *Fédon* (61 b)³². Todavia, com esta significação o verbo já está carregado de um novo sentido que surge dentro da concepção platônica de poesia.

³¹ Seguem os textos dos diálogos de Platão: *Banquet*, 223 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950. “— Em resumo, porém disse ele, forçava-os Sócrates a admitir que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, que aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico”; no *Phèdre* (243 b, 60 d): “— Bem vê agora, Fedro, a imprudência com que foram proferidos esses dois discursos, o de há pouco assim como o que leste. Imagina que um homem honesto, de costumes civilizados, que ame ou tenha amado outrora, nos ouça afirmar que os amantes contendem com os seus amados por causa de ninharias” e, em outro momento: “— Eu me envergonharia diante de tal homem. Além disso tenho medo de Eros. Por esse motivo, quero agora lavar com um discurso suave o ouvido cheio de água salgada. Aconselho também a Lísias que escreva tão cedo quanto possível um discurso declarando que, em igualdade de circunstâncias, antes se devem conceder favores ao que ama do que ao que não ama”; no *Ion* (534 b): “— Todos os poetas épicos, de fato, os bons poetas, recitam todos esses belos poemas, não precisamente graças a uma arte, senão por estarem inspirados por um deus e, por estarem possuídos por ele. Outro tanto tem que dizer dos bons poetas líricos: da mesma maneira que as pessoas em delírio, como os coribantes, não são senhores de sua razão quando compõem esses belos versos”; em *République* (383 a): “— Logo, tudo o que é relativo a divindades e deuses é totalmente alheio à mentira. — Totalmente, sim. — Por conseguinte, Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos e, nem ele se altera nem ilude os outros por meio de aparições, falas, ou envio de sinais quando se está acordado ou em sonhos. — Assim me parece, a mim também, a fé do que dizes. — Concordas, portanto — continuei — que haverá um modelo, de acordo com o qual se deve escrever em prosa e em verso, acerca dos deuses, como não sendo feiticeiros que mudam de forma, nem seres que nos iludem com mentiras em palavras e atos”.

³² Em *Hípias Menor*, (369 c) Hípias diz a Sócrates: “— Ó Sócrates“, agora mesmo, caso queiras, posso demonstrar-te com abundância de exemplos e em forma elegante que Homero apresentou Aquiles em seu poema como pessoa sem malícia e superior a Odisseu, enquanto este é doloso, fértil em mentiras e inferior a Aquiles. Se quiseres provar que Odisseu é superior a Aquiles, opõe outro discurso ao meu. Assim os circunstantes poderão julgar qual de nós dois fala melhor”; em o *Banquet* (174 b), Apolodoro diz ao companheiro que, conforme lhe tinha contado Aristodemos: “disse ele que encontrara Sócrates, banhado e calçado com as sandálias, o que poucas vezes fazia; perguntou-lhe então aonde ia assim tão bonito. Repondeu-lhe Sócrates: — Ao jantar em casa de Agatão. Ontem eu o evitei, nas cerimônias da vitória, por medo da multidão; mas concordei em comparecer hoje. E eis porque me embelezei assim, a fim de ir belo à casa de um belo. E tu — disse ele — que tal te dispões a ir sem convite ao jantar? — Como quiseres — tornou-lhe o outro. — Segue-me, então — continuou Sócrates — e estraguemos o provérbio, alterando-o assim: “A festins de bravos, bravos vão livremente”. Segundo nota do tradutor (*Ilíada* XVII, 587), de “bravos” (ἀγαθῶν coincide com o nome do poeta Agatão Ἀγάθων. O provérbio fica estragado, primeiramente por se subentender de Agatão e, também pelo fato de o próprio Sócrates se qualificar de bravo contra o hábito de sua irônica modéstia; na *République* (379 a) Sócrates diz a Adimanto: “Mas se alguém nos perguntar ainda o que é isso e quais são essas fábulas, quais diremos que são? E eu respondi: — Ó Adimanto, de momento, nem eu nem tu somos poetas, mas fundadores de uma cidade. Como fundadores, cabe-nos conhecer os moldes segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas e, dos quais não devem desviar-se ao fazerem versos, mas não é a nós que cumpre elaborar as histórias”; No *Phédon* (61 b) Sócrates falando a respeito de suas composições a Cebes, diz: “— Diz-lhe Cebes, respondeu Sócrates, diz-lhe a verdade: que não foi para rivalizar com ele (Aquiles), nem com seus poemas que me dediquei a este gênero de composições, pois sabia que não era fácil; mas que, obrando assim, tentava acertar com a interpretação de certos sonhos, a fim de me libertar de escrúpulos, não sucedesse que este gênero de música fosse o que tantas vezes aqueles me prescreviam. O caso passou-se deste modo”.

É claro, sem dúvida, que o significado primitivo de ποιεῖν compreendia um “fazer” do ponto de vista material e manual – uma atividade que se especificava em uma coisa feita como casa, navio etc. O decisivo deste “fazer” estava determinado segundo normas, entretanto, que não são as do *téknei* (τέχναι), artes, conceito posterior do sentido da “obra de arte”, e que adquirirá relevante importância na filosofia platônica e aristotélica.

§ 7. *O fazer dos homens é um fazer com λόγος*

Em Heráclito, encontramos o verbo ποιεῖν se referindo ao obrar do homem enquanto desperto. Ποιεῖν não se concretiza em um objeto, senão aponta o fazer do homem em geral; a tudo que em estado de vigília acontece; a tudo que é um viver desperto. Neste viver, o verbo ποιεῖν pode explicar-se segundo sua significação geral de “fazer”, enquanto este “fazer” é um dos ingredientes do viver. “Os homens esquecem o que fazem despertados”, observa Heráclito³³. Neste contexto, ele fala do esquecimento do λόγος. Esta é a palavra principal do fragmento de Heráclito, no qual gira toda a sua idéia. Eis o texto: “O ‘fazer’ dos homens é um fazer com o *Logos*”³⁴, porém eles são *áxúnetoi* (ἄξύνετοι) e não compreendem o sentido deste “fazer” que comumente lhes passa despercebido, *lantáneí* (λανθάνει) – o que fazem em vigília é o mesmo que fazem em esquecimento, (ἐπιλανθάνομαι) o que fazem no sonho. A menção dos termos sonho e vigília é freqüente em Heráclito. O fragmento 26 nos diz:

“O homem na noite acende para si uma luz; no sonho alcança os mortos e, na vigília aos que dormem”³⁵.

³³ Inigo, E. L., *O conceito “Poiesis” em la Filosofia Griega (Heráclito-Sofistas-Platón)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Luis Vives” de Filosofia, Madrid, 1961, pp. 18, 19 ss., Cfr. Buse, *Der Wortsinn von Logos bei Heraklit*, “Rheinisches Museum N. F.”, 75, 1926; W. Capelle: *Das erste Fragment des Herakleitos*. “Hermes”, 59, 1924. A menção dos termos sonho, vigília é freqüente em Heráclito. (Cf. *Fragmentos*: 21,26,63,88,89 ss).

³⁴ *Ibidem*, pp. 18, 19 ss.

³⁵ *Ibidem*. Cfr. la interpretacion deste fragmento em Orlof Gigon, *Untersuchungen zu Heraklit*, Leipzig, 1935, pp. 95 ss.

No Fragmento 5, Heráclito nos fala do absurdo da *kátharsis* (κάθαρσις) segundo os ritos dos antigos mistérios. Fala de uma “purificação” sangrenta sem sentido, e observa o absurdo: “daquele ser que tendo caído no barro, tenta limpar-se nele próprio”³⁶.

Poienta aparexe (Ποιέοντα ἀπάρεχε) aqui determinado por um advérbio οὕτω que se refere a *kataírontai* (καθαίρονται) e se remete a *aponiksoito* (ἀπονίζοιτο). Na órbita de significação deste segundo verbo, ποιῆν indica um fato concreto, “limpar-se”, porém este significado como termo de uma metáfora reverte sobre καθαίρονται³⁷. Ποιέοντα, portanto, compreende este significado problemático de “purificar-se”, que emerge com as penitências dos mistérios *dionisiacos* e que Aristóteles vai estender à tragédia, criando com isso, um dos conceitos mais discutidos de sua *Poética*³⁸.

No fragmento 15, Heráclito crítica os mistérios *dionisiacos* e indica o verbo com o antigo significado de “organizar”. *Poiein* Ποιεῖν com este significado já aparece em Homero, posteriormente em Heródoto, Tucídides, Aristófanes e Platão (*Rép.* 328 a)³⁹. Ao lado de *epoiounto* (ἐποιοῦντο), da organização desta procedência em honra a Dionísio, observa Heráclito: *umneon soma* (ὑμνεον σῶμα) *aidoioisin* (αἰδοίοισιν) duas palavras do vocabulário poético. Ποιεῖν encerra aqui o sentido de “ordem”, de “fazer conforme uma regra”, em oposição a *eirgaze0stai* (ἐργάζεσθαι)⁴⁰.

No fragmento 30, podemos constatar que para Heráclito Ποιεῖν é “princípio”, “começo”. O que se cria começa a existir no momento da ação criadora; o cosmos (κόσμος) não podia ser criado, porque já existia desde sempre. Ποιεῖν compreende, pois: (1º) Originalidade na ação. (2º) Oposição a εἶναι, em sua concretização de *pur aeioson* (πῦρ ἀείζων). (3º) Adequação com as possibilidades de homens ou deuses. d) Referência não a um objeto, mas a uma estrutura: “Cosmos”⁴¹.

³⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁷ *Ibidem*, p. 19.

³⁸ *Ibidem*, Aristóteles, *A Poética* 1449 b; *Política* 1341. Vide Platão: *Lísias* 214 b; Antonio Freire: *A Catarse em Aristóteles*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Braga, 1982.

³⁹ *Ibidem*, Cfr. *Iliada*, VIII, 2, *Heródoto*, 657, 9. 19, *Tucídides*, 1.139, *Aristófanes*, *Esquilo*, 746.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁴¹ *Ibidem*, p. 22.

Sobre esta base prescrita por tão admiráveis pensadores se instalam o confronto entre o filósofo (que atinge com a teoria a verdade das coisas como elas autenticamente são) e o artesão, que se fixa unicamente no conhecimento do sensível, ou seja, no produto. É bom asseverar que este “confronto” aparece numa longa passagem de Jâmblico ⁴². Ela inicia-se com um ponto declaradamente platônico: a retomada da distinção entre alma e corpo e a superioridade da ciência teórica sobre as práticas que surgem naquele momento, para justificar um ponto de vista metafísico, um ordenamento *teleológico*. Entretanto, o mais interessante é a continuação da passagem, na qual Aristóteles afirma que tanto o filósofo quanto o artesão devem buscar atingir a natureza essencial das coisas. Pelo que parece, o filósofo deve alcançar suas “definições”, *oroi* (ὅροι), pela natureza em si (ἀπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς) ⁴³, pela verdade”, pois neste seu proceder, há uma certa semelhança com aquela do “bom artesão”, que visa não atingir a coisa já formada, sem antes modelá-la diretamente sobre os moldes da natureza e de seus instrumentos.

Os cânones e os instrumentos dos quais o artesão se serve estão alicerçados sobre o sensível e sobre a observação que faz deles — não sobre a verdadeira natureza. Existe uma dicotomia entre “natureza” e “natureza superior”, ou seja, entre as chamadas natureza primeira, autêntica e a segunda, aquela que se exercita sob suas próprias bases.

§ 8. Não existe nenhuma arte do prazer

Se observarmos o testemunho que Aristóteles nos dá sobre Espeusipo acerca da rígida distinção que ele faz entre o bem e o prazer nas páginas da *Ética a Nicômaco* (V, II 52 b 1 ss.), constatamos que sua posição é mais rígida do que aquela adotada por Platão no *Filebo* (XVII, 32)⁴⁴, pois, para Espeusipo não existe, como para Platão, uma *katara edoné* (κατάρτα ἡδονῆς), um prazer puro que participa da simetria e da ordem. No *Filebo*, ele enfatiza o problema da arte do prazer, para refutar decisivamente a possibilidade de que: “não existe nenhuma arte do prazer: pois cada

⁴² Aristóteles, *Propreticus*. Cfr. Jâmblico, *Fragments* 13, Ross, ss. p. 26.

⁴³ *Ibidem*, p. 26 ss.

⁴⁴ *Philebe* XVII, 32, Classiques Garnier, Oeuvres Complètes, Paris, 1950.

arte tem em vista um Bem”⁴⁵, e o prazer é pura negatividade. Por outro lado, a posição ética de Espeusipo que prestigia uma concessão geral da cultura — nos dá o pressuposto de que a arte em si é em sentido genérico, coisa positiva, remetendo-a para a efetivação de uma realidade concreta. O que Platão muito bem observou em relação à arte, é que aquela que tende para o prazer, é apenas uma forma de “adulação” e não é uma arte verdadeira. Tudo isto, porém, não toca o problema teórico da distinção entre ciência e arte produtiva, entre contemplação superior de verdades inteligíveis e produção dos objetos sensíveis.

Górgias, deste ponto de vista⁴⁶ proporcionou para seus discípulos uma definição de arte com tal clareza que pode adaptar-se genericamente a cada tipo de atividade, desenvolvendo, segundo um método, determinadas regras racionais em direção à *retórica* (ρητορικὴ) — que, aos olhos de Platão, insere-se na pura manifestação de *dóxa* (δόξα), não é considerada uma arte, mas apenas uma simples prática, porque “não conhece” “ou expressa a razão das coisas” — e limita-se apenas às instâncias sensíveis. Chamamos a atenção para esta afirmação de Platão que, neste contexto, parece considerar a arte, mais especificamente a música, como um objeto de prazer, não como uma ciência! Aqui podemos constatar claramente, a presença da célebre dicotomia platônica: “a música: é uma arte ou uma ciência”?

Uma definição autêntica de arte se adapta muito bem à arte do construtor, racionalmente exercitada pela arte do médico ou do navegador, enfim, à ciência do geômetra ou do astrônomo representam um documento que expressa uma grande unidade para o conhecimento.

Possivelmente, um dos exemplos mais válidos para configurar uma distinção hierárquica mais rígida das ciências, pode ter vindo da “escola de Platão”, através de algumas passagens do *Filebo*, as de números (58 e, 59 a)⁴⁷. Elas podem mostrar como Platão distingue a diferença entre tipos de conhecimento e de ciência: uma pertencendo à esfera inferior do conhecer, a *δόξα*, que se pode chamar

⁴⁵ *Philebe*, II, 52 b 18 ss., *Oeuvres Complètes*, tome 5, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁶ *Górgias*, 502 d, *Oeuvres Complètes*, tome 10, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁴ *Górgias*, 501 a-b-c-d, 502 a-b, *Oeuvres Complètes*, tome 2, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁵ *Philebe*, II, 52 b 18 ss., *Oeuvres Complètes*, tome 5, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁶ *Górgias*, 502 d, *Oeuvres Complètes*, tome 10, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁷ *Philebe*, 58 e, 59 a, *Oeuvres Complètes de Platon*, tome IX, 2e. partie, Belles Lettres, Paris, 1941.

exatamente de τέχνη, e que se subdivide em muitas e diversas τέχναι (muitas artes e tudo aquilo que se extenua em torno delas e tendem expressamente aos objetos que são da esfera das opiniões); uma pertinente à natureza sensível e outra, que verte em torno das coisas que sempre são e que sempre permanecem idênticas. Observa-se que aqui, a περὶ φύσεως tem, sem dúvida, o significado de estar “em torno da natureza sensível”, significado que Platão raramente dá a φύσις, usada em geral de forma absoluta; todavia, é bem verdade que essa especificação aproxima-se dos termos περὶ τὸν κόσμον τόνδε, que tornam inequívocos os significados das expressões. Platão parece colocar decisivamente sobre três planos diferentes, hierarquicamente dispostos, a atividade intelectual humana e uma destas atividades, ele parece esgotar totalmente na esfera de δόξα. Isto não quer dizer, contudo, que sejam talhadas fora da relação de um modelo inteligível ⁴⁸.

O argumento das ciências, com sua exclusão das artes, pelos números das realidades copiadas sob o modelo ideal eterno, recebe destaque pelas passagens dos comentadores neoplatônicos; por exemplo, através da passagem de Proclo quando comenta *Parmênides* – o que parece preencher uma lacuna da nossa fragmentada tradição. Proclo: *In Parmenidem* III ⁴⁹ estende-se sobre a música, sobre a geometria, sobre a astronomia e o estudo do κόσμος e das leis numéricas que o governam, afirmando que todas estas atividades são próprias do inteligível e vertem nas formas. E prossegue:

“Mas quanto a todas aquelas atividades que são próprias da alma, enquanto ela se deleita e se atém às coisas mortais e se preocupa com as necessidades puramente humanas, nelas não há alguma forma inteligível. A alma mesma tem em si a capacidade de produzir tais arrazoamentos, faculdade que incita nela a faculdade de opinar (δόξα) e, é naturalmente capaz de generalizar e discernir” ⁵⁰.

⁴⁸ *Ibidem*, 59 a-b-c.

⁴⁹ Proclo, *In Parmenidem* III.

⁵⁰ *Ibidem*.

Os objetos de artifício têm, portanto a sua raiz na pura δόξα, e não tem por ela nenhuma necessidade de recorrer aos modelos inteligíveis; enquanto os modelos inteligíveis estão intrinsecamente contidos nas ciências verdadeiras e próprias e implicam numa real atividade *noética*.

A arte para Platão não provém do saber da τέχνη, entretanto, quais serão as perspectivas segundo as quais o artista ordena os fenômenos sensíveis; qual é o significado rigorosamente filosófico dos conceitos da inspiração *daimoniana*? O que significará igualmente o fenômeno da harmonia original que desempenha um papel tão decisivo em Platão? O que significará, portanto, o fenômeno da tensão em que se assenta a obra de arte e, de onde ela provém? Que pretende indicar Platão com a imagem do “magneto”, indicado em seu diálogo *Íon* (533 c), que é imóvel e, todavia, reúne as coisas em uma unidade ⁵¹?

Começemos por esta última imagem: o magneto imóvel que produz ordem e designa determinados estados temporais que afiança que a obra de arte se assenta na eternidade, simultaneamente na sucessão dos atos criadores artísticos, isto é, no tempo fluente e transitório. Assim, o tempo é interpretado numa dupla perspectiva: por um lado, como imobilidade, como repouso, como constante presença de uma tensão dentro da qual e, em virtude da qual, se consomem as realizações artísticas: por outro lado, como experiência do “ainda não”, o “já não” e o “agora”, pelos quais a obra de arte transita ao criar-se.

Observe-se desde já o seguinte: sem tensão não há antes nem depois, não há possibilidade de conhecer o *devenir* que se desenrola nos quadros da temporalidade. Como devemos então entender este conceito de tensão da harmonia originária? É costume distinguir três momentos no tempo: o “ainda não” ou futuro”; o “já não” ou passado, o “agora” ou presente. Estes três momentos assumem uma singular negatividade: o passado porque é o “já não”, o futuro porque é o “ainda não” e, o presente porque logo que o tentamos apreender fica a pertencer ao passado, ao “já não”. Os momentos do tempo parecem, pois, nulos e contudo o tempo é inegável. Entretanto, é interessante lembrar que este tema que analisa a relatividade

⁵¹ *Íon*, 533 c, Oeuvres Complètes de Platon, Classiques, Paris, 1950.

das coisas, foi muito bem tratado por Sextus Empiricus por meio de sua célebre aporia descrita em sua obra *Hypotyposes Pyrrhoniennes*, de forma inultrapassável⁵².

O tempo para Platão é, portanto, o grande *devoir* necessário, sem o qual não existiria o movimento — essa força motriz tão poderosa que gera e produz a obra de arte; quer seja no âmbito da *téchne* (τέχνη) ou da *episthème* (ἐπιστημή), a música segue o seu destino — e à semelhança de uma *métaxy* (μεταξύ), ela pode transportar o artista, músico ou espectador, de uma instância temporal, às esferas harmoniosas da *Música Inaudível*.

⁵² Sextus Empiricus, *Les Esquisses Pyrrhoniennes ou Hypotyposes, Oeuvres Choieses de Sextus Empiricus*, traduites par Jean Grenier et Geneviève Goron, Aubier Éditions Montaigne, France, 1948.

A Arte das Musas

Capítulo II

§ 1. *A Μουσική e sua função educadora*

No intuito de aproximar filosofia e música, Robin, comentador de Platão, ao se referir às Musas, observa que foi devolvida à paráfrase “a arte das Musas” a palavra μουσική. Parece que, nesse caso, muitas vezes a palavra música é traduzida no sentido estrito do termo grego. Μουσική é formada da palavra μῦσα: o nome da divindade que envia à inspiração, ordem e harmonia interior — reinando sobre a vida intelectual e suas manifestações mais elevadas.

As palavras da família μῦσα indicam, pelo menos em princípio, uma relação entre o homem e o divino. Platão por várias vezes concebeu a palavra μῦσα metaforicamente e remeteu μουσική a algo mais elevado, como à vida espiritual e à filosofia ¹. Se por um lado, os sentidos de μουσική têm se apresentado de forma geralmente banal e técnica — por outro lado, μῦσα também se apresenta metaforicamente de forma extremamente superficial.

Platão empregou μουσική no sentido de “poesia acompanhada de música e canto”, ou de “música instrumental”. Na *República* ² ele faz alusão à famosa obra teórico-musical-educativa de Dâmon, intitulada *Areopagita* que expõe uma teoria educativa da música. A partir daí, podemos depreender por que Platão se refere com tanta insistência a esse teórico. A doutrina educativa de Dâmon é a fonte inspiradora da qual Sócrates extrai subsídios para argumentar as formas de músicas que devem ser ensinadas — segundo ele, a melodia se compõe de três elementos: as

¹ *République*, VI, 499 d; VIII, 548 b; *Phèdre* 259 c, tome IV, 3^e partie, Les Belles Lettres, Paris, 1995; *Philèbe*, 67 b., tome IX, 2^e partie, Les Belles Lettres, Paris, 1941.

² *Ibidem*, III, 392 a e segs.

palavras, a harmonia e o ritmo. Esta concepção *dâmoniana* ilustra a *koré-chorée* (χορε)³, e funda sobre uma tradição popular antiga os conhecimentos etnológicos da música. Vamos conferir a passagem da *República* em que Gláucon diz a Sócrates:

“— Mas, sem dúvida, que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo. Pelo menos sei disso. E pelo que respeita às palavras, sem dúvida que não diferem nada do discurso não cantado, quanto a deverem ser expressas segundo os modelos há pouco referidos, e da mesma maneira? É exato. E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras? Como não ”⁴.

Esta afirmação comprova o quanto era importante para Platão a presença do *logos* (λόγος) em uma composição musical — daí, observarmos a sua preferência pela poesia lírica composta pelo autor dos versos e acompanhada de música.

Quanto à concepção de unidade colocada entre os elementos musicais, isto implica em um segundo princípio, o da homogeneidade. As palavras de um caráter devem ser acompanhadas de uma harmonia e de um ritmo do mesmo caráter, ou seja, de um mesmo tipo de *éthos* (ἔθος). O terceiro princípio é aquele em que a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras — e, quando isto não acontece, será considerado um delito que comprometerá inevitavelmente as leis estéticas da πόλις.

Platão insiste sobre a necessidade de condenar todas as obras poéticas contrárias, motivo pelo qual declara que a música que acompanha tais versos não deve ser admitida na fundação da república.

No *Fédon*, Sócrates privilegia o sentido mais amplo de μουσική -- porém, para “arte das Musas” ele parece se contentar em dar um sentido mais restrito.

A poesia, como uma das espécies de μουσική, entre outras, a

³ *Chorée* : do grego χορε (*ko-ré*) – *pés* (ritmo) de versos de prosódia grega ou latina que se compõe de longas e breves. Tem sua origem em uma dança que se inspirou em uma enfermidade que caracteriza sua crise por movimentos convulsivos. Comumente conhecida pelo nome de dança de Saint Guy. A *Korée* (*Chorée*) se remete a *chorégos*: coreógrafo etc., *Nouveau Petit Larousse Illustré*, p. 195, France, 1948

⁴ *République.*, III, 398 d-e, *Oeuvres Complètes*, tome 4°, Classiques Garnier Frères, Paris, 1950.

harmonia, o canto, a dança, arraigadas ao solo grego, desabrocha o mais alto grau de universalidade já em Homero — bem antes de Platão, pois foi Homero o primeiro a entrar na história da poesia grega, e isto se confirma por intermédio de Werner Jaeger, quando diz:

“O *pathos* do sublime destino heróico do homem lutador é o sopro espiritual da *Iliada*. O *éthos* da cultura e da moral aristocrática encontra na *Odisséia* o poema da vida. A sociedade que produziu aquela forma de vida desapareceu sem deixar qualquer vestígio para o conhecimento histórico, mas a sua representação ideal, incorporada à poesia homérica, converteu-se no fundamento vivo de toda a cultura helênica. Hölderlin disse: ‘*O que permanece é obra dos poetas*’. Este verso exprime a lei fundamental da história da educação helênica. As suas pedras fundamentais estão na obra dos poetas”. E, para concluir, diz Jaeger: “A poesia grega desenvolve com plena consciência, gradativamente e, em crescente medida, o seu espírito educador”⁵.

Realmente, como ele mesmo afirma, a poesia homérica é uma vasta e complexa obra do espírito que não se pode reduzir a uma fórmula única. Homero oferece-nos múltiplas descrições dos antigos *aedos* (ᾄδοις), de cuja tradição artística nasceu a épica, e assinala que o propósito desses cantores é o de manter vivos na memória do mundo futuro os feitos dos homens e dos deuses, contudo, em relação à obra do poeta, Platão coloca o êxtase poético entre as belas ações do delírio divino e descreve em conexão com ele, o fenómeno original que se manifesta por sua própria arte. Para ilustrarmos esta questão, vejamos o que o texto do *Fedro* nos diz :

“A possessão e o delírio das Musas apoderam-se de uma alma sensível e, consagrada, despertam-na, extasiam-na em cantos e em toda a sorte de criações poéticas e enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa a posteridade”⁶.

⁵ Jaeger, W., *Paidéia (A formação do Homem Grego)* p. 46, Ed. Martins Fontes-Universidade de Brasília, São Paulo, 1986.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

Platão considera que esta função não consiste em nenhuma espécie de desígnio consciente para influenciar espectadores, mas, entende que o simples fato de manter viva a glória por meio do canto, já é por si só, uma ação educadora.

§ 2. *A inspiração e expiração das Musas*

Μουσική e Μοῦσα: duas forças originárias que se estendem no coração da teogonia, da Φύσις — de onde, segundo os filósofos cosmológicos — “brotam todas as coisas”.

No decorrer deste capítulo faremos menção às Deusas Musas, em particular a Calíope — a divina razão (λόγος) que se difunde em belíssimas vozes — e irradia pelo seu canto “a filosofia, que é a própria música, a mais elevada”⁷.

A atmosfera musical da teogonia está mergulhada no mito e sua atmosfera literalmente tênue e indelével — esfera da qual se ouve o arfar e o compassar da respiração das Musas — envolve e circunda o “expirável” e “inspirável” da vida sensível e inteligível e é, nessa atmosfera mitológica, que recordamos um pouco da “musicalidade poética” de Hesíodo, quando diz:

“Principiemos pelas Musas, que com seus hinos alegram dentro do Olimpo a grande mente de seu pai *Zeus*, falando do presente, do passado e do futuro, com suas suaves vozes em uníssono. De suas bocas flui incansável canto indelével. Sorri a mansão de *Zeus*, pai poderoso, ao difundir-se a voz límpida, qual lírio das deusas. São elas, as Musas olímpicas, filhas do deus — o da égida, aquelas que ensinaram a Hesíodo o ‘*bel canto*’, quando apascentava suas ovelhas ao pé do Helicon, ‘o divino’ — e, continua o poeta: aqui as primeiríssimas palavras que as deusas me disseram, que nós pastores campestres, más línguas, estômagos insaciáveis, sabemos dizer muitas coisas parecidas com as verdadeiras; porém sabemos, se o queremos, dizer as verdadeiras sob a forma de mitos”⁸.

Para ilustrarmos melhor o que concerne às Musas em seu universo mitológico, tomemos emprestadas da obra de Pierre Grimal: *Dictionnaire de*

⁷ *Phèdon*, 60e 61a, Oeuvres Complètes, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

⁸ Hesíodo, *Theogonia*, 35, 41, Ed. M. L. West, Oxford, 1966.22-28.

la *Mithologie Grecque et Romaine*, e da obra de M. Meunter *La Legende dorée des Dieux et des Héros* algumas referências sobre as Musas ⁹. Na literatura desse período, encontramos ainda referências a outras Musas, como: *Melete*, Musa da Meditação; *Mnemê*, Musa da Memória e *Aoidê*, Musa protetora da Música e do Canto. É bom observar que as qualidades que se acrescentam às Musas *Terpsicore* e *Aiodê* são que, a primeira, além de ser a Musa da Música, do Canto Coral e da Dança, tem como característica principal o dom de proporcionar o *Prazer*, e a segunda, como *Melpômene*, (deusa da *Tragédia*), é também personificada como a Musa do Canto solo.

Feita, pois a devida reverência às Deusas Musas, em particular a *Calíope* — a mais antiga e venerável, vejamos então para onde se dirige o desenvolvimento da música na concepção da Antiguidade Grega: As múltiplas reproduções em ânforas e a documentação literária da *Iliada* e da *Odisséia* de Homero nos dão uma imagem mais exata da música do período teogônico ¹⁰. As epopéias de

⁹ “Μοῦσα”. As Musas são filhas de *Mnemósine* e de *Zeus*, e são nove irmãs, fruto de nove noites de amor. Outras tradições dão-nas como filhas de Harmonia, ou então de *Urano* e *Geia* (a Terra e o Céu). Todas estas genealogias são evidentemente simbólicas e ligam-se, de forma mais ou menos direta, a condições filosóficas sobre o primado da Música no Universo. De fato, as Musas não são somente as Cantoras divinas, cujos coros e hinos alegam Zeus e todos os deuses; presidem também ao Pensamento em todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemáticas, astronomia. Hesíodo louva-lhes os benefícios: são elas que acompanham os reis e lhes ditam palavras persuasivas, que lhes são necessárias para sanar querelas e restabelecer a paz entre os homens. Concedem-lhe ainda o dom da bondade, que os torna queridos de seus súditos. O canto mais antigo das Musas é o que elas entoaram depois da vitória dos *Olímpicos* sobre os *Titãs*, para celebrar o surgimento de uma nova ordem. Na época clássica, impôs-se o número nove e é geralmente admitida a seguinte lista: *Calíope*, que significa ‘Belo Rosto’, é a mais sábia das Musas; Musa da Poesia Lírica, Épica e da Eloquência; seus atributos eram o estilete e as tabuinhas, instrumentos da escrita. Teve dois filhos com *Apolo*, e, com *Eagre* teve *Orfeu*. *Clio*, Musa da História, cujos atributos eram a trombeta heróica e a clepsidra; seu nome significa ‘Glória e Reputação’. *Urânia*, ‘A Celeste’, Musa da Astronomia e das Ciências Exatas; seus atributos eram o globo celeste e o compasso. *Euterpe* significa ‘Deleite’, é a Musa da Música; seu atributo era a flauta (aulós). *Terpsicore*, ‘O Prazer’, Musa da Dança e do Canto Coral; seu atributo era a cítara. *Tália*, é a ‘Que sempre Floresce’, Musa da Comédia e da Poesia Dionisiaca e Ligeira; seus atributos eram a máscara e uma grinalda de hera; teve filhos com *Apolo*: os *Coribantes*. *Melpômene*, ‘A que Diz e Canta’, Musa da Tragédia ou da Poesia Trágica; é a mãe das Sereias. *Erato*, ‘A Amável’, Musa da Poesia Lírica amorosa e erótica; seus atributos eram a lira ou a cítara. *Polímnia*, ‘Muita Memória’, Musa da Poesia Sacra, dos Hinos, da Oratória e da Arte Mímica; é representada em atitude meditativa, com o dedo na boca”. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mithologie Grecque et Romaine*, Édit. Presses Universitaire de France, pp. 319 e 320; M. Meunier., *La Legende dorée des Dieux et des Héros-Nouvelle Mythologie Classique*, pp. 14,15,54,55,56,57.

¹⁰ Para conferir obras de arte do período homérico e outros, como ânforas pintadas com motivos épicos, esculturas, mármores etc. Vide as obras: “*La Musique - des origines à nous jour*”, Librairie Larrouse – Paris, 1946, pp. 28,65,66 etc; A. Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, Ed. Mestre Jou, São Paulo, 1972, pp. 99, Homero; 111, ânfora Ática de Exekias e Ajax jogando dados, 2ª. metade do séc. XI aC. (Vaticano, Roma); 113, Pedestrianismo, pintura de uma ânfora Ática do séc. VI aC. (Museu de Boston); 116, Esfinge alada. Mármore ático. séc. VI aC (Museu da Acrópole); 117, Niké alada. Mármore procedente de

Homero, por exemplo, são os mais antigos poemas da Grécia que chegaram aos nossos dias, posto, não serem eles, seguramente, os mais antigos de todos, uma vez que a sua estrutura é demasiado complicada e o seu conteúdo fértil carrega muitas contradições – mas, a própria lenda de Homero apresenta vários aspectos incompatíveis com o retrato do poeta, que nos é lícito construir a partir do espírito de sutileza cético e até mesmo frívolo dos poemas.

§ 3. *A Kitharodía e a Aulodía na Grécia Antiga*

O retrato tradicional do velho cantor cego de Κίος é, em grande parte, composto por reminiscências que remontam a uma época em que o poeta era o *vate*, uma espécie de sacerdote ou vidente inspirado por Deus. A sua cegueira representa, unicamente, o sinal exterior da luz interior de que é dotado e que lhe permite ver coisas, como o coxear de Hefesto, o “deus ferreiro” – uma idéia metafórica muito corrente nos tempos primitivos, pela qual um fazedor de poemas, objetos decorativos e outros produtos de arte manual, teria necessariamente de provir das fileiras daqueles que eram incapazes para a guerra. Naquela época, predominava o canto com acompanhamento de instrumentos de corda, a chamada *kitharodía* (κιθαρωδία)¹¹, executados pelos próprios heróis homéricos e por cantores profissionais, os então chamados *aedos* (αοιδός), que em geral escolhiam partes da epopéia para cantar em versos precedidos por um proêmio: hino aos deuses.

No universo da *poïesis* (ποίησις), no séc. VII a.C. foi acrescentado ao culto o canto coral e a recitação da epopéia passou gradativamente a ser narrada pelo *rapsodo* (ραψωδός) – o que fez inclusive que o proêmio passasse a ser unicamente

Delos, 570 a.C. (Museu Nacional de Atenas); 127, Réplica romana em mármore do discóbolo, obra em bronze de Miron, do início do séc. V a.C.; (Museu das Termas, Roma); 129, O “doríforo” (lanceiro) de Policleto, cópia conservada no Museu do Vaticano e cabeça da mesma obra conservada no Museu de Nápoles; 131, Efebo e cavaleiros, Friso ocidental do Pátemon, 440-437 a.C. (Museu Britânico); 137, Torso de Afrodite de Cnido, 350 a.C. (réplica romana da obra de Praxíteles (Museu do Louvre), Apolo Sauróctono. Meados do séc. IV a.C., Réplica de um original de Praxíteles (Museu do Louvre); 141, Ménade adormecida. Final do séc. IV a.C. (Museu das Termas, Roma); 143, O Apolo de Belvedere (Museu do Vaticano).

¹¹ κιθαρωδία, canto acompanhado da cítara, Platão, *As Leis* 700 d (κιθαρωδικός), *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

um trecho musical isolado. O νόμος *kitharódico*, independentemente da epopéia, desempenhava um papel importante, sobretudo nos grandes concursos olímpicos. O νόμος *kitharódico* constava de sete partes – Terpandro vencedor de um concurso musical celebrado nas festas de Apolo em Esparta no ano 676, acrescentou duas cordas às cinco da lira (posições dos semitons da escala *heptatônica*), ampliando o número de notas disponíveis. Os ritmos dos versos não são uma sucessão de diferenças qualitativas de acento, como acontece especificamente no ritmo acentual germânico, com sílabas tônicas e átonas, mas uma sucessão qualitativa de elementos curtos e longos, podendo os primeiros estarem acompanhados por uma regra de elevação: ἄρσις e os segundos por uma regra de diminuição: θέσις. Ao mesmo tempo, se incorpora ao verso um movimento de elevação da altura do som no qual abarca aproximadamente uma quinta. Nesse contexto, a língua se converte em melodia e o poeta torna-se cantor e músico. Portanto, no período clássico, a unidade musical se desintegra dividindo-se em língua (prosa) e música (em especial música instrumental).

A *kitharodia* e *aulodia* existiam no canto coral sempre com o acompanhamento instrumental da κιθάρα ou αὐλός. Neste sentido, os principais poetas músicos foram Alcman de Esparta (coro de mulheres), Bakilides e Píndaro.

Sobre a κιταρωδία, Platão nos dá um precioso testemunho de como era conduzida a música em sua época, sobretudo em *As Leis* (699 b-c-d) quando o Ateniense informa a Megilo quais os tipos de música e instrumentos que devem ser utilizados na πόλις. Segue o texto:

“— Disseste bem, mas tenta tornar ainda mais claro para nós o que queres dizer. “— Eu o farei. Sob as antigas leis, meus amigos, nosso povo não detinha controle sobre coisa alguma, mas era, por assim dizer, voluntariamente escravo das leis. “— A que leis tu te referes? “— Em primeiro lugar as que diziam respeito à música daquela época, se for para descrevermos desde o início como a vida de liberdade excessiva se desenvolveu. Naquela época entre nós a música era dividida em vários gêneros e estilos: um gênero de canção era o das orações aos deuses, o qual ostentava o nome de *hino*; contrastando com este gênero havia um outro, a *endecha* e o outro era o *peân* ‘πεάν’ e outro ainda era o *ditirambos* (διθύραμβος) que recebeu esse nome,

suponho, em conformidade com Dionísio. Os chamados νόμος eram considerados também um gênero distinto de canto sendo posteriormente descritos como *nómos kitharódicos*" ¹².

Ainda no campo dos instrumentos musicais utilizados no contexto da *mousike* (μουσική) e da *poietikes* (ποιητικής) além da *cítara* (κιθάρα), instrumento apolíneo, graças ao frígio Olimpo surge o canto com acompanhamento de αὔλος, segundo nos conta a lenda. Este instrumento imitava a voz humana, sobretudo o grito de dor, acompanhado de uma representação metafórica de um jorrar de sangue, e sua representação musical fazia parte do culto a Dionísio, todavia é interessante lembrar que todas as formas mais complicadas em termos de variedade de ἔθος, utilizados pelos αὐλοί, contrastavam com as formas mais simples usadas pela κιθάρα ¹³. Aqui, nesta passagem das *Leis*, antes de propor os princípios sobre os quais se fundará a educação na πόλις, o Ateniense sugere ao seu interlocutor uma melhor forma de governo, no qual, segundo ele, a música deverá ser ensinada e incentivada como uma das formas educativas mais apropriadas à formação do jovem grego ¹⁴.

¹² *Lois* III, 699 b-c-d, Libr. Garnier Frères, Paris, 1946. Segue o texto: "— A estes e outros gêneros, sendo assim classificados e estabelecidos, era proibido fixar um tipo de letra a um diferente gênero de melodia. A autoridade que tinha por obrigação conhecer essas regras e aplicá-las com conhecimento de causa penalizando os infratores não era um assobio, nem tampouco, como é agora, os gritos nada musicais da turba ou ainda o bater de palmas que exprimem o aplauso; em substituição a isso havia uma regra feita por aqueles que controlavam a educação, segundo a qual eles mesmos deviam escutar por sua conta em silêncio, enquanto que as crianças, os pedagogos destas e a multidão eram mantidos sob disciplina mediante o bordão dos guardas".

¹³ *République* III, 399 d-e, tome IV, Libr. Garnier Frères, Paris, 1950.

¹⁴ *Lois*, III, 700 a-b-c-d-e, 701 a-b, Libr. Garnier Frères, Paris, 1946: "Em matéria de música, a massa popular se submetia voluntariamente ao controle disciplinar e se abstinha de pronunciar-se de maneira ultrajante **por meio** do clamor; mas, posteriormente, surgiram como cabeças da ilegalidade antimusical, compositores que, embora naturalmente poéticos, ignoravam o que era justo e legal na música; e estes enlouquecidos e inconvenientemente possuídos pelo prazer, misturavam *endechas* com *hinos* e *peãs* com *ditirambos* e imitavam na cítara a melodia da flauta e se punham a misturar indiscriminadamente todos os tipos de música e, desta maneira, por meio de sua insensatez, sem o perceber pronunciaram um falso testemunho contra a música, como uma coisa sem qualquer padrão de retidão, da qual o melhor critério é o prazer do ouvinte, seja ele um homem bom ou mau. Através das composições desse tipo de música que recebiam letras similares, inculcaram na massa popular falsos princípios relativamente à música e o atrevimento de suporem a si mesmos capazes de a avaliarem competentemente. Como consequência, as platéias se tornaram loquazes em lugar de silenciosas, como se conhecessem a diferença entre a música bela e a feia e em lugar de uma aristocracia da música nasceu uma vil 'teatrocracia', pois se na música apenas houvesse surgido uma democracia de homens livres, um tal resultado não teria sido tão seriamente alarmante; porém, da maneira **como** tudo aconteceu, na esteira da presunção universal da sabedoria total e do desprezo pela lei originados no âmbito da música veio a liberdade, como se crendo-se competentes os indivíduos perdessem o medo, a

§ 4. Os *ethe* (ἔθνη) musicais gregos

Essas modalidades musicais tinham suas finalidades específicas, por exemplo: a *endecha* era um canto fúnebre, o *peân* um canto coletivo solene, executado, principalmente em honra a Apolo e outro ainda era o *ditirambos* (διθύραμβος), canto em honra a várias divindades, especialmente a Dionísio. Os *nómos* (νόμος) eram constituídos de canto ou melodia em tom elevado, cantados com o acompanhamento da cítara.

Platão repudia efetivamente qualquer manifestação musical desprovida de equilíbrio e moderação, daí a importância que se dava às práticas musicais de Dâmon¹⁵, que também definia a μουσική como uma forma de atividade escolástica. No campo da educação e da ética, a música aparece por meio dos fragmentos dos discípulos de Dâmon, como sendo uma apropriada e efetiva disciplina para a alma; entretanto, assim como ela pode induzir à virtude, pode também induzir ao mal¹⁶. Este poder da música tem seu fundamento no seguinte fato: cada harmonia provoca no espírito um movimento correspondente; cada harmonia imita um determinado modo de ser. Esse conceito de imitação, típico dos teóricos de épocas tardias — se justificará com base em um princípio, de que a tensão das cordas da lira encontra sua correspondência com a tensão da alma.

audácia gerando o atrevimento — isto porque, ter receio da opinião de alguém superior devido ao orgulho, não passa de vulgar atrevimento, o qual é engendrado por uma liberdade demasiado audaciosa”.

¹⁵ *Teoria musical dâmoniana*: O que sabemos dela nos foi trazido pelos testemunhos de Platão, Aristóteles e Filodemo. Uma boa parte de suas idéias sobre a música deve ao seu célebre discurso proferido diante do *Aéropago*, por ocasião de sua viagem à Atenas. Para ele, a música não é um ornamento do espírito, muito menos reduzível a um prazer sensorial. Dâmon sugere que os filhos das famílias aristocráticas aprendam a música porque esta arte assume uma função educativa insubstituível para a elevação do espírito. Dâmon recebeu estas idéias de Pitágoras que também afirmava que a música é uma perfeita *ασκήσις* (exercício) para se chegar às virtudes. Um dos registros que confirmam algumas opiniões de Dâmon está no fragmento VI da obra *De Musica* de Plutarco. Vejamos o texto: “No momento que lhe perguntaram se a música conduziria às virtudes, ele respondeu que a música poderia levar a quase todas as virtudes — e assegurou, que o jovem que se dedicasse ao solo da cítara, chegaria a demonstrar não somente coragem, mas também sabedoria e sentido de justiça”. F. Lasserre, Plutarque, *De la Musique, L'Education musicale dans la Grèce antique*, Olten et Lausanne, Urs Graft.

¹⁶ Lasserre, F., Plutarque *De la Musica*, Texte, traduction, commentaire, precedes d'une étude sur “L'éducation musicale dans la Grèce antique”, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954 p.p. 2, 18; 8, 1; 8, 6; 8, 8 etc. *De la Musique* (Fragmentos que contém passagem extraídas de Filodemo).

Razoavelmente similar é o caso das harmonias e dos ritmos que podemos deduzir do próprio testemunho de Platão, ao afirmar que após o tratamento das harmonias, devia-se passar ao problema dos ritmos. Eis o texto:

“— disse eu — pediremos conselho a Dâmon, sobre os *pés* (ritmo) adequados à baixeza, à insolência, à loucura e a outros defeitos e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários. Tenho idéia, mas não muito clara, de lhe ter ouvido chamar a qualquer coisa como *enóplio composto, dátilo e heróico*, mas não sei como os distribuía, igualando a ἄρσις e a τέσις, de maneira a acabar em uma *breve* e uma *longa*. E, pelo que sei, chamava a *iambo* e a outro *troqueu* e atribuía-lhes *longas e breves*. E em alguns destes metros parece-me que não censurava ou louvava menos os tempos destes *pés* do que os ritmos em si. Mas estas questões, como disse, reservêmo-las a Dâmon, para as deslindar, pois não seria pequena a discussão, não achas?”¹⁷.

Cada ἔθoς se refere especificamente a um tipo peculiar de caráter — este é o tema básico da obra *Aeropagita* — que, já no período platônico realizava um minucioso trabalho de cunho terapêutico-musical. Embora isto possa soar como algo anacrônico em relação ao mundo antigo grego, os métodos *dâmonianos* de cura da alma pela música, correspondem, até certo ponto, a alguns tipos de trabalhos modernos da “terapia musical”; como por exemplo, o da *Musicoterapia*¹⁸, que visa como princípio terapêutico reequilibrar o indivíduo doente, tanto do ponto de vista físico quanto emocional, por uma espécie de “sensibilização musical”. Esta teoria está calcada sobre o conceito de “*Iso*” (identificação sonora) que norteia o processo terapêutico do paciente.

Para Platão a música, pode curar utilizando os meios da encantação — que aos seus olhos é um eficaz remédio contra as enfermidades, pois ela conduz à *sophrosyné* (σωφροσύνη), condição essencial para o exercício da filosofia (cf. *Cárm.* 157 a; *Rep.* IV, 426 b).

¹⁷ *République*, III, 400 a-b-c, tome VI, Libr. Garnier Frères, Paris, 1950.

¹⁸ *Musicoterapia*, é o tratamento de distúrbios físicos e mentais que utiliza os sons e a música. O musicoterapeuta procura restabelecer o equilíbrio físico, psicológico e social do indivíduo usando sons, música e movimentos. Para isso, ele pesquisa a relação entre o homem e os diversos tipos de som, criando métodos terapêuticos adequados a cada problema. O profissional lida com todos os tipos de deficiência física, como surdez e mudez, e distúrbios mentais ou psíquicos como esquizofrenia, tratando crianças, adultos e idosos. Um dos fundadores da musicoterapia foi E. Benenson.

§ 5. *Algumas espécies de Mousike* (Μουσική)

Ainda no âmbito da μουσική Proclo em sua obra *Commentaire sur la République* examina algumas de suas espécies — e, uma das perguntas clássicas que ele faz — é, por que Platão não admite a *poética* (ποιητική) como uma forma de μουσική a ponto de querer retirá-la da república bem governada, porém, “sem antes envolvê-la em perfumes e coroá-la como algo sagrado”. Contudo, observa Proclo, se a arte poética para Platão tem qualquer coisa de divino, por que então ele a quer banir da república ¹⁹? Esta é sem dúvida, uma das suas afirmações que evidenciam o forte espírito de dualidade expressos na obra de Platão, e, “se não há nada de divino na poesia, por que lhe são conferidas as mesmas honras que são oferecidas aos deuses” ²⁰? Qual é o melhor poeta, segundo Platão? E, quais são as superioridades que o caracterizam quanto ao fundamento dos versos e da dicção? É interessante frisar que no contexto da poesia grega, o verso constitui uma unidade de música e palavra abarcada pelo conceito de μουσική. Nas *Leis*, Platão esclarece alguns pontos sobre a questão. Vejamos o que diz o Ateniense:

“—Vamos nos dirigir ao legislador e indagar: — Diz-nos, ó legislador: se soubesses o que deveríamos fazer e dizer, não é óbvio que o formularias”? — Necessariamente. — Mas há pouco não ouvimos nós dizer que o legislador não deveria permitir que os poetas compusessem como bem lhes aprouvesse? Isto porque provavelmente desconhecariam que palavras suas poderiam infringir as leis e provocar dano ao Estado? — Isso é bem verdade. — Estaríamos nos dirigindo a ele razoavelmente se o fizéssemos em nome dos poetas nos seguintes termos. — Que termos? — Estes. — Há, ó legislador, um antigo provérbio — constantemente repetido por nós mesmos e que recebe a aprovação de todos — segundo o qual sempre que um poeta está sentado no tripé das Musas, falta-lhe o controle sobre a mente, assemelhando-se a uma fonte que dá livre curso à água que afluí; e visto que sua arte consiste na imitação, ele é

¹⁹ Proclo, *Commentaire sur la République*, (Rép. III, 398 c), tome I, Dissertation I-IV, Libr. Philosophique J. Vrin, Paris, 1970, pp. 60, 61.

²⁰ *Ibidem*, p. 61.

amiúde compelido a contradizer a si mesmo ao criar personagens de disposições contraditórias, além de ignorar de que lado no que dizem, está a verdade”²¹.

No *Fedro* (241, 1 ss.), a presença do poeta está envolvida em uma atmosfera de delírio, sobretudo, o envolvimento de seu canto, que como em *As Leis*, está sob o poder e o fascínio das Musas. É nesse contexto que Platão nos fala da ποιητικῆς – terceira espécie de μουσικῆ, aquela que concerne à possessão e à loucura – a que procede das Musas – que se expressa por intermédio de Odes e de todas as variações melódicas.

Enfatizando a terceira espécie de μουσικῆ retomamos o tema comentado já no segundo capítulo, concernente à possessão e à loucura — a que procede das Musas, já na atmosfera da *poética* — .Platão nos fala da terceira forma — que ao ocupar uma alma terna e pura a desperta e a lança para transportes *dionisiacos* que se expressam pelas Odes de todas as variações melódicas, porém, qualquer um desprovido dessa “loucura” que se dirija às portas da “Poesia”, confiando que sua habilidade bastará para fazer-se poeta, esse é um fracassado, da mesma maneira que a poesia dos loucos eclipsa a dos sensatos²².

§ 6. *As Formas e os entes sensíveis*

Platão quando se refere à μουσικῆ e à ποιητικῆς, está falando de certa maneira da mesma coisa; pois como sabemos, ποιητικῆς é em seu sentido originário, uma das manifestações da μουσικῆ — e, como *poética* se desmembra

²¹ Proclo, *Commentaire sur la République*, (Rép. III, 398 c), tome I, Dissertation I-IV, Libr. Philosophique J. Vrin, Paris, 1970, pp. 60, 61.

“Mas o legislador não pode em sua lei fazer o mesmo, isto é, compor duas formulações a respeito de uma única matéria, sendo necessário que proclame sempre uma única formulação a respeito de uma matéria. Toma, por exemplo, uma das próprias afirmações que formulaste há pouco. É possível que um funeral seja excessivo, deficiente ou moderado: destas três alternativas, escolhes uma, o moderado, após louvá-la incondicionalmente. Eu por outro lado, se tivesse uma esposa extremamente rica que me incumbisse de representá-la em seu funeral mediante minha poesia, o faria com toda a pompa, enquanto um homem pobre e parcimonioso louvaria o túmulo deficiente e a pessoa de moderados recursos, se ela mesma moderada, louvaria o mesmo que tu. Mas tu não deves meramente falar de uma coisa ‘moderada’ da mesma maneira que fizeste agora, devendo sim explicar o que é ‘o moderado’ e quais os seus limites; caso contrário, será prematuro para ti propor que tal formulação se torne lei. Clínicas: Admito que isso é sumamente verdadeiro.

²² *Phèdre* 245 b, tome IV, 3^o. Partie, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

propriamente da atividade da ἁρμονία, portanto, se a ποιητικὴ tem por um lado se nutrido das paixões, por outro lado, ποίησις tem se remetido ao mais alto conceito de criação em termos de τέχνη. Acreditamos, porém que seja exatamente aqui que nasça uma das grandes dicotomias platônicas: o fato de a poesia, irmã congênita da harmonia, participar tanto do mundo sensível quanto inteligível.

Eis uma doutrina que surpreende à primeira vista, mas que de fato, entra perfeitamente no quadro geral do pensamento platônico, como os entes matemáticos que são “intermediários” na medida em que, de um lado, *são imóveis e eternos* como o são as Idéias e, de outro, há muitos deles da *mesma espécie* – tendo ao mesmo tempo, um caráter fundamental das Idéias e um caráter típico das coisas sensíveis – e por isso são intermediários. Platão os introduziu pelo seguinte motivo: os números sobre os quais a aritmética trabalha não são sensíveis, mas sim inteligíveis, como demonstram as ciências que se ocupam deles.

Tendo-se presente estas reflexões, ficam bem claras as conclusões platônicas acerca da existência dos entes matemáticos que possuem características “intermediárias” entre o mundo inteligível e o mundo sensível ²³. Os entes matemáticos são como as realidades inteligíveis, porque são imóveis e eternos, ao mesmo tempo em que são análogos às realidades sensíveis porque deles há muitos da mesma espécie. A fonte teórica dessa doutrina deve buscar-se na convicção muito enraizada de Platão da correspondência estruturalmente perfeita entre “conhecer e ser”, segundo a qual a determinado nível de conhecimento de determinado tipo, deve necessariamente corresponder a um determinado nível de ser ²⁴.

Portanto, em nível do conhecimento matemático, superior em nível do conhecimento sensível, mas inferior em nível do conhecimento dialético, deve corresponder um plano que possua as respectivas conotações ontológicas, o caso dos *muitos números* semelhantes requeridos pelas operações das *muitas figuras* semelhantes como os *muitos quadrados, triângulos* – e assim por diante. Os números ideais (assim como as idéias que possuindo uma estrutura numérica, podem ser

²³ Reale, G., *História da Filosofia Antiga II, Platão e Aristóteles*, Edições Loyola, São Paulo, 1994, pp. 97, 98.

²⁴ *Ibidem*, p. 98.

qualificadas como Idéias-números) são muito diferentes dos números e dos objetos matemáticos em geral, os quais como já foi dito em outro momento ocupam um lugar “ontologicamente intermediário” (μεταξύ), isto é, um lugar que está no meio entre os Ideais e os entes sensíveis.

§ 7. Platão celebra Orfeu, o poeta músico

Platão freqüentemente indica uma relação entre o poeta (ποιητής) e as Musas (Μοῦσαι) – e situa um pouco desta proximidade entre μουσική (conjunto de um saber) e ποιητικὴς – Orfeu: poeta-músico por excelência, filho da Musa Calíope e de Eagro, celebra com magnífica força a glória mítica do canto, dividindo inclusive suas honras com Dionísio: denominado deus da vinha, filho de Zeus e Sémele, nascido duas vezes e, herdeiro do grande delírio da *tragédia* (θραγῳδία). Estes dois gloriosos semideuses se mantêm muito próximos, apesar da imensa distância que separa seus propósitos em termos de mundos – mundos que espelham suas naturezas: sensível e inteligível, unidas dicotomicamente por um único poder – o poder da música – ora *órfico*, ora *dionisiaco*, ora em contemplação, ora em delírio. Orfeu, exímio cantor e citarista com seus olhos voltados para as alturas – tem sido alvo da admiração de Platão, especialmente pelos seus cantos *dóricos* e *frígios* – afeitos, como dizem os músicos renascentistas: aos “acordes verticais” em oposição às “melodias horizontais”²⁵.

No universo da *mousike* (μουσική) *poiesis* (ποίησις), no séc. VII a.C. foi acrescentado ao culto o canto coral e a recitação da epopéia passou

²⁵ “Acordes verticais e melodias horizontais”. Como diriam os compositores renascentistas. Durante a Idade Média, surgiram duas grandes evoluções musicais carregadas de promessa --- uma delas alcançou seu florescimento nesta época, enquanto que a outra seguiu outras fases da Renascença. A primeira nasceu de uma evidente tendência a empregar o ritmo medido e organizado. A consecução de sua meta permitiu a arte renascentista uma fluidez e complexidade rítmica que a música em alguns aspectos jamais tinha superado --- e, apesar do contraponto dos ritmos, era com freqüência muito mais destacado do que o fluir das melodias. Gustave Reese, *La música en el Renacimiento*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

²⁶ πᾶν, solo de canto e κιθάρα, uma das partes da tragédia, *Ili.* 2, 626; 24, 752; *Theog.*, 215 etc.; *Pd.* N. 5, 39; *Soph. Ant.* 334; *Thc.* 2, 67 etc. το πᾶν του τοταμου, *Xén. Ant* 3, 5, 2.

gradativamente a ser narrada pelo ραφωδός — o que fez inclusive com que o proêmio passasse a ser unicamente um trecho musical isolado. As formas mais importantes da *kitharodia* são: πεον²⁶ canção consagrada a Apolo com acompanhamento de κιθάρα; *ditirambos* (διθυραμβος) canção do culto *dionisiaco*, com acompanhamento de αὔλος ou *barbiton* (βαρβυθον), *hinos* (ῥυμος), canção solene dedicada aos deuses, acompanhado da κιθάρα; *trênos* (τρηνος), canção de lamento profundo, com αὔλος; *himeneu* (υμηναιος), canção da noiva, com acompanhamento de αὔλος; *scolion* (σχολιον), canção *dionisiaca* com αὔλος ou βαρβυθον.

Durante os séculos V e IV a. C., portanto, este último, no período platônico, a grande forma de μουσική era a tragédia (τραγωδία). Ela se desenvolveu a partir das festas de Dionísio, com seus *ditirambos* cantados pelos coros. Os instrumentistas e o coro — até quinze cantores colocavam-se em um espaço semicircular, a orquestra (ορχήστρα) permanecia diante do cenário propriamente dito (em grego, orquestra era o nome dado ao lugar da dança). O coro cantava a canção introdutória: canções incidentais: *stasimon* (σταζιμον)²⁷ que eram improvisadas durante o desenvolvimento da obra — e, a canção do início e do final do espetáculo, conservava-se sempre a mesma. Portanto, no período platônico, a grande forma de μουσική se estendia também às canções corais que em alguns casos se vinculavam à dança e à pantomima.

Na visão dos Gregos, a presença da ἁρμονία²⁵ indicava um ponto de ligação entre o homem e os deuses — e esta ligação fornecida por Apolo e as Musas se conserva ainda muito presente, sobretudo na evidente relação que existe entre as esferas da filosofia e da música.

²⁶ πεόν, solo de canto e κιθάρα, uma das partes da tragédia, Ili. 2, 626; 24, 752; Theog., 215 etc.; Pd. N. 5, 39; Soph. Ant. 334; Thc. 2, 67 etc. το πέρον του τοταμου, Xén. Ant 3, 5, 2.

²⁷ Aristóteles, *Poética*, 1452 b 7-23, Ed. Trinlingüe-Gredos, Madrid, 1974, pp. 168, 169)

²⁵ ἁρμονία, era o nome dado à música na Grécia Antiga. A ordem ou disposição organizadas de forma finalista das partes de um todo, por exemplo, do mundo ou da alma, foi denominada harmonia pelos pitagóricos enquanto proporção ou mescla dos elementos corpóreos (*Fedro*, 86 c).

§ 8. *A dupla via do artista: filosofia e música*

Para entendermos melhor a presença desta “harmonia”, vejamos como o binômio filosofia-música se desenvolve no cenário da Antiguidade Grega; e, para tal, reportemo-nos a um dos mais célebres e antigos mitos do período mitológico: o *Mito das Cigarras*, contado por Platão em seu diálogo *Fedro*, e que assinala, com certa transparência, a posição privilegiada que é outorgada à música, ao tratar-se das diferentes Musas; privilégio que se concede à filosofia, no sentido de que filosofar quer dizer render honras à ἁρμονία. Para Platão, aquele desejo de sabedoria é um Eros, um arrebatamento que nos impulsiona para fora de nós mesmos e nos transporta além do ser. A filosofia tem seu princípio de verdade e este arrebatamento nos leva ao abismo insondável de uma verdade que está além do ser. A música é o perfeito instrumento, que integrado à reflexão da filosofia, pode realizar a grande ἄσκησις (exercício): mundo *sensível* sentido mundo *inteligível*. Nesse contexto, filósofo e músico necessitam da inspiração das Musas, que vistas do âmbito do originário e brotadas do canto da Inspiração, estes poderosos seres preparam o artista-filósofo para o grande momento da criação — a criação da obra de arte.] Para melhor situá-las, vejamos o que diz o mito:

“Contam que as cigarras foram homens outrora, homens que viveram antes de terem nascido as Musas. Quando estas vieram ao mundo e tiveram início as canções, alguns homens daquele tempo deixaram-se cativar de tal modo que, embevecidos por elas, se esqueciam de comer e beber: de modo, que morreram sem mesmo dar por isso. Desses homens provém o gênero das cigarras, que recebeu das Musas o honroso privilégio de não necessitarem de alimentação durante a sua vida, sendo capazes de cantar, do nascimento até a morte, sem comer nem beber. Vão elas para junto das Musas e lhes indicam os homens que aqui na terra lhes prestam culto. A *Terpsícore*, dizem o nome dos que a honram dançando nos coros e, nos tornam mais estimados por ela; a *Erato* apontam os que exaltam com poesias amorosas, e assim a todas as outras, conforme a situação que cada uma tem”²⁶.

²⁶ *Phèdre – Mhyte dès cigales* 258 e, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

No *Fedro*, ao se referir ao *Mito das Cigarras*, Platão configura alguns registros da Antiguidade que nos comprovam a grande importância que se dava às Musas naquele contexto musical — e, sobretudo, a função equilibradora e modeladora que elas exerciam face à magia *apolínea* do fenômeno da “inspiração”, essa transcendente elevação, quiçá, o prenúncio de toda a estética do mundo *noético*, em oposição ao *sensível*. Neste mito, Platão indica a grande proximidade da filosofia com a música, que se depreende da seguinte passagem:

“Às mais velhas Musas, porém, a *Caliope* e a *Urânia* que nasceu depois dela, as cigarras dizem quais são os homens que se dedicam à filosofia e exercem a arte por elas protegida, porque essas duas cantam melodias mais belas do que todas as outras Musas; dirigem seus cantos ao céu e fazem discursos sobre as coisas divinas assim como sobre as humanas”²⁷.

Aristóteles em sua *Metafísica*, também nos dá importantes indicações sobre o mito — diz ele: “Por admirar-se ante as maravilhas, principiaram a filosofar os homens de hoje e os primeiros” — e, ainda, “se o filômito é a sua maneira filósofo é porque o mito compõe-se de maravilhas”²⁸. Estas afirmações, efetivamente, nos levam a crer que o filômito, o amigo dos mitos musicais, é à sua maneira filósofo da música, pois, pela maioria dos registros até então levantados em termos de produção sonora dentro do pensamento grego, constatamos uma acentuada familiaridade com o mundo reflexivo. Μουσική e φιλοσοφία parecem caminhar muito próximas — e, a pergunta que se faz é se existe realmente algo em comum entre a filosofia e a música. O musical não é algo fictício, muito menos uma ilusão. O musical e suas obras são entes reais: um peculiaríssimo tipo de ente, do qual até agora a história da *ôntica*²⁹ e da ontologia não se ocuparam. Se por um lado, a música ou o musical tem já, pelo que parece um tipo de linguagem própria, ou seja, as notas — e órgãos de expressão, os instrumentos, a filosofia, por outro lado manifestam-se por meio de palavras — palavras sintaticamente corretas segundo a sintaxe convencional e admitida dentro do filosofar.

²⁷ Ibidem 259 c, p.58.

²⁸ Aristóteles, *Metafísica* A 982 b 11-13, p.57, Ed. Gredos, Madrid, 1998.

²⁹ Ôntico: Existente; este adjetivo tem um significado diferente do ontológico e se refere ao ser categorial, à essência ou a natureza do existente. *Dic. de Filosofia*, Nicola Abbagnano., Ed. Fondo de Cultura Económica, p. 872

Quando Sócrates afirma que a filosofia é música — e a mais elevada — certamente estará nos remetendo àquela graça: reflexão, com a qual Proclo teria chamado de “ciência da música” — σοφία musical — e, para conferirmos vejamos o que Platão diz em seu diálogo *Laques*: “A música pode harmonizar não só as cordas de uma lira, mas a própria alma — que das harmonias é a mais bela” ³⁰.

Platão foi quem melhor desenvolveu este duplo aspecto de que o fato musical se reveste — quando condena na *República* tanto os fabricantes de flautas quanto os flautistas, enaltecendo a importância da cítara como um instrumento moderador para a educação, em oposição ao *aulós* (αυλός). Isto se evidencia quando Sócrates afirma:

“Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar. Mas não estás me pedindo que deixe ficar senão as que agora mesmo enumerei. Portanto, não precisaremos para os nossos cantos e melodias de instrumentos com muitas cordas e muitas harmonias. Não me parece. Logo, não teremos de sustentar artífices para fabricarem harpas, trígonos e toda a espécie de instrumentos de muitas cordas e muitas harmonias. Acho que não. E então? Os fabricantes de flautas e os flautistas devemos recebê-los na cidade? Ou não é este o instrumento que emite mais sons? E os próprios instrumentos de muitas harmonias, não se dá o caso de serem imitações da flauta? — É evidente, respondeu ele. Resta-te a lira e a cítara para serem utilizadas” ³¹.

Esta preocupação musical platônica define com clareza a importância e a diferença existente entre estas duas vertentes musicais, calcadas na célebre polêmica da *citarística* e da *aulética*, que já aflorava bem mesmo antes de Platão.

Para entendermos um pouco mais da música do período de Platão, seria interessante nos remetermos à época em que encontramos Kiron (Κίρων) ³² mestre não só do solo da música, mas também das leis e da medicina — época em

³⁰ *Lachès*. 188 d-e, tome II, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1936.

³¹ *République* III, 399 a, b, c, d, Lib. Garnier Frères, Paris, 1950, pp. 96, 97

³² Kiron está registrado em Plutarco como autor do séc. III d C., do famoso tratado *De Musica*. Esta obra nos dá notáveis testemunhos sobre os problemas musicais da Antiguidade — sendo um escritor e músico da época Alexandrina, (posto que se ratifica como sendo um dos autores mais antigos) — se refere assim a Homero: “O grande Homero nos ensinou que a música é útil ao homem. Ao

que a música devia conceber-se estreitamente ligada e integrada com outras artes, tais como a própria medicina, a magia, a dança e a ginástica. Assim mesmo, ela era considerada um elemento essencial dentro da educação da classe aristocrática, abarcando não só uma função recreativa, mas principalmente, uma função ético-cognoscitiva. Por outro lado, o canto servia principalmente para congraçar com a divindade, que era considerada a suprema portadora do bem e do mal — além de, indiretamente, ter o dom de livrar as pessoas de suas enfermidades mediante suas qualidades catárticas.

Nesse contexto, Platão ao situar a ποιητικὴς no âmbito de Μουσικῇ concede-lhe o dom originário de inspiração das Musas.

§ 9. As Musas : fonte de inspiração para Platão

Platão sem dúvida, acredita que o poeta esteja imbuído de algum modo, das belas verdades inspiradas pela Musa. Prova disso está nas páginas do diálogo *Fedro*, quando o filósofo é considerado como um ser inspirado. Vejamos a seguinte passagem:

“esta não é senão a reminiscência daquilo que a alma viu enquanto caminhava em companhia da divindade” — “o homem que sabe servir-se de tais recordações, iniciado continuamente nos mistérios perfeitos é o único que chega a ser verdadeiramente perfeito; porém, como se aparta das ocupações dos homens e se consagra ao divino, o vulgo o repreende dizendo que está fora de si — todavia, não se dá conta de que ele está possuído por um deus” (248 e) ³³.

querer demonstrar-nos que efetivamente serve em numerosíssimas circunstâncias, nos apresentou Aquiles acalmando sua cólera contra Agamenon por meio da música, que lhe ensinara o sábio Kiron. Sabemos, igualmente, que Hercules se serviu da música, como fizera Aquiles e muitos outros (todos discípulos de Kiron) ---, o mestre não só da música, mas também das leis e da medicina”. Fubini, E., *L'estetica musicale dell' antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Giulio Einaudi editores s.p.a, Torino, 1976.

³³ *Phèdre*, 248 e, tome IV, 3e partie, Édit. Les Belles Lettres, Paris, 1995.

Deste modo, o poeta recebe passivamente as belas verdades da parte da Musa, ao que o filósofo, como no mito da *República*, remete ativamente ao mundo das idéias e exercita, a partir daí, a pura dialética.

Em *Athenéias* (cf. 632 c), lemos a passagem que observa que a sabedoria antiga dos Gregos parece estar em seu conjunto dedicado à música. Possivelmente, tenha sido este o motivo que fez com que os Gregos se considerassem os melhores músicos e os mais sábios; de um lado, da parte de Apolo, entre os deuses e do outro, de Orfeu, entre os semideuses.

Esse texto trata-se da noção de *sophia* em relação à música³⁴ pois *sophia* antes de se tornar um termo filosófico, designou a experiência de um *métier*³⁵ a habilidade, o uso inteligente de um conhecimento, o segredo de uma arte³⁶, a aplicação de uma técnica particular³⁷. Em Platão, esse termo se opõe a toda aptidão natural e designa um conhecimento mais profundo de um assunto³⁸. Significa, principalmente, a arte de discursar para as multidões e de advogar em um tribunal. Foi no hino a Hermes da coletânea homérica que a música recebeu, pela primeira vez, o nome de *sophia* e foi nesse momento que referiu-se também ao solo da cítara como sendo de uma *techné* (τεχνή)³⁹.

Um exemplo perfeito desse tipo de *sophos* está presente na figura de Quiron, o centauro, educador modelo de heróis exemplares⁴⁰. Quiron aparece como o lendário mestre de Aquiles, que lhe ensina o manejo das armas e o tocar da lira⁴¹. Quiron, músico curador, mestre de Esculápio, Aquiles, Ulisses e outros heróis podem personificar a ligação inseparável que a música tem com a arte de curar sob a

³⁴ Boyance, P., *Le culte des Muses chez le philosophes Grecs*, Paris, 1936, p. 15, n.º.

³⁵ *Protagoras*, 324 e; *Iliade*, XV, 412 (Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Belles Lettres, 1949).

³⁶ *Protagoras*, 321 d. Existe uma aproximação de '*sophia*' com a '*techné*', afirma Píndaro em Ol., VII, 98.

³⁷ *Théag.*, 123 c; Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1972; *Lach.*, 194 c, Oeuvres Comp., Classiques Garnier, Paris, 1950.

³⁸ *Ion*, 542 a; *Rép.*, II, 365, Oeuvres Complètes, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³⁹ Lasserre, F., *Plutarque: De la Musique, Hymne à Hermes*, 483; cf. 511; Este termo manterá por longo tempo como arte musical, designado não somente nos versos de Homero **nos quais se encontra** como a habilidade de construir navios, implicando no conhecimento das leis mestres de uma técnica difícil. Nos versos do Hino a Hermes encontra-se a forte relação com a execução da cítara, acompanhada da "τέχνη" Olten et Lausanne, Urs. Graft, 1954; S. Liddell Scott, vide "*sophia*", "*sophos*".

⁴⁰ *Ibidem* pp. 15, 16.

⁴¹ Detienne, M., *Homère, Hésiode et Pythagore, poésie e philosophie dans le pythagorisme ancien*, Bruxelles, 1962, cap. LII, Achille, p. 39 e ss. Page, D.L., Alcan: *The Parteneion*, Oxford, 1951.

forma de encantamento. E para ilustrar melhor, lembremo-nos de que na *Iliada*, Aquiles afasta sua tristeza por meio da música: “cantando e acompanhando-se pelo *phorminx*”⁴².

Em Esparta, a qualidade de sábio era também atribuída ao músico, o que explica a admiração e o respeito das jovens pelo mestre Alcman, constante da segunda coletânea das *Partenéias*⁴³.

Platão é testemunha dessa sabedoria musical em sua dupla expressão e evolução. De um lado, onde ela alcança o conhecimento racional e filosófico, ele integra-a em seu sistema — e do outro, onde ela se torna apenas virtuosismo ou empirismo, ele, pelo contrário, critica e condena. Nesse sentido, explica-se muito bem o porquê de sua atitude diante dos músicos de seu tempo e de sua tarefa de elaborar sem nenhuma distinção o conteúdo da retórica no contexto das outras artes e *métiers*, e, para conferir, vejamos o texto:

“O tecer relaciona-se com a fabricação dos tecidos, a música, com a criação das melodias — da mesma maneira, a medicina tem por objeto os discursos relativos às doenças”⁴⁵.

Esse momento é extremamente significativo, pois Platão está diante da arte musical e de seu estatuto particular. A música, enfim, justifica sua condição social e artística definindo-se como uma área do saber, uma *techné* (τέχνη) contudo, não necessariamente uma ciência⁴⁶.

⁴² *Phorminx*: instrumento de cordas da Antiguidade Grega, *Iliade*, IX, 186 e ss., Plutarque, *De la Musique*, Lasserre, F., Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954, pp. 2, 18; 8, 6; 8, 8; 8, 13; 15, 1.

⁴³ *Ibidem*, p.21 (Alcman, frag., 13).

⁴⁵ *Górgias*, 449 d, 450 a, Oeuvres Complètes, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁶ *Cármide*, 170 a - d., tome II, Société D'Édition, Les Belles Lettres, Paris, 1936. Nessa passagem Sócrates distingue ciência de saber e suas relações com a música. Le culte des Muses chez le philosophes Grecs, Paris, 1936, p. 15, nº2.

O Discurso Musical Platônico entre Apolo e Dionísio

Capítulo III

§ 1. *Apolo, as Musas e Dionísio*

Para Platão três são as divindades que representam as fontes do conhecimento, da harmonia e do ritmo: Apolo, as Musas e Dionísio. Esses registros da Antigüidade nos comprovam a grande importância que se dava às *Musas* naquele contexto musical, sobretudo pela função equilibradora e modeladora que elas exerciam face à magia *apolínea* do fenômeno da “inspiração”, que, talvez, seja o prenúncio de toda a estética do mundo *noético*.

Para enfatizarmos esta idéia, podemos conferir no *Fedro* a passagem (cf. 245 a) já mencionada no segundo capítulo, que diz:

“– Um terceiro gênero de possessão divina e de loucura provém das Musas; quando encontra uma alma delicada e pura, desperta-a e arrebatá-a, levando-a a exprimir-se em odes e outras formas de poesia, embeleza as inúmeras empresas dos antigos e educa as vindouras”¹.

É interessante observar que Platão realmente prestigiava a presença desses deuses durante as várias atividades da póλις — o que revela de certa maneira a sua preocupação em reunir essas três potências divinas em uma única linguagem: a linguagem da música, cujas qualidades se manifestam por meio da Razão, da Inspiração e da Emoção. Razão, pelo fato de a música possuir elos de profunda intimidade com a filosofia. Inspiração, porque a música não é *mímeses* (μίμησις) e sim, como a matemática, é uma *intermediária ontológica* entre o sensível e o inteligível; e Emoção, porque sendo a sensação (αἴσθησις) um dos elementos

¹ *Phèdre*, 245 a, tome IV, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

naturais da música, remete-a conseqüentemente ao mundo das sonoridades em termos de materialidade, e em seguida, às instâncias mais sutis do conhecimento.

Para Platão, a música não é só uma das numerosas perfeições de Apolo, mas é o seu próprio espírito que canta. Por sua música, Apolo chegou a ser o primeiro e mais nobre educador dos seres humanos, e isto está claramente explicado à passagem (654 a) das *Leis*, quando o Ateniense diz:

“— Deveremos nós aceitar esse argumento para termos com o que começar, e postular que a educação deve sua origem a Apolo e às Musas? — Sim. — Poderemos supor que o homem não-educado não conta com o treinamento nos corais e que o educado conta inteiramente com tal treinamento? — Certamente. — O treinamento nos corais, como um todo, inclui, é claro, tanto a dança quanto as canções”².

Aqui temos um registro do quanto a música exercia para Platão uma função *apolínea*, sobretudo do ponto de vista do “todo” — essa pura visão abrangente que a arte de modo claro apresenta a partir de Apolo, e que estende à educação, por ser um dos instrumentos de maior poder persuasivo.

Se outros deuses encontram prazer na música, em Apolo, toda a sua natureza é musical. Em nenhum momento, Platão separa essas três fontes divinas da música (ἁρμονία) e da reflexão (βούλευσις) — tanto Apolo, com o seu senso de ordem e justiça, as Musas com seu profundo dom de inspiração, quanto Dionísio, com seu poder de criação e delírio estendem suas qualidades de luz e sombra entre os homens. No banquete dos deuses, Apolo toca a lira acompanhado do canto das Musas, com as quais está sempre vinculado (cf. *Iliada*, I, 603 ss.)³. A ele e as Musas os cantores lhes devem a sua arte. “Das Musas e de Apolo, e das flechas de longo vôo vêm todos os cantores e *citaredos*” (cf. *Teogonia*, 94)⁴. Porém para entender melhor por que a música pertence ao deus do conhecimento, é necessário saber o que é na realidade a música *apolínea*, porque o atributo mais famoso de Apolo, além da, lira é o arco. Quem atira flechas com o arco na guerra deve sua destreza a Apolo e o evoca antes de lançar

² *Ibidem*, 654 a-b.

³ Homère, *Iliade*, I, 603 ss., texte établi et traduit par Paul Mazon, 4 t. Paris, Les Belles Lettres, 1949.

⁴ Hesiod, *Theogony*, 94, Oxford, Clarendon, 1982.

a flecha. O arco é o símbolo das distâncias — e perguntamos se não existe entre a lira e o arco, um parentesco misterioso? Acreditamos que sim, pois a afinidade não se limita à forma exterior, mas os dois instrumentos têm se convertido para Heráclito no símbolo da unidade do divergente ⁵.

No universo unitário de Apolo a música se apresenta de forma “una” — e foi essa unidade que chegou até Pitágoras com o vigor e a força de *Alétheia* Ἀλήθεια, revelando ao mundo o poder do número como *arkhé* (ἀρχή). Porém esta “unidade” em Apolo se define de outra maneira, ou seja, aparece como música (ἁρμονία), e isto está bem definido em Platão quando na *República* (cf. 398 d) ele observa a importância de reunir a música, a palavra e o ritmo em uma só composição; já que no seu entender, no fundo de todas as coisas se acham o ritmo e a música, e é dessa música primordial que se originam a palavra, *logos* (λόγος) e o conhecimento, *gnósis* (γνώσις) ⁶.

Ilustrando este pensamento vejamos o que diz o poeta Hölderlin com palavras inteiramente *apolíneas*:

“Todo o ritmo, todo o destino do homem é um ritmo celestial, assim como é toda a obra de arte que se eleva dos lábios poéticos de Deus, e quando o espírito do homem se submete a Ele, surgem os destinos luminosos no qual se revela o gênio — e a poesia é uma apologia à verdade. Deste modo Deus utiliza o poeta como uma flecha para disparar do arco seu ritmo” ⁷.

Esta posição de Hölderlin sobre a poesia em nada se assemelha, é claro, ao conceito que Platão tinha dos poetas em sua *República*. Apolo, como já dissemos, tem como símbolos típicos a doce lira e o arco com flechas ferinas. Essas duas manifestações opostas de um poder misterioso estendem sua imagem ambígua ao longo da civilização grega. Sobre ele, Giorgio Colli em sua obra *O nascimento da filosofia* diz que, ao delinear o conceito de *apolíneo*, Nietzsche o considerou o senhor das artes, o deus luminoso do esplendor solar, e que os aspectos autênticos desse deus ampliam seu significado e ligam-no à esfera da sabedoria — acrescenta ainda, que pela

⁵ Otto, W. F., *Teofania*, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1978, pp. 119, 120.

⁶ *République*, 398 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁷ Armin Betina, von, 123, *Hölderlin von*, (si.).

própria etimologia da palavra Apolo, segundo os gregos, foi considerado um deus totalmente destruidor. Esta colocação de Colli podemos entender como sendo um tanto radical e acreditamos que tenha sido fundamentada, entre outras obras, nos cantos da *Iliada* de Homero e no diálogo *Crátilo* de Platão (cfr. 405 b) no qual Sócrates observa que os pitagóricos chamavam simbolicamente o nome de Apolo exatamente de “Uno”, fundando-se sobre o *alfa* (a) privativo e sobre *polón* (πολλῶν, que quer dizer “muito”) e, portanto, entendendo o termo Apolo como “privação dos muitos”, isto é, como Uno supremo⁸.

Para Platão, segundo entendemos, o Uno *apolíneo* está mais próximo de uma introspecção *iniciática*, nos moldes délficos, do que de uma força destruidora. Para compreendermos melhor este aspecto *apolíneo* observemos as grandes qualidades do Sol, que, como Bem supremo pode oferecer aos homens, por meio de seus raios, tanto a cura quanto a destruição; e isso acontece, se não houver uma perfeita alquimia na aplicação desses raios. Portanto, Apolo na qualidade de “Bem-Uno” como agente purificador, muitas vezes, fere a alma daqueles que dele se aproximam, entretanto, pela sua própria natureza iluminadora, esses ferimentos podem produzir de alguma maneira o alargamento de suas visões.

Apolo era, desde o princípio, um deus curador por excelência; e segundo a representação antiga tem-se dito que: “o purificador é o curador, e o curador é o purificador”⁹.

Apolo por sua própria natureza una e exata encontra-se em contínuo confronto com Dionísio, que apesar de fazer parte dessa trilogia divina representa um dos elementos vitais de oposição a essa ordem que compõe a dualidade e a ausência de medida. A figura de Dionísio entre os povos significa a aparição imediata dos espíritos misteriosos. A ele mesmo se venera como máscara e sua visão causa vertigem e extraviam os limites da existência ordenada, além de seu delírio provocar um êxtase inefável que libera (aparentemente) o peso de todos os males. Dionísio baila e canta, mas também é lúgubre e mortífero. Quando ele surge com sua vestimenta

⁸ *Cratyle*, 405 b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁹ Otto, F. W., *Teofania (El espíritu de la antigua religión griega)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978, p. 115.

selvagem, volta-se ao mundo primordial, e aí desdenha todo limite e preceito, porque ele é anterior a todos os preceitos. Não reconhece a hierarquia, nem a ordem entre os sexos, porque para ele a vida entrelaçada com a morte abraça e une todos, sem diferença.

Dionísio significa o mundo do milagre puro, das belezas transbordantes da natureza, do crescimento, do feminino primordial, porém no sentido primitivo, que é o de Afrodite ¹⁰. Platão, apesar de fazer grandes restrições a esse semideus, sobretudo por sua natureza voltada à desmedida (ὑβρις) reconhece a sua capacidade de inspirar e descontraír os homens. E para ilustrarmos esta observação vejamos o que o Ateniense diz no passo (666 b) das *Leis*:

“— Em seguida regulamentaremos para que o jovem de menos de trinta anos possa tomar vinho com moderação, abstendo-se inteiramente da intoxicação e da embriaguez. Mas quando um indivíduo atingir quarenta anos, poderá participar das reuniões festivas e invocar os deuses, particularmente Dionísio, convidando este deus para o que é simultaneamente cerimônia religiosa: *Telete* (Τελετή) ¹¹.

O termo τελετή, festa ou rito religioso, significava especificamente o rito *iniciático* em que eram celebrados os mistérios *dionisiacos*. Platão, conhecendo a natureza humana, privilegiava Dionísio como o portador de uma das forças mais poderosas do universo: o “impulso criador”, que estimula a vontade, desenvolve a coragem e remete o homem para as instâncias mais sutis do conhecimento.

§ 2. O conceito de *manía* (μανία) em Platão

Para entendermos melhor a afinidade existente entre os deuses Apolo, as Musas e Dionísio, nos remetemos à questão da *mania* (μανία) analisada por Platão em seu diálogo *Fedro*, no qual ele distingue quatro tipos de loucura, ou seja, a *profética*, a dos *mistérios*, a *poética* e a *erótica*. A loucura *profética* e a dos *mistérios* são

¹⁰ *Ibidem*, p.132.

¹¹ *Lois*, II, 666 b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

inspiradas por Apolo e Dionísio. No *Fedro*, em primeiro plano, está a *mania profética*, tanto que, para Platão, a natureza divina e decisiva da *mania* é atestada pelo fato de essa *mania* constituir o fundamento do culto delfico.

Ao passarmos ao mito glorioso do *Fedro*, pode parecer à primeira vista como se a inspiração estivesse colocada acima do conhecimento, já que todo o mito constitui uma celebração à loucura (μανία), que não é senão outro nome dado à inspiração e à possessão. Nesse contexto, Platão através de Sócrates traça um contraste entre a loucura e a moderação (σωφροσύνη, 244 a). Se pudesse afirmar, sem restrições, que a loucura é um mal teria falado bem, mas na realidade os maiores bens nos vêm por intermédio da loucura que é, sem dúvida, um dom divino. Sócrates ainda diz que a loucura que vem de Deus é algo mais belo que a moderação que vem dos homens. Trata-se de um matiz importante, e para conferirmos esta observação vejamos à passagem (245 a) quando Sócrates afirma:

“— E quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falho, e a poesia do que está no domínio de si mesmo é ofuscada pela dos inspirados (245 a)”¹².

Loucura é um termo forte, porém, não soou demasiado forte para Platão, ao descrever o poder da emoção, quando expressa em si mesmo um desejo apaixonado (Έρως), unido à sensação de estar possuído por alguma força exterior que sobrevém aos homens nos momentos de alta inspiração. Porém, à medida que avançamos, nos encontramos com diversos tipos de loucura: a *profecia*, que vem de Apolo; o ritual *místico* que vem de Dionísio; a loucura *poética* que vem das Musas e a loucura de amor, que vem de Eros e Afrodite. E nos sentimos de novo em terreno conhecido quando dizemos que esta loucura erótica, segundo Platão, é a mais elevada de todas, e não é outra coisa senão o amor à beleza e à verdade, a paixão que converte o homem em filósofo, em pensador, e que, nesta obra como no *Banquete*, conduz à contemplação dos valores eternos, as “Formas platônicas”.

¹² *Phèdre*, IV tome, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

Uma vez mais, o filósofo se situa muito acima do poeta e neste caso, como nos demais, Platão insiste em que a paixão do filósofo pela verdade e o conhecimento é tão inspirada e profunda como a loucura do poeta, que desta maneira é derrotado em seu próprio terreno. Sócrates não era um narrador de mitos, porém estava inspirado; mais ainda, para Platão ele era o mais inspirado. E não se surpreende que a melhor daquelas almas tenha perdido suas asas e caído por terra — aquela que contemplou com maior profundidade as verdades eternas, nas alturas se converta em um “filósofo”, um amante da sabedoria e da beleza, e seja o autêntico artista: *mousikós* (μουσικός).¹³, enquanto que o poeta ocupará somente um lugar abaixo na hierarquia.

No *Filebo* (48 a ss.) se estabelece também a inferioridade da arte em relação à filosofia deste outro ponto de vista, o da natureza do prazer que proporciona. Os prazeres que nos proporciona o espetáculo da tragédia e da comédia são classificados agora como inferiores, por serem impuros no sentido em que estão mesclados com a dor.¹⁴

O tratamento mais maduro e mais completo do tema da arte se encontra nas *Leis* (livro II), em que a arte cumpre duas funções: em primeiro lugar, os jovens devem ser educados por meio de uma apreciação adequada da arte para ter sentimentos justos, para sentir prazer nas coisas justas e para se preparar para a idade da razão; e a educação básica se faz por meio das Musas e de Apolo¹⁵, porém, esta educação tem que ser fonte de descanso para a idade madura. Segue o texto das *Leis* (cf. 664 a) quando o Ateniense diz:

“— O que afirmo é que todo homem que pretenda ser bom em qualquer atividade precisa dedicar-se à prática dessa atividade em especial desde a infância utilizando todos os recursos relacionados a sua atividade, seja em seu entretenimento, seja no trabalho. Por exemplo, o homem que pretende ser um bom construtor necessita (quando menino) entreter-se brincando de construir casas, bem como aquele que deseja ser agricultor deverá (enquanto menino)

¹³ μουσικός, se aplica ao filósofo, autêntico artista na arte da vida. Esta concepção de vida como arte voltará a aparecer de forma mais explícita. Veja *Laques*, 188d; *Filebo* 50 b; *Leis* 817c; cf. Ritter, II, 800.

¹⁴ *Philèbe*, 48 a ss., *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁵ *Timée*, 47 d, tome X, Les Belles Lettres, Paris, 1925.

brincar de lavrar a terra. Caberá aos educadores dessas crianças supri-las com ferramentas e brinquedos moldados segundo as reais. E assim por meio de seus brinquedos e jogos, nos esforçaríamos por dirigir os gostos e desejos das crianças para a direção do objeto que constitui seu interesse principal para realizar na idade adulta".¹⁶

Estendendo um pouco mais na leitura de Colli, assinalamos sua posição que considera a interpretação de Nietzsche um tanto frágil ao apresentar os impulsos *apolíneo* e *dionisiaco* como antitéticos. Acreditamos que, embora existam alguns pontos em comum entre esses dois deuses, em nenhum momento podemos ignorar as suas características efetivamente opostas, ou seja, de defensores genuínos de mundos opostos como os da razão e da emoção. Apolo é o deus solar por excelência. Dionísio é o senhor dos vivos e dos mortos.

Nas tradições da Antigüidade Grega, Apolo purifica a culpa manchada pelo sangue de sua vítima, contudo ele também tem o poder de manter o universo em harmonioso movimento ao som da lira. Dionísio por sua vez baila ao som do αὐλός nas festas primaveris de Atenas, as *Antestérias*¹⁷, sobretudo quando o vinho novo envelheceu e se bebe para exaltar sua presença. Mais ainda: Dionísio coloca no cenário os grandes mortos que cantam as *epopéias* com seus destinos, *moira* (μοῖρα), porque foi em seu culto que nasceu e se desenvolveu a tragédia. Isto atesta de certa maneira a união do espírito de Dionísio com o de Apolo. A assombrosa dupla face da tragédia, que opõe ao coro acompanhado pelo *aulós* (αὐλός) *dionisiaco* sua forte dramaticidade fazendo reinar em princípio, só a palavra falada — que segundo Ésquilo (*Prom.*, 339) é a imagem mais grandiosa da união do *dionisiaco* com o *apolíneo*.

A significação cósmica desses dois deuses expressa a grande diferença existente entre eles, sobretudo, a caracterização de suas festas mediante a relação originária de Apolo com o Sol, e sua festa religiosa regular mencionada expressamente pela poesia homérica. A aliança entre Dionísio e Apolo como símbolo

¹⁶ *Lois*, 664 a,b,,c, ss., *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁷ *Antestérias*, Festas floridas, no fim de fevereiro, em homenagem a Dionísio. Duravam três dias, durante os quais se bebia à larga o vinho da última colheita. Ia-se em seguida até o santuário de Lénéon, em procissão, e ali a mulher do arconte-rei fazia um sacrifício ao deus. Procedia-se por fim à oferenda de bebidas fermentadas a Hermes e a Dionísio, (cfr. Guimarães, R., *Dicionário da Mitologia Grega*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1995, p. 49.

da religião olímpica é o ponto em que culmina o sublime. Em Apolo se reúne todo o esplendor do olímpico em oposição aos reinos do eterno nascer e morrer.

Existe uma linha divisória muito bem demarcada entre essas duas forças que presidem a existência humana: Apolo impõe sua vontade imperiosa, sua compreensão, sua medida e ordem. Dionísio exalta o prazer, a euforia e o dom do vinho. Estas posições são efetivamente contraditórias e se manifestam profundamente na natureza do homem. O *dionisiaco* deseja a embriaguez; o *apolíneo* busca a clareza e a forma, por assim dizer, as grandes distâncias; a atitude que contempla o conhecimento. O olho solar de Apolo despreza o que está próximo, o confuso enredar-se com as coisas e também a embriaguez mística. Não quer o que sentimentalmente chamamos de “alma”, senão o *Espírito*, *pneuma* (πνεῦμα). Isso significa: liberdade, distanciamento, amplitude de visão. É o espírito do qual fala o Ser do universo, e em todas as coisas se refletem como Formas. Em relação a Dionísio, para entendermos melhor a opinião de Platão, basta lembrarmos da passagem (637 d) das *Leis* quando ele fala através de Megilo ao estrangeiro sobre os desregramentos produzidos pelo uso do vinho em sua cidade, e o quanto em Esparta esses males não sucedem. Segue o texto:

“ — De fato, não há um único homem que não punisse imediatamente e com máxima severidade qualquer bebedor com o qual por ventura encontrasse, não servindo, nem sequer a festa de Dionísio como justificativa para fazê-lo escapar da punição — festim que eu, uma vez, presenciei no teu país com esses indivíduos sobre as carroças; e na nossa colônia de Tarento, igualmente, vi a cidade inteira embriagada na festa de Dionísio. Contudo, conosco tal coisa é impossível”¹⁸.

Desse modo, Platão não só se opõe à exaltação *dionisiaca*, como também nega o próprio mundo das extravagâncias no qual ele se manifesta.

§ 3. *O Uno é a medida exata para o Platão*

Temos observado que a busca de definições é marca da própria concepção filosófica platônica, entretanto, afirmar que Platão estaria de acordo com a

¹⁸ *Ibidem*, 637 c.

idéia de que o Uno pode ser reduzido ao próprio senso de medida musical *apolínea*, seria um tanto temerário sem uma boa fundamentação, mas, por outro lado, baseando-nos em alguns de seus Diálogos, podemos ver que a música para ele realmente está em consonância com os ideais pitagóricos, ou seja, com o Uno que ele entende como supremo Bem.

Platão assinalou em sua obra uma série de referências ao Uno (ἓν) como sendo o Bem. Por exemplo, pode-se entender o momento conclusivo da dialética que consiste em “definir” a Idéia do Bem como uma definição que a “abstrai” de todas as outras Idéias. Platão nesse contexto afirma que o Bem é o Uno e o Uno é a medida suprema de todas as coisas, como a tradição, e também os Diálogos em geral confirmam largamente¹⁹:

O arco de Apolo é lançado para longas distâncias, e a lira, quando canta na alma a *kátharsis* (κάθαρσις) purificadora, cura todos os males. Tanto para estirar a corda do arco como para tanger as cordas da lira, se usa muitas vezes uma única palavra: *psállein* (ψάλλειν)²⁰ que significa, “o que soa por si mesmo”. Por certo, esta deve ser uma das mais remotas técnicas de afinação de instrumentos musicais da Antiga Grécia.

O mais significativo, portanto, é que o grego mesmo sentia uma afinidade essencial entre o estirar o arco e o tanger da lira. Todavia, esse tanger da lira não expressa melancolia ou tristeza, como alguns afirmam, quando ouvem soando ao longe suas canções — mas, alegria, uma alegria contemplativa que não está no mundo sensível, mas sim, em uma instância pura e límpida que se mescla com o próprio êxtase de Apolo. Os ideais *apolíneos* representam a exata dimensão da alegria da música *apolínea* — em oposição à música *dionisiaca* que expressa sentimentos de tristeza ou euforia. Sobre esta alegria, Sócrates assinala no *Fédon* (cf. 84e 85a):

“Acreditais, portanto, que sou inferior aos cisnes relativamente ao pressentimento e à adivinhação? Os cisnes quando sentem que vão morrer cantam melhor que antes, com a alegria

¹⁹ Krämer, H., *Das Problem der Ungeschriebenen Lehre Platons*, Beiträge zur *Verständnis der platonischen Prinzipienlehre*, Darmstadt, 1972, pp. 394, 448.

²⁰ Otto, W. F., *Teofania*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978, pp. 119, 120.

de irem se reunir ao deus a quem servem, mas os homens com o temor que têm à morte, caluniam os cisnes dizendo que choram sua morte e que cantam de tristeza. E não pensai que há algum pássaro que cante quando tem fome ou frio ou sofre de outro modo qualquer, nem o rouxinol, nem a andorinha, nem a poupa, de que diz que o canto é apenas o efeito da dor. Mas estes pássaros não cantam por tristeza e menos ainda os cisnes, que pertencem a Apolo e são divinos”²¹.

No *Fédon*, Platão ao se referir à questão do corpo e da alma, que consiste em comparar a relação do acorde musical com a lira — diz que o acorde é, como a alma, invisível, incorpóreo e belo, e a lira é como o corpo, visível e material — isto é falado para contrapor a argumentação de Sócrates que supõe a destruição da lira. Portanto, não será absurdo afirmar que a harmonia do acorde sobrevive à destruição das cordas, só por se dizer que é de natureza diversa e superior aos materiais de que a lira é feita? Segue o texto:

“— Porque poderíamos dizer o mesmo da harmonia de uma lira, e de suas cordas; a harmonia da lira é algo imaterial, invisível, formoso e divino, e a lira e suas cordas são corpos materiais, coisas compostas, terrestres e de natureza mortal. Quando a lira e suas cordas tiverem sido rompidas, alguém não poderia sustentar, com raciocínios análogos aos teus, a necessidade de que a lira subsista e não pereça? Porque é impossível que esta venha a subsistir uma vez que tenham sido rompidas as cordas — que as cordas perecíveis venham a subsistir, uma vez quebrada a lira, e que a harmonia, que é da mesma natureza que o ser imortal e divino, pereça com o que é mortal e terreno”²².

É um tanto difícil procurar atingir a estrutura da demonstração da sobrevivência da alma, mostrando que assim como o acorde musical consiste na harmonia das vibrações das cordas da lira, também a alma é resultante da harmonia das forças corpóreas, cujos destinos se encontram intimamente relacionados; uma não se compreende sem a outra.

²¹ *Phédon*, 84 e 85 a, tome V, texte établi e traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

²² *Ibidem*, 86 a-b.

Ainda para nos inteirarmos melhor do sentido da unidade da palavra Apolo e a sua relação com a música, nos remetemos à definição etimológica do conceito de Apolo para Platão expresso em seu diálogo *Crátilo* (cf. 405 c). Eis o texto:

“Finalmente, pelo que diz respeito à arte musical devemos supor o seguinte: Igualmente o que ocorre com as palavras *akólouzos* e *ákoitís*, significa com frequência juntamente ou ‘junto’ (*omou*). Da mesma maneira entendemos esta rotação simultânea (*omou pólesis*) por aquilo que se produz nos céus e que significa revoluções (*poloi*), como na harmonia do canto, chama-se consonância; todos estes movimentos, de fato, segundo afirmam os espíritos cultos, versados na música e na astronomia são regulados por uma única harmonia. Este deus preside a harmonia, determinando simultaneamente todos estes movimentos, tanto entre os deuses quanto entre os humanos. Conseqüentemente, como o companheiro de jornada e a companheira sincera têm sido chamados por nós *akólouzos* e *ákoitís*, substituindo *omo* por *a*, do mesmo modo, temos chamado Apolo o autor do movimento simultâneo (*omopolón*)”²³.

Esta passagem do *Crátilo* (cf. 405 b-c) é um dos registros mais seguros que indica com relativa clareza a existência dessa unidade sonora entre as escalas musicais e os planetas (*Música das Esferas*), a chamada música inaudível já comentada em outro capítulo²⁴. Segue o texto da obra *De Musica* de Aristides Quintiliano:

“as distâncias que existem entre os intervalos das escalas musicais são exatamente as mesmas que se acham entre os planetas”²⁵.

§ 4. Πέρας) e ἄπειρον

O Uno em sentido primeiro é absolutamente indivisível e, portanto, absolutamente simples. O que tem partes pode ter unidade, mas somente por participação no Uno. O Ser participa do Uno, mas não coincide com o Uno (o Uno está acima do Ser e do Uno depende o Ser). “Entenda-se que a essência do Bem é o Uno”, a

²³ *Cratyle*, 405 b-c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

²⁴ Aristidis Quintiliani, *De Musica*, Lib. I., edição trilingüe: grego, latim e alemão, Von der Musik, a cargo de R. Schaefer, Berlin, (s.i.), 1930, pp. 22-23.

²⁵ *Ibidem*.

suprema medida. O Uno é a causa da justiça e da virtude e de tudo o que é proveitoso e útil, enquanto produz ordem e harmonia. Ademais, o Uno é causa da cognoscibilidade e de verdade, na medida em que determina as coisas e a sua essência²⁶.

O Uno é o limitado, e o múltiplo é o ilimitado: o Ser, enquanto tal, tem em si o limite, e o ilimitado, *péras* (πέρας) e *apeiron*, (ἄπειρον) que se mostram sempre componentes essenciais, igualmente necessários. Vejamos o texto do *Filebo* (cf. 14 d ss.) quando Sócrates diz:

“— Porém desde o momento em que um se decide a afirmar o homem uno, o belo uno, o bem uno — é sobre esta classe de unidades de onde o trabalho apaixonante da visão engendra a controvérsia”. — Que controvérsia? — Em primeiro lugar, o problema de saber se é necessário admitir que essas unidades têm uma existência real, e em segundo lugar, de que forma cada uma delas, eternamente idêntica, e apartada tanto do nascimento como da morte, pode conservar em seu todo, esta unidade inquebrantável, ainda que segundo ele deve afirmá-la e situá-la nas coisas do *devir* e em sua infinitude ou em sua multiplicidade ilimitada, bem como dispersada e multiplicada”²⁷.

O *apeiron* (ἄπειρον), o “indeterminado”, “indefinido” “ilimitado” consiste num “avançar sempre e não permanecer parado” nas duas direções opostas, como podemos entender pelo exemplo do quente e do frio adotado por Platão, que implica um sempre mais no quente e um sempre mais no frio em direções opostas. O *péras* (ou limite) implica tudo o que tem relação com as Idéias, e em particular, com a sua estrutura numérica, e a capacidade de determinar o indeterminado justamente com a mediação numérica. Platão invoca as características de quantidade, de justa medida, de igualdade, de número com relação à medida. Em particular, ele acentua que o limite é o que faz cessar as relações de oposição do indeterminado e do ilimitado introduzindo o número, e desta maneira comensurando e proporcionando; e insiste que isso é o que elimina o excesso, produzindo justamente a medida e a proporção.

²⁶ *République*, 462 a – b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

²⁷ *Philèbe*, 14 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Evidentemente, trata-se dos inúmeros modos com os quais o Uno, em vários níveis e de diversas maneiras exerce a sua função de princípio determinante e último. Aqui, Platão é levado mesmo a afirmar, expressamente, que o limite “é o Uno por natureza”. Vejamos no *Filebo* a passagem (cf. 16c ss., εἰ μὴ φύσει) que diz:

“tudo aquilo que se pode dizer que existe é feito do uno e do múltiplo, e contém em si mesmo, originariamente associados o limite e a infinitude” ²⁸.

Ainda no que concerne a Apolo, Às Musas e a Dionísio, razoavelmente similar, é o caso das harmonias e dos ritmos o que podemos deduzir do próprio testemunho de Platão, que afirmava que após o tratamento das harmonias devia-se passar ao problema dos ritmos. Eis o texto:

“Sobre esse assunto — disse eu — pediremos conselho a Dâmon, sobre os *pés* (ritmo) adequados à baixeza, à insolência, à loucura e a outros defeitos, e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários. Tenho idéia, mas não muito clara, de lhe ter ouvido chamar a qualquer coisa como *enóplio composto*, *dátilo* e *heróico*, mas não sei como os distribuía, igualando a *ársis* (ἄρσις) e a *thésis* (τέσις), de maneira a acabar em uma *breve* e uma *longa*. E, pelo que sei, chamava um *iambo*, e o outro *troqueu* e atribuía-lhes *longas* e *breves*. E em alguns destes metros parece-me que não censurava ou louvava, menos os tempos destes *pés* do que os ritmos em si. Mas estas questões, como disse, reservemo-las a Dâmon para as deslindar, pois não seria pequena a discussão, não achas?” ²⁹.

§ 5. O dom de Dionísio

Platão busca, sem dúvida, a unidade da música para fundar sua *República*. Mas, como demonstraremos em seguida, durante os banquetes, ele prestigiará a presença de Dionísio como portador do vinho, das danças *ditirâmbicas* e da relaxação que aos seus olhos poderão propiciar aos cidadãos a necessária descontração. Platão também liberará o uso do *trêno* (θρηνῶ), um *éthos* que expressa lamento, porém, predispõe à religiosidade.

²⁸ *Lois*, 664 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

O fulgor de Dionísio expressa dois aspectos opostos: o primeiro é o da criação resplandecente que gera beleza e explosão de tudo o que está oculto, uma apoteose de sensações provocadas por sua música tocada pelo *aulos* (αὐλός). O segundo concerne ao envolvimento que ele pode causar ao homem instigando-o ao desregramento e ao uso excessivo da bebida e dos prazeres (ὑβρις). Estas formas catárticas de manifestação oferecidas por Dionísio relaxam e descontraem os cidadãos, se usadas com moderação. Vejamos o que o Ateniense nos diz no passo (671 d) das *Leis*:

“— Portanto, não devemos continuar de maneira desqualificada a reprovar o dom de Dionísio como sendo mau e indigno de ser adotado num Estado. De fato, dever-se-ia ampliar consideravelmente a discussão deste assunto, visto que há muita hesitação quanto a se declarar diante da multidão o maior benefício conferido por esse dom, já que quando assim declarado é mal compreendido e difícil de ser reconhecido. — Ao que tu te referes? — Há uma tradição e um rumor que insinuam que esse deus foi despojado de seu juízo mental por sua madrasta Hera e para se vingar criou os rituais dionisiacos e todas as danças delirantes, tendo como intuito o ‘dom do vinho’²⁹.

Dionísio, como vimos, atua unicamente no mundo sensível, pois sua presença corroborada pelo “dom do vinho” está mergulhada em *aísthesis*. Desta maneira, o “dom de Dionísio” é o próprio vinho regado durante os banquetes. Platão aceita o seu uso, na medida em que esse fulgor relaxa, descontraí e permite, como ele mesmo diz nas *Leis* (cf. 653 e): “um período de trégua das vicissitudes humanas”. Entretanto, ele só aceita o uso do vinho, mediante o comedimento necessário, ou melhor, na devida percepção do *ritmo* e da *harmonia*, apenas para diminuir a tensão da alma. Segue o texto:

“— Assim os deuses, compadecidos pela espécie humana nascida para a miséria instituíram os banquetes de ação de graças, como períodos de trégua em relação às vicissitudes humanas; e à humanidade conferiram em seus banquetes, como companheiros, as Musas, Apolo o mestre da

²⁹ *Ibidem*, III, 400 a-b-c, tome VI.

²⁹ *Lois*, II, 672 d; 673 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

música e Dionísio, de modo que as festas pudessem ao menos restabelecer suas formas de disciplinas reunindo-se em seus banquetes com os deuses”³⁰.

O segundo aspecto concerne ao envolvimento que Dionísio causa ao homem instigando-o ao desregramento, ao uso excessivo da bebida, dos prazeres (ἔβρις) e das falsas idéias poéticas.

Realmente, essa desmedida *dionisiaca* Platão combate vigorosamente, uma vez que a educação e a segurança da cidade são ameaçadas. Mas, por outro lado, Platão observa que a celebração *dionisiaca* faz eclodir um dos processos mais profundos da arte: os processos da criação que estão muito bem configurados no Diálogo *Fedro*³¹ quando ele fala das diversas *manias* (μανία).

Entretanto, sabemos que a problemática platônica da arte deve ser vista em conexão estreita com a temática metafísica da dialética, pois somente a partir de tal conexão torna-se plenamente inteligível. Um dos elementos básicos para Platão é estabelecer o valor de verdade que a arte possui, ou seja, se possui socialmente valor educativo ou não. Sabemos que suas respostas são totalmente negativas, pois a arte para Platão não desvela, mas oculta o verdadeiro, porque não conhece. Deste modo, a arte não melhora o homem, mas o corrompe, porque ela não é verdadeira. Não educa, mas deseduca, porque se dirige às faculdades irracionais da alma. Em seus diálogos, Platão assume a atitude negativa diante da poesia, considerando-a efetivamente inferior à filosofia. O artista nunca é tal por ciência ou por conhecimento, mas por intuição irracional. Quando o artista compõe está “fora de si possuído por algo que transcende o seu próprio entendimento e, portanto, inconsciente”³². Isto nos parece muito semelhante à questão do *gênio*³³ colocada por Kant em sua obra *A Crítica do Juízo* ou mesmo no *Banquete*³⁴ platônico, quando a sacerdotiza Diotima levanta a problemática do *daimon socrático* — que como ele, esse artista, também não sabe dar razão do que faz, nem sabe muito menos ensiná-lo a outro.

³⁰ *Ibidem*, I, 653 e.

³¹ *Phèdre*, 244 a, tome IV, Les Belles Lettres, Paris, 1995; *Mênon*, 99 d ss., *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³² *Ibidem*, 245 a ss.

³³ Kant, E., *Crítica del Juicio*, (A arte do Gênio), Editori Laterza, Bari, 1989.

³⁴ *Banquet*, 202 e 203 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

O gozar propiciado por Dionísio provoca uma distensão, uma relaxação das tensões humanas internas — e gozar dominando o próprio gozo é jogar. Toda educação, portanto, terá como primeiro exercício o jogo (παίγνιον). Por essa razão, inclusive o exercício que joga ao se levar pela embriaguez, sem nunca se abandonar a ela, ou melhor, na prática dos banquetes festivos pode converter-se em um elemento essencial da educação e da ordem, sobretudo, quando este se encontra diante de um “pedagogo” sóbrio e sábio. Desta maneira, a exuberância do *dionisismo* ateniense romperá a monótona tensão da legislação e educação *dóricas*, fazendo-as mais comedidamente humanas. Platão nesse contexto insiste numa aliança que considera necessária para a educação e o jogo, aquela que utiliza o canto como portavoz da virtude — esse mesmo canto, que será o tema constante dos coros, sejam danças cantadas, sejam cantos dançados. Para ilustrarmos este pensamento vejamos o que o Ateniense diz na passagem (654 a) das *Leis*:

“— Ora enquanto todos os outros animais carecem de qualquer senso de ordem ou desordem nos movimentos (o que chamamos de ritmo e harmonia), a nós os próprios deuses, que se prontificaram como já o dissemos em ser nossos companheiros na dança, concederam a agradável percepção do ritmo e da harmonia, por meio dos que nos fazem nos mover, e conduzir nossos coros, de modo que nos ligamos mutuamente à canções e danças e o nome coro, provém do júbilo que dele extraímos”³⁵.

Esta música, por certo, é aquela mesma legada por Apolo e as Musas e que cumpre sua trajetória de elevar a alma do cidadão em detrimento à música *dionísiaca*, que pelo seu *aulós* (αὐλός) (instrumento não aceito por Platão, por ser antieducativo) nega o ato de expressar o *logos* (λόγος) como expressão do Ser.

Toda música que expressa ansiedade e prazer é de origem *mimética*, pois não flui do espírito, e sim, do mundo das sensações, sugerindo ao artista o desejo e a paixão. Daí, Platão prestigiar os modos (ἔθνη) *dóricos* e *frígios* como medida musical por excelência. Sobre isto vejamos o que nos diz Aristóteles em sua *Política*:

³⁵ *Lois*, 664 a, ss., *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

“a música é a imitação das afeições morais, e isso é evidente, porque existem diferenças essenciais na natureza dos diversos acordes. Aqueles que os ouvem se impressionam de diferentes modos a cada um deles, como o tom *mixolídio* que os predispõem à melancolia e a dor, outros ainda inspiram voluptuosidade e abandono como os tons moderados, Uma outra harmonia intermediária traz à alma paz e repouso; é só o tom *dórico* que produz esse efeito, ao passo que o *frígio* excita o entusiasmo”³⁶.

Conhecer os *ethe* (ἔθη) significa reconhecer de uma certa maneira a função inspiradora das Musas no âmbito das sonoridades. Sobre as Musas, Leon Robin explica a origem da palavra, observando que foi devolvida à paráfrase “a arte das Musas” a palavra *mousike* (μουσική) e que μουσική é formada da palavra *musa* (μοῦσα): nome da divindade que envia inspiração, ordem e harmonia interior. Robin observa, ainda, que a palavra μοῦσα indica em princípio, uma relação entre o homem e o divino. Pelo que as Musas e a música em geral referem parece que o nome Musa derivou-se da palavra desejar (*môszai*)³⁷. Este nome *dórico* que significa também buscar, aparentado com o termo épico *memaós*, se encontra em Epicamo, em Teognis e também nos trágicos. A forma *dórica* Môsa, em lugar de Mousa (Musa), foi seguramente que facilitou a Platão poder estabelecer esta relação etimológica.

Nas *Leis*, Platão prestigia a presença dos coros que se articulam em três grupos distintos: o das crianças, dos jovens até trinta anos e o dos homens maduros de trinta a sessenta anos. Os dois primeiros, como dissemos, são consagrados às Musas e a Apolo; o terceiro se consagra a Dionísio. Com ele recaímos no papel indispensável do vinho e dos banquetes; e do trabalho incessante da educação geral da cidade. Para ilustramos este aspecto (ἑῶς) vejamos a passagem (664 e) das *Leis*:

“Dizemos assim mesmo que a ordem nos movimentos chamava ritmo e que da voz, quando se mesclam com os sons graves e agudos, se chamava harmonia, enquanto que o conjunto de ambas as coisas se chamava arte coral. Dizíamos também, que os deuses piedosos, nos haviam

³⁶ Aristóteles, *A Política*, cap. V, § 8, Aguilar S A de ediciones, Madrid, 1982.

³⁷ *Crátile*, 405 c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

dado como companheiros e dirigentes de nossos coros a Apolo e as Musas, e, em terceiro lugar, se recordais, a Dionísio ”.³⁸

Platão se mantém em uma justa medida assegurando o equilíbrio da *pólis* (πόλις) com a presença musical desses deuses, que por sua própria natureza proclamam o ideal de uma paz que cada ser e cada sociedade devem usufruir — pois não é a guerra a condição mais apta para a vida, e sim, a meta de uma verdadeira paz. Sem dúvida, esse não é um pacifismo cego. No livro VIII das *Leis*, Platão recordará que a condição da felicidade, tanto para o indivíduo como para a cidade, não está somente em não cometer a injustiça para com os outros, mas sim, em diminuir, na medida do possível, os seus padecimentos. Observemos o texto:

“Mas para uma vida boa e feliz o primeiro requisito é nem cometer injustiças contra si mesmo nem sofrer injustiças cometidas por outros. Destas, as primeiras não são muito duras, mas é muito difícil manter-se imune às injustiças de outrem; com efeito, é impossível conquistar essa invulnerabilidade, a não ser que nos tornemos perfeitamente bons”³⁹.

§ 6. *Horizontalidade e Verticalidade nas notações musicais*

Advertimos que as notações que se seguem eram utilizadas na época de Platão e Aristóteles, e indicam como era lida a música no século IV a.C., quando os intervalos e *metros* - “grave-agudo”, “longa-breve”- já eram considerados formas de tempo, como o musical molda e organiza o tempo. Porém, não será inoportuno fazer uma advertência: o tempo musical quantifica a duração exata de cada figura, e a “longa-breve”, (grave-agudo) chegam, com o desenvolvimento vital e técnico da música, a constituir o eixo vertical concernente à harmonia: o aspecto racional (*apolíneo*), o domínio do simultâneo em música (acorde), bem diverso do

³⁸ *Lois*, 664 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³⁹ *Ibidem*, 828 d.

simultâneo em física. Enquanto que a relação dos moldes “longa-breve” chegará mais tarde a constituir a dimensão horizontal concernente à melodia, aspecto *dionisiaco* da criação musical, embora a sistematização tanto do acorde quanto da melodia somente se efetivará em meados do século XVIII d.C., com Jean-Philippe Rameau ⁴⁰.

O musicólogo J. D. Garcia Bacca em sua obra *Filosofia de la Música* nos dá alguns exemplos de como era lida e entendida a música na Antiguidade Grega, sobretudo, da estreita relação que se estabelecia entre os deuses e as Musas no desenvolvimento de uma “leitura musical” Diz ele:

“Na música grega considerada divina, a organização revelada pelas Musas aos oráculos e para os ouvintes que se encontravam em transe de endeusamento coletivo eram soados através dos ritmos “dátilos”, exemplo: (_ _ _) e “espondeus”, exemplo: (_ _), pés métricos, característicos para as libações (σπένδειν) aos deuses. Tal é a organização das durações “breve-longa”. Nela, a intenção é que ressoe através desses ritmos o divino” ^{40a}.

Contudo o ritmo exige algo mais para tornar o seu caráter audível: unir duração e ênfase, a saber, a acentuação. Segue o exemplo: _ _ _ _ ;
_ _ _ _

⁴⁰ Jean-Philippe Rameau, *Traité d'harmonie*. Para ilustrarmos melhor esse pensamento lembremos que foi somente no ano de 1722 da era cristã que viemos a conhecer o *Traité d'harmonie* escrito pelo cravista, compositor e teórico da música Jean-Philippe Rameau — e juntamente com seu Tratado, destacamos a famosa obra de Bach: *Das wohltemperierte Klavier (O Cravo bem Temperado)* 1º. volume escrito no mesmo ano), e, que pela sua riqueza harmônica foi também considerado uma espécie de tratado musical de harmonia da época. As duas obras (apesar da primeira inaugurar o trabalho sistematizado de harmonia da história da música), a segunda inaugurou o temperamento uniforme para o acorde do Cravo. O Cravo agora, “*Bem Temperado*” tomou-se o senhor da música, impondo seus intervalos aos outros, e trazendo grande celeuma entre os compositores *barrocos* em relação a essa “liberdade tonal”, e permitiu pela primeira vez fazer conscientemente o que Alessandro Scarlatti apenas fizera instintivamente: o império da lei de separação rigorosa de tom maior e tom menor, a pureza de cada uma das tonalidades; e a faculdade de usar, na composição, todas as 24 tonalidades possíveis. O *Cravo bem Temperado* constitui uma seqüência de 48 Prelúdios e 48 Fugas. O primeiro volume foi composto no ano de 1722 (acima mencionado), e o segundo volume foi concluído no ano de 1744. É a maior obra pianística de todos os tempos (apesar de ter sido escrita para o Cravo). Hans von Buelow (teórico do piano e ex-marido de Cósima Wagner) chamou-a de “Velho Testamento do piano”, sendo o “Novo Testamento” as 32 sonatas de Beethoven. É manual de técnica do instrumento, seu breviário didático, e é a obra fundamental da harmonia moderna. Mas, os 48 prelúdios e fugas do “*Cravo bem Temperado*” são verdadeiros modelos de escritura polifônica para o piano; neles, se aprende distinguir e fazer soar distintamente as várias vozes distribuídas entre as partes das duas mãos. Obra deste porte visa como conteúdo sonoro restabelecer a ordem tonal que corresponde à efetivação de uma nova ordem social no reino da música.

^{40a} Bacca, G. D. G., *Filosofia de la Música*, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1990, p. 27.

Continua o texto: “Com isto fica definido pelas Musas e por aqueles que foram endeusados por elas, o uso do *compasso*: a medida exata (μέτρον).

Exemplo:

{ ὑμεῖς γὰρ Θεοὶ ἐστε πάορ εστὲ τε ἴστε τε πάντα }

{ _ _ _ _ _ }

A ulterior síntese musical original por ser considerada divina, ativa ou passiva, seis dos referidos compassos compõem um *hexâmetro* ⁴¹.

{ ὑμεῖς εστὲ τε ἴστε τε πάντα }

{ _ . _ _ _ _ }

Este *hexâmetro* indica que outras combinações de *breves* e *longas* não são mais consideradas divinas, mas sim, semidivinas: *teoeidés* (θεοειδής).

Chamemos o *hexâmetro* de “unidade musical básica divina”. Característica: *Nómos* (Νόμος). *Nomos* nesta fase histórica da música designava a “unidade sonora máxima e altamente divina”. Assim, pois, *normativa* ⁴².

A unidade sonora máxima não podia ser ampliada por maximamente divina, pois suas qualidades sonoras eram insuperáveis. Platão valeu-se do termo *Nómos* no texto aduzido ao Diálogo (*Íon*, 1c) ⁴³, que utilizava o *peán* (πεάν): Hino em honra a Apolo. Tínico, o calcedônio, diz que o *peán* era considerado o *mais divino de todos os cantos*.

Nenhum *Nómos* se conservou, e acredita-se que na terminologia musical atual, ele tenha passado a chamar-se *Cantus Firmus*, no qual o tema inicial de uma seqüência melódica é preenchido por motivos novos, sem alterar a sua forma musical que é composta por várias estrofes. Assemelha-se vagamente ao tema de uma

⁴¹ *Ibidem*, pp. 27, 28.

⁴² *Idem*, p. 28.

⁴³ *Íon*, 1 c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

fuga. Por exemplo, guardando as suas devidas distâncias, a composição de Bach: *A Arte da Fuga*.

Platão ansiou pela síntese entre a razão e a emoção em uma composição musical, algo que estivesse em consonância com suas expectativas harmônicas. Essa junção musical (acorde-razão – melodia-emoção), infelizmente, em sua época, não havia atingido um grau mais amplo de expressão — por esse motivo, Platão parece se ater mais aos efeitos de uma composição musical do que às causas que regem suas leis harmônicas, estabelecidas, por sua vez, por teóricos da época, entre eles, possivelmente, os neopitagóricos Dâmon, Arquitas de Tarento, Aristoxeno de Tarento, etc.

Um dos únicos registros sobre a teoria musical comentada por Platão se encontra na *República* (cf. VII, 531 a-c), quando ele questiona as duas linhas teóricas musicais: a dos empiristas (Pitágoras) e a dos harmonistas (Aristoxeno).

Contudo, no livro III (398 b-c)⁴⁴ da *República*, Platão fala da valoração do tempo sonoro que para ele tem a função de moldar estruturalmente a harmonia, a sua simultaneidade ou espacialidade, ou por outro lado, vislumbrar a melodia que se estende em uma sucessão de sons criados por palavras recitadas (poesia), ou cantadas (pela voz humana ou instrumento), iniciando assim (mesmo em um período tão remoto da música grega), os primeiros passos de uma nova linguagem estrutural da música, o que forçosamente derivou para os Tratados modernos de Harmonia. Eis o texto:

“— Também é forçoso que sejam assim — replicou. São estas as duas espécies de narração que eu dizia. — São, efetivamente. — Por conseguinte, destas duas, uma experimenta pequenas alterações, e desde que se dê à narração, a harmonia e os ritmos convenientes é fácil ao orador manter essa correção e harmonia única — pois pequenas são as mudanças — e também o ritmo igualmente aproximado. É exatamente assim. E agora quanto à outra espécie? Não precisa do oposto, de todas as harmonias, de todos os ritmos, se quer exprimir-se convenientemente, devido ao fato de comportar todas as formas de variações”⁴⁵.

⁴⁴ *République*, III, 398 b-c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁵ *Ibidem*, 398 c.

Neste contexto seria interessante observar que a poesia lírica grega era acompanhada de música, composta pelo próprio autor dos versos e isto se confirma porque, para Platão, a palavra e o som estavam intimamente ligados. Para conferirmos, eis o que nos diz o passo da *República* (398 c):

“— Ora, meu amigo — disse eu — estamos em riscos de ter completado em absoluto o que se refere a discursos e histórias na arte das Musas: o que deve e como se deve dizer. Também me parece — respondeu. Depois disto, não nos falta tratar do caráter do canto (harmonia) e da melodia? É evidente que sim” ⁴⁶.

Aqui, a melodia se manifesta através do canto, e a harmonia funciona como um “pano de fundo” do discurso musical, ou melhor, o encadeamento entre o canto e o acompanhamento. Conhecer a ciência das coisas em caráter de oposição como no caso do grave-agudo”, com as diferentes divisões de quantidade que se dá entre as figuras (breve _ e longa —) é um indício de que o componente musical começa a insinuar-se ainda no falado e no ouvido, e não só no “transe de endeusamento” (possessão) como afirma o musicólogo Garcia Bacca.

Podemos afirmar com certa nitidez que, para Platão, o *dionisiaco* inclina-se para o delírio por intermédio dos *modos* (*ethe-ἔθνη*) *lídios*, *eólios* etc.), (*ditirâmbicos*), enquanto que o *apolíneo* busca a clareza e a forma com os *modos* - ἑθνη: *dóricos* e *frígios*; em suma, busca o conhecimento. Estas divindades sintetizam em nível simbólico e antropológico a união perfeita entre o corpo e a alma.

§ 7. A Criação na obra de Arte

O Uno é superior ao ser, porque é a causa do ser (o ser é um misto que deriva do Uno como determinante de um Princípio oposto), como por exemplo, no âmbito musical a presença dos *metros* grave-agudo, *longa* (—) e *breve* (__) são *modos*

⁴⁶ *République*, 398 c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

de tempo, maneiras como o musical molda e organiza a duração do tempo. Desta forma, nessa estrutura básica musical, a inspiração das Musas dá lugar ao elemento racional do discurso sonoro, tanto por meio do canto moderador de Apolo, como da explosão criadora de Dionísio, que se reveste em uma nova linguagem — a linguagem da criação. Se podemos nos aproximar de um tempo tão próximo de nós, e tão longe de Platão, citemos um pouco da visão da arte de Kant, quando ele se refere ao fenômeno do “gênio” em sua obra: *L’arte bella è arte del gênio* ⁴⁷. Nessa obra, Kant diz que o gênio deve ter um dom inato (natural), um talento que não obedece a nenhuma regra determinada e não resulte de nenhuma aprendizagem, que sua obra deve ser original (não imitada) e, todavia deve servir de referência às outras. Este criador não deve poder explicar nem descrever como cria (aliás, ele não pode transmitir o que não teve de aprender). Um tal homem tem o nome de gênio. “*As belas-artes são as artes do gênio*” declara Kant. O que significa que pelo gênio — inteiramente “natural” — a natureza prescreve suas regras à arte, e somente a ela. Esta criação que nasce no coração do artista explode nas asas *apolíneo-dionisiacas* que fluem das fontes originárias da *Phýsis* (Φύσις), a admirável essência (οὐσία) que alimenta os deuses e as Musas: essas figuras míticas, enigmáticas, semelhantes ao *daimon socrático*, que tem o dom de liberar para o artista o impulso criador. E, para ilustrarmos esta idéia podemos citar algumas obras que possivelmente receberam, por meio da arte do gênio, os toques mágicos de Apolo (Forma), das Musas (Inspiração) e de Dionísio (Impulso Criador). Por exemplo: *Oh Hélios—The Dawn, Fragrance of the Lily* (Choir and Orchestra/Music of the Spheres), *Sinfonia n.º 8 em si menor (Inacabada)* de F. Schubert, *Adágio do Concerto n.º 23 para piano e orquestra em dó maior, K. 488* de W. A. Mozart, *Área para Corda Sol, da Suíte em ré menor* de J. S. Bach, *O Cravo bem Temperado 1.º e 2.º vols.*, de J. S. Bach, a escultura *Pietà* de Michelangelo, a pintura de C. Monet, *La Catedral de Rouen*, a *Primeira das Elegias de Duino* de R. M. Rilke, o livro de Niels Lyhne de Jens Peter Jacobsen etc.

A obra do gênio é um misto da explosão *dionisiaca* com o espírito intuitivo *apolíneo*, em que a razão molda matematicamente a perfeita consonância

⁴⁷ Kant, *Crítica Del Juízo* - (*L’arte bella è arte del genio*), Editori Laterza, Bari, 1989, pp.166, 167.

entre o Belo, o Bem e a Verdade, conceitos que permeiam toda a reflexão platônica. Entretanto, não basta o gênio estar inspirado, porém é necessário que ele esteja também preparado tecnicamente para receber sua obra. Embora esta observação possa parecer um tanto paradoxal, uma vez, que o próprio Platão afirma que o artista ignora como cria o seu próprio produto, vejamos o que diz Hegel a esse respeito em sua *Estética*:

“A produção artística aparece, deste modo, como um estado que recebe o nome de inspiração. O gênio poderia alcançar este estado quer por vontade própria, quer por uma qualquer influência estranha. Quanto ao gênio, já observamos que o gênio e o talento são, pelo menos em certo aspecto, dons naturais. Mas o que não se deve esquecer é que o gênio para ser fecundo tem que possuir um pensamento disciplinado e cultivado por um exercício mais ou menos longo. Porque a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico que só pelo exercício se chega a dominar”⁴⁸.

E, para entendermos um pouco mais esta questão verifiquemos o que Platão nos diz à passagem (202 e) do *Banquete* sobre *Eros*:

“Que seria então amor? Perguntei-lhe. Um mortal? Absolutamente. Mas o quê, ao certo, ó Diotima? Como nos casos anteriores — disse-me ela — algo entre mortal e imortal. O quê então, ó Diotima? Um grande gênio (δαίμων) ó Sócrates; e, com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal. E com que poder? Perguntei-lhe. O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses”⁴⁹.

O gênio realmente não explica como cria sua obra, entretanto, sabemos que ela surge por intermédio da inspiração, esse sopro sagrado que provém das Musas e de Apolo, e que só se concretiza na materialidade, mediante o leve impulso criador de Dionísio. Contudo, é preciso que o artista esteja preparado para receber a sua obra — pois até na poesia, há um aspecto que exige, se não uma aprendizagem, pelo menos uma certa experiência: a prosódia e a rima, cujo

⁴⁸ Hegel, G. F., *Estética (As Teorias Empíricas da Arte)*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 24.

⁴⁹ *Banquet*, 202 e, Oeuvres Completes, Classiques Garnier, Paris, 1950.

conhecimento não se adquire pela inspiração, constituem o aspecto técnico da poesia. E sobre isso ainda observa Hegel:

“Toda a arte se exerce sobre uma matéria mais ou menos densa, mais ou menos resistente que é preciso dominar”⁵⁰.

Sobre a criação da obra de arte, no *Banquete*, a sacerdotiza Diotima diz a Sócrates que o dom de criar concerne unicamente à música e à poesia. Por outro lado, na obra de Platão existem duas concepções contrárias sobre a criação musical: uma considera a composição como uma criação racional, fundada sobre as regras da ciência, e a outra fala da criação poética que se manifesta através de um delírio. Platão nas *Leis* diz que pelo motivo do poeta estar sentado no tripé das Musas, falta-lhe o controle necessário sobre a mente, assemelhando-se a sua produção a uma fonte que dá livre curso à água que aflui, e, visto que sua arte consiste na imitação, ele é amiúde compelido a contradizer a si mesmo ao criar personagens de disposições contraditórias, além de ignorar de que lado está a verdade (719 c-d).

§ 8. Os conceitos de sensível e suprassensível

O conceito do “sensível/suprassensível”, sentido reflexão/música estava presente em Platão a partir do declarado antagonismo nascido dos mitos de Apolo e Dionísio. O símbolo do λόγος com Apolo, que ao tocar sua lira, funda os signos sonoros. A lira como função real à fórmula transcrita em termos físico-matemáticos indica que não existem distâncias verbais ou mentais, mas, frases que determinam o toque da lira (ou dos instrumentos) em nível de “alturas” (intervalos). Isto sucede, não porque o tangedor ao pulsar seu instrumento pronuncie letras que determinam seus intervalos sonoros, frequências – agudo/grave, altos e baixos, longas (—) breves (—), mas porque lira e tangedor são unos como intermediários entre o universo e os elementos que têm o poder de de-formar (artificializar) a linguagem natural transformando-a em signos. A ordem (κόσμος) com Apolo (Απόλλων), a harmonia

⁵⁰ Hegel, G. F., *Estética, (As Teorias Empíricas da Arte)*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 24.

(ἁρμονία) com as Musas (Μοῦσαι) e o ritmo (ῥυθμός) com Dionísio (Διόνυσος) sintetizam, em nível simbólico e antropológico, a união perfeita entre o corpo e a alma.

Platão, no *Cármides* (163 d-e) observa a importância da temperança (*sophrosyne* - σωφροσύνη) no restabelecimento da harmonia da alma, e que ela somente poderá ser realizada mediante o perfeito equilíbrio entre a razão (μέτρον) e a emoção (ἄισθησις). Na *República* (430-431) esta noção de σωφροσύνη se apóia na primeira passagem que permite fazer o elogio da cidade bem governada ou “senhora de si” (485 d-e; 540d), quando possivelmente se dará o apaziguamento entre as forças de Apolo e Dionísio que residem no íntimo de cada um. Ainda na *República* vejamos a passagem (cf. IV, 442c):

“— E denominamo-lo de sábio, em atenção àquela pequena parte pela qual governa o seu interior e fornece essas instruções, parte essa que possui, por sua vez, a ciência do que convém a cada um e a todos em conjunto, dos três elementos da alma”⁵¹.

Aqui, Platão se refere às três qualidades da alma: temperança, coragem e sabedoria. Para enfrentar este formidável poder da tradição grega, vislumbra-se com transparência o originário traço de um evidente “dualismo”, instalado através das figuras de Apolo e Dionísio, figuras de grande peso que constituíram, sem dúvida, a grande “dicotomia poética” de toda a Antigüidade e deixaram seus rastros por toda a “*paidéia* grega”, criando raízes muito fortes, inclusive, no seio das reflexões cosmológicas do universo pré-socrático. Aliás, dizer pré-socrático, sobretudo na visão de Jaeger, quer dizer pré-filosófico, uma vez que os pensadores do mundo arcaico estavam agora fundidos com a grande poesia e a grande música de sua época, para formarem o quadro da época trágica dos Gregos, na qual suas criações já fluíam maravilhosamente equilibradas através das forças do “apolíneo” e do “dionisiaco” que Nietzsche, já em seu tempo, empenhava-se em unificar. A alma e o corpo eram ainda, nessa altura, una e a mesma coisa, traço característico da famosa harmonia grega.

⁵¹ *République*, IV, 442 c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Jaeger com muita propriedade esclarece ainda que, ao conceder a primazia ao elemento *apolíneo-racional*, Sócrates destruiu a existência da tensão entre este elemento e o *dionisiaco-irracional*, quebrando, deste modo, a própria harmonia. Com isso, o que ele fez, na verdade, foi moralizar, escolasticizar, intelectualizar a concepção trágica do mundo da Grécia Antiga ⁵².

Nietzsche, o filósofo que refletiu a problemática *apolíneo-dionisiaca*, em sua obra *O Nascimento da Tragédia*, articulou com especial acuidade a importância desses dois símbolos na arte do mundo. Disse ele:

“Teremos feito em estética um progresso decisivo quando compreendermos, não como um argumento de razão, mas com a imediata certeza da intuição, que a evolução da arte está ligada ao dualismo do *apolíneo* e do *dionisiaco*, assim como a geração está ligada à dualidade dos sexos, à sua luta contínua atravessada por acordos provisórios. Tomamos estes termos de empréstimos aos Gregos; bem entendidos, eles exprimem, não em conceitos, mas, nas formas distintas e convincentes das divindades gregas, as verdades secretas e profundas de seu credo-estético. As duas divindades protetoras da arte, Apolo e Dionísio, nos sugerem que no grego existe um contraste prodigioso, na origem e nos fins, entre a arte do escultor, ou arte *apolínia* e a arte não-escultural da música, a de Dionísio. Estes dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, em geral em estado de conflito aberto, excitando-se mutuamente em criações novas e mais vigorosas, ao fim de perpetuar entre eles, este conflito de contrários que encobre apenas na aparência o nome da arte que lhe é comum; até que por fim, através de um milagre metafísico do “querer helênico”, aparecem unidos, e nesta união terminam por engendrar a obra de arte ao mesmo tempo *dionisiaca* e *apolínia*: a tragédia ática” ⁵³.

A presença dessas duas divindades está notoriamente representada na música, sobretudo pela grande dicotomia criada pelos mais antigos instrumentos gregos de que se tem conhecimento: a cítara (*κιθάρα*), a lira e a flauta (*αὐλός*).

A lenda sobre a origem da lira (*apolínea*) e a flauta (*dionisiaca*) é muito antiga. Aristóteles, inclusive, retoma os mitos referentes à origem desses

⁵² Jaeger, W., *Paidéia*, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1986, p. 345.

⁵³ Nietzsche, F., *O Nascimento da Tragédia (Breviário de Citações – Fragmentos e Aforismos)*, Princípio Editora, São Paulo, 1996.

instrumentos e os interpreta racionalmente; desta maneira, ao falar dos instrumentos que convém ou não, afirma:

“Vem aqui, a propósito, o que o antigo mito narra em relação à flauta: diz-se que Atenas, depois de havê-la inventado lançou-a para longe de si. Talvez não erremos em dizer que fez tal gesto por despeito, já que tocar a flauta deformava o seu semblante; apesar de que nos parece mais ponderado pensar que ela quisera dar a entender com seu gesto, que o estudo da flauta não tinha eficácia pedagógica alguma em relação à inteligência. Por isto, é atribuído a Atenas, a criação das ciências e das artes”⁵⁴.

Esta lenda indica a natureza ambivalente da música que se apresenta ao mesmo tempo como racional ou irracional, instintiva ou intelectual. Platão talvez seja o filósofo que melhor desenvolveu este duplo aspecto de que o fato musical se reveste, quando condena na *República*, tanto os fabricantes de flautas quanto os flautistas. Por certo, um dos motivos que fez com que Platão desprezasse ainda mais este instrumento, foi o de que sua execução impedia a manifestação do *logos* (λόγος). Para conferirmos esta reflexão, vejamos a passagem em que Sócrates afirma:

“— Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar. — Mas não estás me pedindo que deixe ficar senão as que agora mesmo enumerei. — Portanto, não precisaremos para os nossos cantos e melodias de instrumentos com muitas cordas e com muitas harmonias. — Não me parece. — Logo, não teremos de sustentar artífices para fabricarem harpas, trígonos e toda a espécie de instrumentos de muitas cordas e de muitas harmonias. — Acho que não. — E então? Os fabricantes de flautas e, os flautistas devem ser recebidos na cidade? Ou não é este o instrumento que emite mais sons? E, os próprios instrumentos de muitas harmonias, não são imitações da flauta? — É evidente, respondeu ele. — Todavia, restam a lira e a cítara para serem utilizadas”⁵⁵.

⁵⁴ Aristóteles, *Política*, VIII, 6 b, Aguilar Ediciones, Madrid, 1982.

⁵⁵ *République*, III, 399 d, tome IV, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Esta preocupação musical platônica define, com clareza, a importância e a diferença existentes entre essas duas vertentes musicais, calcadas na célebre polêmica da *citarística* e da *aulética*, que já aflorava até mesmo bem antes de Platão. Desta maneira, como diz Jaeger, parte da união necessária e inseparável de toda poesia com o mito — conhecimento das grandes ações do passado — deriva, sem dúvida, da função social e educadora do poeta ⁵⁶.

§ 9. Proximidade entre Dionísio e Eros

Platão obriga as duas forças, Eros e Dionísio, a se colocarem a serviço de sua idéia. Anima-o a certeza de que a filosofia infunde um sentido novo a tudo que vive e a tudo que se converte em valores positivos.

Na sua teoria do *Eros*, Platão lança uma audaciosa ponte sobre o abismo que separa o *apolíneo* do *dionisiaco*. Sobre isso, diz W. Jaeger ao analisar o *Banquete* platônico:

O Eros nasce do anseio metafísico do Homem por uma totalidade de Ser, inacessível para sempre à natureza do indivíduo” ⁵⁷.

O caminho seguido a partir da idéia de que o *Eros* não é por si mesmo belo, nem feio, leva-nos primeiramente ao conhecimento de que ele ocupa uma posição intermediária entre o feio e o belo. Outro tanto sucede no que se refere às suas relações com o saber e a ignorância. Não possui nem uma nem o outro, mas ocupa um lugar intermediário entre ambos. Assim, prova, ao mesmo tempo, que não pode ser um deus, nem divino, nem mortal; mas sim algo intermediário, entre o mortal e o imortal — um grande *dáimon* (δαίμων) que age como intérprete entre os deuses e os homens, deste modo, preenchendo o abismo que separa os dois deuses mitológicos: Apolo e Dionísio, por meio da presença de uma possível *metaxú* (μεταξύ) entre os mundos *sensível* (*aísthesis*-αἰσθησις) e *inteligível* (*logos*-λόγος) que, como a força da

⁵⁶ Jaeger, W. Paidéia, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1986, p. 345.

⁵⁷ Ibidem, p.345.

“eternidade”, se instala entre o passado e o futuro, entre o mundo das aparências e o real.

Apolo e Dionísio, estes dois privilegiados símbolos, foram cantados através da gênese e seus cânticos perpassaram as malhas da forte tradição órfica e elêusica, influenciando, consideravelmente, toda a civilização grega e, oferecendo, conseqüentemente, os mais relevantes subsídios para esta discussão que já se prolonga por séculos.

Música Audível e a Música Inaudível

Capítulo IV

§ 1. *Número Vulgar e Número Ideal*

Como ciência, a música (ἁρμονία) não deveria buscar novas escalas e instrumentos, já que deste modo, o ouvido teria primazia sobre a inteligência. É o que observa Platão na *República* (530 b) e acrescenta ainda que:

“Os que agem desta maneira, se regulam como os astrônomos que buscam números acessíveis ao ouvido, sem indagar com precisão, quais são os números harmônicos e quais não são e de onde surge a sua diferença”¹.

Platão com este pensamento indica o quanto é premente para o músico conhecer, com precisão, a diferença que existe entre as várias espécies de harmonias e, para tal, desenvolve a criteriosa teoria dos modos *éthe* (ἔθη), que têm como principal objetivo encontrar a medida e a simetria perfeita para a alma — configurando desta forma, com maior exatidão, as instâncias do saber que se remetem ao Supremo Bem: o Puro Conhecimento, o Uno. Isso ocorre ao considerar os mundos: *sensível, inteligível e noético* como instâncias de participação do princípio de unidade e de atemporalidade, apreendido somente pela intuição.

Com o intuito de melhor fundamentar sua concepção musical, ele remete à noção de harmonia dos pitagóricos².

¹ *République*, 530 b, livre VII, tome 4, *Platon, Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

² Diels – Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1951. (Os fragmentos sobre os pitagóricos citados neste capítulo foram compilados por H. Diels e W. Kranz, trad. para o italiano. A cargo de A. Maddalena, I pitagorici, Bari Laterza, 1954, cf. 6, 44 B 10: “A harmonia se entendia entre os pitagóricos, em primeiro lugar, como unificação dos contrários; neste sentido, o pitagórico Filolau afirma: “a harmonia só nasce da conciliação dos contrários, pois a harmonia é unificação dos muitos termos que se acham em confusão e o acordo entre elementos discordantes”. Retido firmemente este princípio, se pode estender o conceito de harmonia ao universo, que se concebe como um todo. O pitagórico Aécio disse que Pitágoras

Aristóteles em sua *Metafísica*, por sua vez, em relação ao Uno afirma que Platão atribui a causa do bem ao primeiro de seus elementos e atribuiu a do mal ao Outro, como já tinham tentado fazer alguns filósofos anteriores a Empédocles e Anaxágoras. Entre os que afirmam a existência de substâncias imóveis, alguns dizem que o próprio Uno é o Bem em si ³. Como Aristóteles costumava contar, não era muito boa a impressão demonstrada pela maioria dos que ouviam as conferências de Platão sobre o Bem. De fato, estes ouvintes esperavam aprender sobre os bens humanos, como a riqueza, a saúde e a força, mas, quando viram que os discursos vertiam sobre coisas matemáticas, números, geometria e astronomia, e, por fim, que existia um Bem, um Uno, isso lhes pareceu um tanto paradoxal. Conseqüentemente, alguns desprezaram este tipo de ensinamento, outros o lastimaram ⁴.

Portanto, não se deve incorrer no erro no qual caíram estes ouvintes de Platão. E, para evitar esse engano é preciso esforçar-se para compreender o que entendia Platão ao falar do Uno e da Dualidade indeterminada como Princípios supremos (τὰ ἄκρα καὶ πρῶτα) ⁵.

Para entendermos melhor a questão do Uno, a diferenciação que existe entre uma concepção vulgar do número e uma concepção que considera o número enquanto Idéia, ao nos referirmos aos números Ideais de Platão, nos deparamos com um sério obstáculo à compreensão da doutrina dos Números: a típica redução platônica das Idéias aos Números, ou seja, a concepção das Idéias como “Idéias-Números” ⁶. Esses números Ideais, tais como concebe Platão, são as essências de cada número, não sendo possível serem operacionalizados; por exemplo, não se pode somar a essência do dois à essência do três, ou subtrair da do três a do dois.

foi o primeiro a chamar de cosmo o conjunto de todas as coisas, devido a ordem que nele existe. Esta ordem que rege o cosmo é uma ordem dinâmica”).

³ Aristóteles, *Metafísica*, A 6, 988 a 14-17. Texto grego e traduções: italiano de Giovanni Reale, Vita Pensiero, Milano, 1998 e português, de Marcelo Perine, p. 39, Ed. Loyola, São Paulo, 2002.

⁴ Reale, G., *Per una nuova Interpretazione di Platone*, cap. IX, 14^a, Edizione Vita e Pensiero, Milano, 1995, p. 245.

⁵ Aristóxeno de Tarento, *Elementa Harmônica*, II, 39-40, Da Rios, Gaiser, Test. Plat., Kramer Platone, III, I.

⁶ Reale, G., *Per una nuova Interpretazione di Platone*, cap. VIII, 14^a, Edizione, Vita e Pensiero, Milano, 1995, p.167.

Segundo supõem alguns intérpretes, essa conexão entre Idéias e Números Ideais não se deu simultaneamente com a teoria das Idéias, mas sucessivamente. Na verdade, se deu junto com a formulação sistemática e global da teoria dos Princípios, ou seja, quando Platão forneceu alguns dados relacionados à fundação de uma ciência, que denominou como sendo anterior à ontologia, e, por conseguinte, anterior às suas próprias Idéias.

Os Números Ideais para Platão não são aqueles considerados vulgares ou matemáticos, mas sim, os metafísicos. Eles constituem, todavia, os supremos modelos ideais ⁷.

A música (ἁρμονία), uma das atividades da *mousikê* (μουσική) (como já foi dito no capítulo anterior), não é *mímeses* (μίμησις), uma vez que provém do mundo inteligível, como a astronomia, a geometria e a aritmética – e na qualidade de essência é atemporal como os citados *mathêmata* (μαθήματα), que participa também do mundo sensível através de símbolos; no caso da música, especificamente por meio das claves, notas e seus diversos códigos (figuras positivas e negativas), e na matemática, pelos números, triângulos, quadrados, retângulos etc. Diz Aristóteles na *Metafísica* em (K, 1063 b, 7, 1064 a):

“Todas as ciências buscam relativamente a cada um dos objetos que entram em seu âmbito de conhecimento, determinadas causas e determinados princípios: assim como a medicina, a ginástica, e cada uma das outras ciências *poéticas* e matemáticas. Cada uma das ciências acima mencionadas assume de algum modo a essência que é própria do gênero de coisas de que se ocupa e tenta demonstrar todo o resto, com maior ou menor rigor. Em algumas dessas ciências assumem a essência por meio da sensação, outras, ao contrário, por meio da hipótese. Por isso, também desse procedimento indutivo a que recorrem fica evidente que da substância e da essência não pode haver demonstração” ⁸.

Para os Gregos, o problema metafísico por excelência se refere à questão: Por que há a pluralidade? Ou ainda, por que e como do Um derivam os

⁷ *Ibidem*, p 167,

⁸ Aristóteles, *Metafísica* K, 7, 1063 b, 13-37 e 1064 a. Texto grego e traduções: italiano de Giovanni Reale, Vita Pensiero, Milano, 1998 e português, de Marcelo Perine, Ed. Loyola, São Paulo, 2002, p. 39.

muitos? E a particularidade que Platão traz, reside justamente nessa tentativa de “justificativa” radical e última da multiplicidade em geral, em função dos Princípios do Uno, da Díade indefinida e da estrutura bipolar. Para elucidarmos melhor este aspecto, vejamos ainda o que diz um comentarista a esse respeito:

“‘Díade’ ou ‘Dualidade indeterminada’ não é obviamente o número dois, assim como o Uno no sentido de Princípio não é o número um. Ambos esses Princípios têm estrutura metafísica e são, pois, *metamatemáticos*. Em particular, observamos que a ‘Díade’ é princípio e raiz da multiplicidade dos seres. Ela é pensada como dualidade de grande-e-pequeno no sentido de infinita grandeza e infinita pequenez, enquanto tendência ao infinitamente grande e ao infinitamente pequeno”⁹.

Mesmo que não tenha sido usada expressamente por Platão, podemos dizer que a Díade é uma espécie de matéria inteligível, ao menos nos níveis mais altos, isto é, com exclusão da esfera cosmológica, na qual a Díade torna-se matéria sensível.

Os entes que derivam do Uno sobre a Díade são uma espécie de síntese que se manifesta como unidade na multiplicidade, que é uma definição e determinação do indefinido e indeterminado.

Alexandre de Afrodísia, em (*In Arist. Metaph.*, p. 56, 13-20), também afirma ao referir-se a este tema que Platão atribuía o igual à igualdade e o desigual ao excesso e ao defeito.

Os seres que estão entre si em relação de “oposição de contrariedade”, ou seja, os contrários, entram nos gêneros do “igual” e do “desigual”. O primeiro dos membros dessa série não está submetido ao “mais ou menos”, enquanto que o segundo está. Por exemplo, enquanto o imóvel não pode ser mais ou menos imóvel, e analogamente, o conveniente não pode ser mais ou menos conveniente, o que é movido pode ser mais ou menos movido, assim o que é inconveniente pode ser mais ou menos inconveniente. Ulteriormente, o

⁹ Reale, G. “*Per una nuova interpretazione di Platone*”, Vita Pensiero, Milano, 1991, p. 223. “Ademais, convencido de ter demonstrado que o igual e o desigual são princípios de todas as coisas (de fato, ele tentava reduzir todas as coisas a estas, como a mais simples), Platão atribuía o igual à igualdade e desigual ao excesso e ao defeito; de fato, a desigualdade está em duas coisas, ou seja, no grande e no pequeno, que são respectivamente, o que é por excesso e o que é por defeito. Por isso, Platão chamou-a também de dualidade

“igual” refere-se ao Uno pela razão de que o Uno representa o igual a si mesmo de maneira primária. Ao contrário, o “desigual”, enquanto implica o mais ou menos, implica também o excesso e o defeito, devendo ser referido ao Princípio da Díade indefinida.

Sobre o *status* do Uno pensado como acima do ser, observa-se um testemunho, dizendo que o Uno é *melius ente*¹⁰, mas Platão decidiu dar-nos a mais notável amostra desse ponto, justamente em um dos maiores de seus escritos. Assim, sobre a significação do *status* metafísico do Uno (que coincide com o Bem), entendido como acima do Ser, encontram-se na *República*, na qual expressamente se define o Bem como “acima do Ser” (ἐπέκεινα τῆς οὐσίας)¹¹.

Ainda Aristóteles em sua *Metafísica*, expondo as teorias dos Princípios e da Díade indefinida, confirma:

“São numerosas as razões que desviaram esses pensadores, levando-os a admitir essas causas; mas a razão principal está no fato de terem posto os problemas em termos antiquados. De fato, eles sustentaram que todas as coisas deveriam ser reduzidas à unidade. Isto é, ao ‘ser em si’, se não fosse resolvida e refutada a afirmação de Parmênides: ‘jamais conseguirás fazer com que o não-ser seja,’ e consideraram que seria necessário mostrar que o não-ser é, nesse caso, com efeito os seres derivariam do Ser (Uno) e de algo diferente do ser se, justamente, são muitos”¹².

Proclo em sua obra *In Parmenidem*, por sua vez, em relação a Platão e aos platônicos, diz:

“Eles consideraram que o Uno é superior ao Ser e é aquilo que deriva o Ser e, o separaram do modo comum de entender o Princípio. De fato, ele afirmando que se o Uno existisse em si, entendido como separado e só sem outras coisas, isto é, sem acrescentar nenhum elemento, nada teria podido nascer, introduziram como princípio dos seres a Díade indefinida (Além do Uno)”¹³.

indeterminada, porque nem um nem outro, isto é, nem o que é excedido, enquanto tal, é determinado, mas, indeterminado e infinito”.

¹⁰ Proclo, *In Plat. Parmenidem*, pp. 38 ss. Klibansky-Labowskyiser, Tes. Plat., 50).

¹¹ *République*, VI, 509 b, *Platon, Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹² Aristóteles, *Metafísica*, N 2, 1089b, 35, 6 a, Saggio introdutivo, texto greco com traduzione, fronte e commentario a cura di G. Reale, Vita e Pensiero, tradução de Marcelo Perine, Ed. Loyola, São Paulo, 2002.

¹³ Proclo, *In Parmenidem* - Intérprete G. de Moerbek, ed. Klibansky - Labowsky (Test. Plat., 50), pp. 38 ss.

§ 2. *O ser que é sempre e o ser em devir*

No grande discurso cosmológico do *Timeu* (27e 28b), Platão resume de alguma forma este pensamento em quatro modos. *O ser que é sempre* (o ser inteligível) não está sujeito à geração e ao *devir*, porque permanece sempre nas mesmas condições. Ele é captado pela inteligência por meio do raciocínio. O *devir*, que continuamente se engendra não é nunca um verdadeiro ser, justamente porque está em contínua mudança; ele é objeto da opinião (δόξα), ou seja, é captado mediante as percepções sensoriais, distintas da razão. Tudo o que está sujeito ao processo de geração exige *uma causa*, porque para ser engendrada, toda coisa tem necessidade de uma causa que produza a geração. Essa causa é pensada nesse texto como sendo um *Demiurgo*, (δημιουργός) um *Artífice*, melhor dizendo, uma causa eficiente. O *Demiurgo*, ou seja, o Artífice, produz sempre alguma coisa contemplando previamente algo como ponto de referência, ou seja, tomando-o como paradigma. Mas o Artífice poderia referir-se a dois tipos de paradigmas: (1º) ao “que existe sempre e da mesma maneira”, (2º) ou a alguma coisa sujeita à geração. Se o Artífice toma como paradigma o ser eterno, o que produz é belo; se, pelo contrário, toma como paradigma algo que foi gerado, o que produz não é belo ¹⁴.

¹⁴ *Timée*, 27 e, 28 b, *Platon, Oeuvres Completes*, X: *Timée-Critias*, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1925. Segue o texto: “Segundo a minha opinião é preciso distinguir em primeiro lugar o seguinte: O que é o que é sempre e não está sujeito à geração? E o que é o que sempre é engendrado e nunca é ser? O primeiro é apreendido pelo pensamento juntamente o raciocínio, porque permanece sempre idêntico. O segundo ao contrário é objeto da opinião, juntamente com a sensação sem a razão, porque é engendrado e perece, nunca sendo verdadeiramente ser. Ora, tudo o que é engendrado é necessariamente engendrado por alguma causa. Com efeito, é impossível que possa nascer sem uma causa. E, quando o Artífice(δημιουργός) de qualquer coisa, contemplando sempre o que é idêntico, serve-se dele como exemplo e realiza a sua idéia e a sua virtualidade, tudo o que assim é produzido, é necessariamente belo; mas o que ele realizar utilizando um modelo sujeito à geração não será belo”. Cfr. às passagens (28 b, 29 a), segue o texto: “Ora, no que diz respeito ao céu na sua totalidade ou ao mundo, ou se encontramos outro nome mais apropriado, chamemo-lo assim, devemos considerar o que em primeiro lugar se considera a respeito de qualquer coisa: Se ele existiu sempre, não tendo nenhum princípio de geração, ou então, se foi gerado começando a partir de um princípio. Ora, se ele foi gerado, é visível e tangível e tem um corpo; mas todas as coisas desse tipo são sensíveis e, o que é sensível é apreendido pela opinião (δόξα) por meio da sensação (αἴσθησις), é engendrado e está sujeito ao vir-a-ser. Ora, dissemos que o que é gerado é necessariamente gerado por uma causa. No entanto é trabalhoso descobrir o autor e pai deste universo e é impossível divulgar a todos. E a propósito do universo devemos indagar a que tipo de modelo o seu autor olhou ao fabricá-lo, se foi ao modelo que é sempre, da mesma maneira e, é idêntico, ou se foi ao modelo que é gerado. Mas, se este

Sobre o fundamento desses quatro modos, Platão constrói o edifício metafísico e cosmontológico de todo o tratado cosmológico do *Timeu*, e ao mesmo tempo, a estrutura gnosiológica e a justificativa da metodologia adotada.

No *Timeu* fala-se de um ser puro que só pode ser captado com a inteligência e é justamente esse ser que o *Demiurgo* contempla como paradigma para poder realizar o mundo sensível, sujeito ao *devir*. Assim, o cosmos (κόσμος) sensível é uma imagem (εἰκών) realizada pelo *Demiurgo*, a partir de uma realidade meta-sensível.

§ 3. A questão da *metaxú* (μεταξύ) em Platão

A importante distinção metafísica entre ser inteligível, imutável e eterno das Idéias, entendido como “paradigma”, e ser sensível em contínuo *devir*, entendido como imagem, exige para ser justificado e fundado um Princípio material que tenha a função de recipiente e de substrato da imagem. Além disso, deve-se ter bem presente o que já implicitamente assinalamos, a saber: o que o Princípio material recebe e com o qual se “mistura” não são as próprias Idéias de modo direto, mas são as “imagens das realidades que sempre são”, as “imitações dos seres eternos” e, portanto, imagens ou aparências de outras realidades (Cfr. *Timeu* 50c, 51a, 52c), ou seja, as imagens das Idéias obtidas pela mediação dos seres matemáticos, “ontologicamente intermediários”: *Metaxú* (μεταξύ); ou seja, os *intermediários*, que, para Platão, quer dizer entidade mediadora na qual resume os caracteres dos opostos e facilita sua junção nos domínios do *devir* com aquele das Idéias. Platão se esforça em mudar os intervalos para diminuir os choques e estabelecer continuidade entre os dois mundos separados, ou seja, o da aparência e o do real. Acrescenta ainda o comentarista platônico Joseph Souilhé, em sua obra *La Notion Platonicienne D'intermédiaire dans la Philosophie des Dialogues*: “Os intermediários transportam pelo menos

mundo é belo o Artífice é bom (ἀγαθός), é evidente que ele contemplou o modelo eterno; se, ao contrário, o Artífice não é bom, o que não é permitido nem mesmo supor, ele olhou o modelo que foi gerado: com efeito, o universo é a mais bela dentre as coisas que foram geradas (κόλλιστος τῶν γεγονότων) e o Artífice é a melhor das causas (ἄριστος τῶν αἰτιῶν).”

uma resposta prática às dificuldades de uma dialética que se coloca contra a própria doutrina de participação”¹⁵.

Resta-nos ainda indicar um ponto básico do diálogo *Timeu*, a saber, a complexa questão da criação da alma, que o Demiurgo opera mediante uma mistura de três qualidades (do Mesmo, do Outro e de uma substância Intermediária), produzindo uma única idéia (εἰς μόνον ἰδέαν). Para conferirmos, vejamos a passagem (35 a): “— Da combinação entre a substância indivisível que é sempre a mesma, e a divisível que nasce nos corpos, compôs a terceira, uma espécie de substância interme-diária”¹⁶. Desse modo, o Demiurgo cria a realidade mais notável constitutiva da esfera dos “intermediários”, ou seja, a realidade que está no meio entre os inteligíveis e os sensíveis, realidade sintética e mediadora, por excelência.

Platão descreve o conhecimento humano e as partes em que ele se divide recorrendo à imagem de uma reta dividida em duas, e cada uma das partes novamente dividida em duas. A primeira parte da linha representa o conhecimento sensível, a segunda o conhecimento inteligível. Platão diz que o primeiro segmento do conhecimento inteligível corresponde a uma forma de conhecer menos clara do que a segunda e chama a primeira de *dianoia* (διάνοια) e a segunda *noesis* (νόησις). Como as formas do conhecimento são exatamente correspondentes às do Ser, segue-se que o mundo inteligível (ao qual se refere todo o conhecimento representado pela segunda parte da reta) deve, necessariamente distinguir dois planos: um superior, constituído pelas Idéias puras, e um inferior, constituído pelos entes inteligíveis, em partes semelhantes e em partes diferentes.

Uma vez que Platão identificava a *diánoia* (διάνοια) com os conhecimentos matemáticos, é evidente que os entes inteligíveis correspondentes, pressupostos pela *diánoia*, são justamente os “entes matemáticos” que constituem o plano intermediário (μεταξύ) existente entre as puras Idéias e o sensível (Arist., *Metaph.* A 6, 987 b 14-16).

¹⁵ Souilhé, J., *La Notion Platonicienne D'Intermédiaire dans la Philosophie des Dialogues*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1919, p. 4.

¹⁶ *Timée*, 35 a-b-c, *Platon, Oeuvres Complètes*, X: (*Timée-Critias*), texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

Como os entes matemáticos, ontologicamente, estão entre as Idéias e os sensíveis, de maneira perfeitamente coerente, a *dianóia* (διάνοια), como correspondente gnosiológico dos entes matemáticos, está entre a inteligência (νόσις) que capta as Idéias e a opinião (δόξα) que capta os sensíveis. Eis o texto da *República*:

“E parece-me que chamas de *dianóia* e não inteligência a condição própria dos geômetras e a dos que a eles se assemelham, como se a *dianóia* fosse algo de intermediário entre a opinião e a inteligência” (cf., *República*, VI, 511 D 2 - 5) ¹⁷.

Ainda em relação a esta questão, notemos um testemunho muito importante de Aristóteles:

“Ademais, Platão afirma que, junto aos sensíveis e às Formas (Idéias) existem os entes matemáticos intermediários entre uns e outros, os quais diferem dos sensíveis porque são imóveis e eternos, e diferem das Formas porque existem muitos semelhantes, enquanto cada Forma é apenas uma e individual” ¹⁸.

Para Platão, uma forma inteligível apresenta as seguintes características: ser uma entidade não sensível que existe sempre em si; ser absolutamente pura, sem mistura e que não esteja sujeita ao devir, ou mesmo, que não se componha com as realidades particulares, que participam das relações modelo/imagem.

Sabemos por intermédio do *Timeu* que a Teoria das Idéias é o nexos mais forte e mais decisivo que liga as diferentes partes do *Corpus Platonium*. Todo o platonismo funda-se principalmente nela e dela deriva. Daí a importância de encontrarmos no *Timeu* a utilização da teoria das formas inteligíveis para a explicação da natureza do mundo sensível — a única solução do próprio Platão ao problema da participação e a denominação da realidade das Idéias fundadas sobre a distinção entre a inteligência (διάνοια) e a opinião verdadeira (δόξα).

¹⁷ *République*, VII, 532 d, 4-5, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁸ Aristotele, *Metafisica*, A 6, 987 b 14--18, Saggio Introduttivo, testo greco con traduzione a fronte e commentario, a cura di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano, 1993.

Os Números ideais (assim como as Idéias que, possuindo uma estrutura numérica, podem ser todas qualificadas como Idéias-números), são muito diferentes dos números e dos objetos matemáticos em geral, que ocupam, como já dissemos, um lugar “ontologicamente intermediário”: *metaxú* (μεταξύ).

Enquanto se forma progressivamente a hipótese de um centro gerador de harmonia sob a influência da física e da matemática gregas, germina lentamente, através das antigas teogonias e primeiros ensaios científicos, um conceito que exerce um papel capital na época de Platão, e que perdura por longo tempo: a idéia de *intermediário*. Contudo, esta representação, no decorrer do tempo, passa a ser confundida com a do *intervalo*. Apesar de que esse *intervalo*, na realidade, não é a passagem ou o lugar onde certos auxiliares como a *metaxú* (μεταξύ) se comunicam com os vários seres. Platão nesse contexto parece anunciar não uma doutrina nova, mas a aplicação de uma teoria corrente das chamadas “mediações”.

§ 4. *A medida grega musical: μεσότης ὑπεναντία ἁρμονικά*

Os intermediários são os objetos sensíveis que não se realizam na plenitude de uma idéia, mas que pela sua participação aos contrários, de qualquer modo, flutuam entre o ser e o não-ser (cf. *República* 379 d) ¹⁹.

E ainda sobre os intervalos, relacionando esse conhecimento ao âmbito dos intervalos musicais, conta-nos a lenda que Pitágoras, ao ouvir sons produzidos pelas batidas de martelos em uma oficina de ferragem, acabou descobrindo o seu célebre sistema harmônico; reconhecendo, primeiramente, os intervalos de quarta, depois os de quinta e, em seguida os de oitava, segundo nos relata G. Milhaud em sua obra *Philosophes Géomètres* ²⁰. Esses intervalos sonoros fundam, portanto, na concepção pitagórica, a famosa teoria matemática da música, denominada *lei dos harmônicos*.

¹⁹ *République*, 379 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, 1950.

²⁰ Milhaud, G., *Les Philosophes géomètres* de la Grèce, Alcan, Paris, 1900, p. 99.

Todavia, a harmonia não é propriamente um capítulo da teoria das proporções, e o nome *harmonia geometriké* (ἁρμονία γεωμετρική), levado às últimas conseqüências por Filolau e seus discípulos, reencontra nessas figuras as relações fundamentais da oitava e mostra como funciona a aritmética, a geometria e a música — princípios opostos que Filolau nomeia como *apeíron* (ἄπειρον) e *peras* (πέρας). Isto fez com que seus predecessores nomeassem esses princípios de “contrários”, em oposição ao que foi dito:

“o centro é a célula original do mundo (πρῶτον οἷον φύσει τὸ μέσον). Foi pelo centro que o mundo começou — e a partir do centro que ele se estendeu numa exata proporção, tanto para o alto como para baixo”²¹.

A medida grega, *mésos* (μέσος), é portanto, segundo os neopitagóricos, o germe da harmonia que ilumina os pontos falhos do universo e os coloca em ordem.

Os termos *mésos* (μέσος), *mesótes* (μεσότες) servem para designar proporção ou analogia. Jámblico nos diz que Pitágoras e seus discípulos não conheciam os três *mesótetes* (μεσότητες): a *aritmética*, a *geometria* e ainda um terceiro que chamavam de *inverso* e, que os discípulos de Arquitas e de Hippasos (contemporâneos de Platão), mais tarde o denominaram *harmônico* (cf. *Iamb. In Nic.*, p. 100, 19, Diels Vorsok., I, p. 32). Estas três proporções foram então designadas por expressões musicais como mostra um fragmento de Arquitas, conservado por Porfírio (cf. Porphyre in *Ptol. harm.*, p. 267, frg. 2). Na primeira, ou *mesótes arithmética* (μεσότες ἀριθμητικά), o segundo termo ultrapassa o terceiro tanto quanto o primeiro ultrapassa o segundo; no segundo, ou *mesótes geometriká* (μεσότες γεωμετρικά), o primeiro termo está para o segundo, tanto quanto o segundo está para o terceiro. Segue o texto:

²¹ Souilhé, J., *La Notion Platonicienne D'Intermédiaire*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1919 (Zeller, *Die Phil. D. Griech.*, I, p. 355), pp. 26, 22.

“A música tem três medidas, uma é a aritmética, a segunda é a geometria, e a terceira é a contraposta que chamam de harmônica. A aritmética, quando três termos apresentam a mesma diferença proporcionalmente: o primeiro excede o segundo tanto quanto o segundo excede o terceiro. E nessa proporção acontece que é menor a razão dos termos maiores e maior a dos menores. A geométrica, quando o primeiro está para o segundo tal qual o segundo para o terceiro. Dessas proporções os maiores termos têm a mesma razão que os menores: a contraposta, que chamamos de harmônica, quando os (termos) são assim: o primeiro excede o segundo, portanto de si mesmo, quando o termo médio excede o terceiro. Acontece que, nesta proporção, é maior a razão dos números maiores, e menor a dos menores”²².

Vejamos os exemplos: a b

=

b c

Segundo a passagem do *Timeu* (31 b 4), entendemos que o mundo gerado não é um puro corpóreo inteligível, mas um corpóreo sensível (um misto entre as estruturas da corporeidade inteligível matemático-geométrica e o Princípio material sensível). E o corpóreo sensível é visível e tangível. Mas ser visível depende do fogo, enquanto ser tangível depende da solidez da terra. Ora, duas coisas, para poderem ser ligadas, em geral, implicam numa terceira que sirva de meio, de modo que o meio esteja para o último termo como o primeiro está para o meio.

A proporção a que Platão aqui se refere é a geométrica, como por exemplo: $2 : 4 = 4 : 8$.

Ora, essa proporção implica que, multiplicando entre si os extremos ($2 \times 8 = 16$), obtém-se o mesmo produto, de modo que os meios possam tomar o lugar dos extremos, mantendo a mesma proporção: $4 : 2 = 8 : 4$.

Desse modo, diz Platão, todas as proporções se tornam as mesmas, e “todas as coisas serão unidade”²³.

²² Arquitas de Tarento, *A- Fragmentos, Harmonia (DK 47 B 1-3)*, Porfírio, *Ptolomeu, Harm.*, p. 92, *Pré-Socráticos*, vol. II, Edit. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 63.

²³ *Timée*, 32 c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Enfim, na *mesótes ipenantia armoniká* (μεσότες ὑπεναντία ἁρμονικά), o primeiro termo ultrapassa uma parte dele mesmo, tanto quanto o termo médio ultrapassa o terceiro (uma parte do terceiro).

Neste caso, “b” é a média harmônica entre “a” e “c”. Em seguida, as equações e substituições necessárias chegam à seguinte proporção: 1 sobre “b”, 1 sobre “a” é igual a 1 sobre “c”, e 1 sobre “b”. Os teóricos da música, em geral, perguntam se esta última μεσότες será realmente uma proporção de origem pitagórica. Jámblico de sua parte relaciona esta invenção a uma tradição babilônica, mas argumenta que possivelmente Pitágoras a teria transportado para a Grécia ²⁴.

Estas medidas musicais estavam de acordo com as idéias de Platão, uma vez que ele as utilizou em seu diálogo *Timeu* ²⁵.

As observações do *Timeu* sobre a origem do universo e do homem são qualificadas pelo próprio Platão de “mito verossímil” (29 d), e por todo o relato constata-se a preocupação do filósofo em reiteradamente advertir que nesse assunto (origem do universo e do homem) não podemos alcançar senão o provável e o verossímil, e isso pelo “método de verossimilhança” (59 c), que “concilia a necessidade com a probabilidade” (cf., além de 29 d, 59 c e 53 d), mais os seguintes trechos: (30b, 48d, 56d, 68d e 72d) ²⁶. É a própria natureza do assunto, objeto do relato, que impõe esse método; e também porque dela decorrem o que encontramos no início da exposição do *Timeu* (29 b-d), como tensão gnoseológica que está subjacente ao relato, determinando o seu teor e o seu alcance e que não é senão a tensão resultante da necessidade de ultrapassar a oposição existente entre o mito e a ciência, que se resolve no verossímil e no provável, e conduzem, em primeiro lugar, ao próprio núcleo das concepções gnoseológicas e ontológicas do pensamento platônico (esferas que se ligam

²⁴ Jámblico. *In Nic.*, p. 100, 19. Diels: Vorsok, 1 p. 32.

²⁵ Porphyre *In Ptol. harm.*, p. 267, fr. 2 Diels, I, p. 261.

²⁶ *Timeu*, 29b, 29d, 30b, 48d, 53d, 56d, 59c, 68d, 72d, (*Timeu-Crítias, O segundo Alcibiades, Hípias Menor*, Cfr. Introdução ao *Timeu*, relatada pelo comentarista H. Bitar à p. 25, edição UFFA).

pela Teoria das Idéias), e em seguida, à reflexão sobre as relações entre o mito e a ciência ²⁷.

Para Platão, o Demiurgo não é um mero artesão, mas aquele que contemplando o paradigma o transfere para sua cópia todas as suas virtudes. O Demiurgo tem o dom de contemplar e produzir; desta maneira, há nele tanto da atividade teórica (Θεωρία) quanto da atividade prática (Πρόξις).

Para melhor elucidarmos este tema, tomemos um fragmento do Anexo 2, da edição do *Timée* (Éd. Flammarion), comentada por Luc Brisson que diz:

“Depois de ter constituído a mistura fundamental que serve para fabricar a alma do mundo, o Demiurgo (Δεμιουργός) à semelhança de um ferreiro, molda suas lâminas e as transforma em uma placa, onde introduz um certo número de divisões. Começa por recortar essa ‘massa’, no sentido do comprimento em duas partes, que chama paradoxalmente: a primeira, a faixa do Mesmo e a segunda, a faixa do Outro. Esta operação vai tratar da distinção observada entre os astros fixos e os planetas. Em seguida, ele divide a faixa do Outro em sete seções para realizar o movimento dos sete planetas conhecidos na época. O movimento de aparência errática dos planetas, explica provavelmente a existência do Outro, enquanto que a parte do Mesmo, é representado pelo movimento de aparente regularidade das estrelas fixas” ²⁸.

Nas passagens (35 b, 36 b), Platão fala da divisão da alma do mundo em função dos intervalos harmônicos. A fabricação do círculo do Mesmo e do Outro constituem os círculos sobre os quais se movimentam os planetas. Já nos passos (36 b e 36 d) podemos observar com certa clareza, a relação harmônica que se apresenta entre os intervalos das escalas musicais e os intervalos entre os planetas, fato que nos chama a atenção de certo modo, para as chamadas *música audível* e *música inaudível*, ou seja, os sons produzidos pelas escalas musicais tocadas por instrumentos ou voz humana, e os cálculos matemáticos precisamente construídos, que acusam a existência de escalas que vibram em uma esfera cósmica. Eis o texto:

²⁷ Platão. *Diálogos: Tímeu – Crítias – O segundo Alcibiades – Hípias Menor*. Do Diálogo *Tímeu* Introdução comentada por H. Bitar. Tradução direta do grego de Carlos Alberto Nunes, Editora Universitária, Belém do Pará, 2001, p. 25.

²⁸ *Timée, Crítias* (Présentation et traduction par Luc Brisson), Annexe: *La structure mathématique de l'ame du monde*, GF Flammarion, Paris, 1999, pp. 284, 285, 286, 287.

“Da combinação entre a substância indivisível que é sempre a mesma, e divisível que nasce nos corpos, compôs a terceira, uma espécie de substância interme-diária. Por outro lado, no que diz respeito à natureza do Mesmo e do Outro, compôs também uma espécie intermediária entre a substância indivisível e a substância divisível nos corpos. Em seguida, tomando os três, reuniu-os numa forma única, forçando, com isso, a difícil natureza do Outro a se misturar com o Mesmo. Depois de aprestar uma unidade com esses três elementos, dividiu-a em tantas partes quanto era conveniente haver, cada uma constante de uma liga do Mesmo, do Outro e da Existência ²⁹.

Como vemos no *Timeu*, Platão confirma uma relação essencial entre a estrutura harmônica da alma do mundo e da música, relação esta que resulta dos próprios elementos utilizados por ele para a construção daquela estrutura. Essa relação é muito importante, tanto para a cosmologia como para a filosofia da música, porque os princípios que dirigem a construção da alma universal são os mesmos utilizados na constituição da alma individual. Segundo o comentarista H. Bitar em sua *Introdução ao Timeu*, já mencionada, o termo intervalo: *diástema* (διάστημα), inequivocamente usado por Platão na acepção de intervalo musical (cf. *República* 531 a; *Filebo* 17c) ³⁰, aproximaria a obra do *Demiurgo* (Δημιουργός) da harmonia musical na construção da Alma do Mundo. Platão teria utilizado relações matemáticas e musicais possivelmente recém-descobertas em seu tempo ³¹.

Realmente, no período platônico se deram muitas descobertas musicais, pois alguns de seus contemporâneos foram filósofos e teóricos da música de proeminência no panorama musical-filosófico grego. Como no caso de Dâmon — filósofo, teórico e educador musical, autor da obra *Aeropagita*; Arquitas de Tarento — estadista, político e, segundo informação abalizada, foi um dos mais dedicados pitagóricos gregos; Aristoxeno de Tarento — brilhante filósofo e teórico da música, autor das obras *Elementos Harmônicos* e *Elementos Rítmicos*. Em relação a esses

²⁹ *Timée*, 35 b 36b, 36d, *Platon, Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³⁰ *République*, VII, 531a; *Philèbe* 17c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³¹ *Timeu-Crítias, O segundo Alcibiades, Hípias Menor*. Cf. *Introdução ao Timeu*, comentada por H. Bitar à p. 33, edição UFFA, Belém-Pará, 2001).

filósofos da música diz Louis Lalois, em sua obra *Aristoxène de Tarente (La Musique de L'Antiquité)*: “A Grande Grécia foi uma terra pitagórica, e a vila de Tarento viu nascer vários filósofos, entre os quais o pouco citado Filolaus, e entre outros, Arquitas e Aristoxeno de Tarento”. (cf. Jâmbli., de Vit. Pyth., XII, 32) ³².

No *Timeu*, Platão postula a idéia pitagórica de que se torna possível encontrar a relação do humano com o divino se estudarmos sua concepção de cosmos (κόσμος) e tratarmos de determinar sua ordem e estrutura. O que apreendemos nesse diálogo é que assim como o universo está composto de elementos materiais ordenados, uma vez que estão governados por uma razão divina, assim também todos os seres humanos são estruturas formadas da mesma matéria que reproduzem os mesmos princípios de ordem. Daí a possibilidade de os seres humanos também serem considerados como pequenos mundos. Um exemplo: um copo de água retirado do oceano contém todos os microorganismos existentes no próprio oceano.

A busca da ordem ou da harmonia do sistema planetário, da sociedade e de sua manifestação espacial faz com que a cidade seja particularmente importante na obra de Platão. No *Timeu* e em algumas passagens da *República* ³³ encontramos aspectos relativos à ordem entre os planetas — e a busca das leis que os regem são, segundo propõe, as mesmas leis que regem todo o cosmos (κόσμος) e, nesse contexto, a *Música das Esferas* é o denominador comum entre as escalas musicais e os planetas, conforme indica Aristides Quintiliano em sua obra *De Musica*, livro I. Para conferirmos esta afirmação, consideremos o texto:

“as distâncias que existem entre os intervalos das escalas musicais são exatamente as mesmas que se acham entre os planetas” ³⁴.

Todavia, no Anexo três da Introdução ao *Timée*, (p. 38, éd. Flammarion), Luc Brisson faz uma descrição detalhada das operações realizadas pelo

³² Lalois, L., *Aristoxène de Tarente et la Musique de L'Antiquité*, Société Française D'Imprimerie et de Librairie, Lecène, 1904, p.3.

³³ *Timée*, 40 a-b-c-; *República*, 530 a-b-c, *Platon, Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³⁴ Aristidis Quintiliani, *De Musica*, Lib. I., edição trilingüe: grego, latim e alemão, Von der Musik, a cargo de R. Schaefke, Berlin, (s.i.), 1930, pp. 22-23.

Demiurgo (Δεμιουργός) para fabricar os círculos que constituem a alma do mundo, e sobretudo, para instituir entre suas mútuas distâncias e relativas velocidades, uma resenha complexa das relações entre a matemática e a música. Esta é a idéia da *Harmonia das Esferas*³⁵ e, sem dúvida, Platão para elaborar uma teoria similar extraiu uma boa parte de seu conteúdo filosófico da tradição pitagórica — o que por certo terá acontecido no decorrer de suas viagens ao Sul da Itália, onde, após investigações detalhadas, reconheceu que realmente, as leis matemáticas regiam a harmonia musical.

Como a alma humana está em conexão com o universo, a tarefa da filosofia é compreender a estrutura do universo e alcançar esta unidade em termos de harmonia. O termo harmonia tem sido muito utilizado pelos Gregos; de fato, a harmonia (ἁρμονία)³⁶, derivada do verbo, *arithméin* (ἀριθμέω) significa ‘juntar’, e isto está presente tanto na música, quanto na física e na filosofia. A concepção *homérica* de harmonia que une as diferentes partes de um todo, pressupõe logicamente, que existe uma relação entre as ditas partes, que carregam em sua origem a idéia de medida, bem assinalada por Edgard Bruyne, em sua obra *História de la Estética*, quando observa que cada parte tem que ‘guardar medida’ em conjunto, e não ultrapassar jamais os seus próprios limites³⁷.

Na *República* e nas *Leis*, Platão expõe sua concepção de ordem no âmbito da (*pólis*) (πόλις); nesses diálogos, ele observa como na cidade, da mesma maneira que para o indivíduo, o mais importante é a presença da justiça, seja justiça social, seja justiça individual. De fato, a ordem para Platão consistiria na possibilidade de cada indivíduo poder estar em seu devido lugar, executando, de preferência, suas próprias funções. Vejamos o que ele nos diz no passo (428b) da *República*: “Cada indivíduo não deve exercer mais que um ofício na sociedade, senão aquele para o qual* a natureza lhe dá maior aptidão; e nestas circunstâncias, a justiça consistirá em se ocupar de todos os demais”³⁸.

³⁵ Chailley, J., Viret, J., *Le Symbolisme de la Gamme*, La Revue Musicale, Édit. à Nantes, 1988, pp. 76,77,78.

³⁶ Ἀρμονία (Harmonia, filha de Áries e de Afrodite, *Hh.*, *Ap.* 195; *Hes.*, *Th.* 937 etc., personificada para sua origem e para sua união com Kadmos (Cadmus) a civilização dos contra bárbaros, P. Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 4ª. edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2000.

³⁷ Edgard Bruyne, *História de la Estética*, vol. 1, Madrid, 1949.

³⁸ *République* 428 b-c-d, *Oeuvres Complètes*, tome 4, Classiques Garnier, Paris, 1950.

§ 5. *Ársis* (ἄρσις) e *Thésis* (θέσις)

A doutrina platônica do bom governo também está calcada na relação harmônica que deve existir entre governante e cidadão. O regime político exposto na *República* (411 e) apóia o exercício de uma ordem transcendente ao próprio indivíduo que visa, de modo geral, uma perfeita sintonia em suas atividades, quer seja nas artes, quer seja nas ciências. O ideal da cidade deve estar em perfeita consonância com o ideal do cidadão — e a educação deve se realizar na mais perfeita simbiose da alma com o corpo. Para elucidarmos melhor esta questão, vejamos o que Sócrates nos diz no passo (411 e, 412 a) da *República*:

“Os deuses outorgaram aos homens essas duas artes, a música e a ginástica, destinadas a elevar o ânimo feroso e filosófico, sobretudo quando não tem por objeto o benefício da alma e do corpo, sendo que este último, de forma apenas indireta — senão, para que os princípios anteriormente citados harmonizem mutuamente com a alma, levada a um limite justo de intensidade, tensão e relaxação”³⁹.

Sócrates, embora veladamente, enfatiza aqui a questão da relaxação — *ársis* (ἄρσις), e tensão — *thésis*: (θέσις) — não apenas como um elemento moderador de caráter filosófico entre o corpo e a alma, mas, sobretudo, como elementos opostos, presentes na própria estrutura do Ser e que se remetem conseqüentemente para as durações musicais de ἄρσις e θέσις. Para ilustrarmos melhor esta afirmação, observemos o que nos diz Moutsopoulos em sua obra, *La Musique dans L'oeuvre de Platon*:

“Esta concepção matemática, genérica e básica encontramos em Aristóteles (*Metaph.* XIII, 1, 1087 b 35 ss.). Ela é o resultado de diferentes medidas fundadas sobre o cálculo das relações que propiciam as durações de *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις). São os resultados dos ritmos e das medidas que experimentam em relação aos diversos intervalos. Os andamentos ligeiros e

³⁹ *Ibidem*, 428 e.

lentos, representados aqui por sílabas breves e longas; temas opostos abordados, mas que ulteriormente estão de acordo ⁴⁰.

Analogamente, constatamos a presença desses mesmos elementos opostos em Platão, quando na *República* ele indica a questão do método dialético como forma de eliminação das hipóteses. Para conferir, vejamos o que Sócrates diz a Gláucon na passagem (533 d) da mesma obra:

“O método da dialética é o único que procede por meio da destruição das hipóteses a caminho do autêntico princípio, a fim de tornar seguros os seus resultados, e que realmente arrasta aos poucos os olhos da alma, da espécie do lodo bárbaro em que está atolada — e eleva-os às alturas, utilizando como auxiliares para conduzi-los às artes que analisamos. Demos-lhes por diversas vezes o nome de ciência, segundo o costume; porém, na verdade, precisavam de outra designação mais clara do que a de opinião, mas mais obscura do que a de ciência” ⁴¹.

No que concerne às durações de *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις) existe uma significativa analogia do enfoque aristotélico com o processo dialético utilizado por Platão em sua obra. A ascese ao saber buscado por ele por meio da *maiêutica socrática* é o exemplo vivo dessa semelhança.

Na filosofia platônica, a *thésis* (θέσις) constitui o momento positivo do pensamento; o primeiro momento da dialética, a *ársis* (ἄρσις) por outro lado, aponta para a harmonização da alma, que elevada a um limite justo de tensão se lança, gradativamente a uma relaxação, a um repouso. Esta é a lei dos opostos promulgada por Platão em seu *Banquete* ⁴², de onde as cordas da lira fazem soar o canto do *eros socrático*, que, por sua própria natureza ambígua, restaura a tensão da alma, amenizada pelo justo repouso de ἄρσις.

Ainda enfatizando o aspecto da tensão (θέσις) foi a partir da tensão de uma corda da lira que Pitágoras fundou o primeiro discurso musical do mundo ocidental na forma de uma progressão sonora, produzida pela seqüência de oitavas, quintas e quartas elevadas ao infinito.

⁴⁰ Moutsopoulos, E., *La Musique dans L'oeuvre de Platon*, Presses Universitaires, Paris, 1959, p. 78.

⁴¹ *République*, VII, 533 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴² *Banquet*, 202 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Para Platão, os *modos* (ἔθνη) *dóricos* e *frígios* se identificam musicalmente com as durações de *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις). O *éthos* (ἔθος) *dórico*, que expressa força, poder e coragem, se manifesta através de θέσις — e o *éthos frigio* que tem como característica a calma, a serenidade e o repouso se identifica com ἄρσις (cf. *Rép.* 399 a). Portanto, a força e a coragem do guerreiro unidas à calma e à reflexão do filósofo, completam em si o *éthos* (ἔθος) harmônico do grande discurso musical platônico.

As durações de *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις) estão especialmente presentes na construção da cidade e, melhor ainda, para elevá-la ao estado mais justo, Platão não encontrou outro recurso senão remetê-la a uma educação racional.

Partindo dessa visão, entendemos que Platão confiava firmemente na viabilidade e nobreza desses fins. A passagem (cfr. III, 411 c) da *República* nos aponta uma ampla conclusão nesse sentido, sobretudo porque o próprio projeto de Platão⁴³ era o de colocar a música somente como um meio e não como um fim. A música para ele está alicerçada sobre os pilares da educação e representa um dos mais perfeitos instrumentos de sensibilização e conscientização dos ideais da República. O regime político proposto por Platão apóia as bases de uma ordem transcendente ao indivíduo, porém, como temos visto, vinculada às atividades intrínsecas de cada um. Melhor dizendo, a educação musical molda o caráter do cidadão e incentiva efetivamente a simbiose entre a alma e o corpo. Segue o texto:

“Ora, Gláucon, aqueles mesmos que assentaram na educação pela música e pela ginástica, não o fizeram pela razão que alguns supõem, de tratar o corpo por meio de uma, e a alma de outra? Mas por quê? perguntou ele. É provável – respondi – que ambas tenham sido estabelecidas, sobretudo em atenção à alma. Como assim ⁴⁴ ?

O mito platônico da caverna tem ajudado muito a compreensão das relações existentes entre o corpo (σῶμα) e a alma (ψυχή); colocando virtualmente

⁴³ *République*, III, 411c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁴⁴ *Ibidem*, III, 410 d.

em evidência a realidade da linhagem humana — o realismo platônico, aqui, se apresenta singularmente claro — apesar de estar encoberto pelo mito. Continuando o texto, Sócrates esclarece:

“— Não reparaste na disposição de espírito que adquirem os que passam a vida a fazer ginástica sem contato algum com a música? Ou dos que adquirem a disposição contrária? A que estás a referir-te? A grosseria e dureza por um lado e a moleza e doçura por outro — expliquei eu. É isso mesmo! Os que praticam exclusivamente a ginástica acabam por ficar mais grosseiros do que convém, e os que se dedicam apenas à música tornam-se mais moles do que lhes ficaria bem. E, contudo o que há de corajoso na sua natureza é que poderá dar lugar à grosseria e, se bem cultivado, daria lugar à coragem; mas demasiado tenso (θέρσις), origina a dureza e a irascibilidade como é natural. Assim, me parece. Pois então! A doçura (ἄρσις) não é apanágio de um dom natural dado à filosofia”? Mas, se ela afrouxa, torna-o mais mole do que convém; se, é bem dirigida, ficará doce e ordenada”⁴⁵.

Esta passagem indica o quanto era fundamental para Platão o equilíbrio entre *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις), já que para ele, só pelo exercício dessas harmoniosas medidas de duração é que se realizaria ação da grande lei dos contrários no sentido de estabelecer a harmonização da alma; a simbiose entre os opostos: duro e mole, luz e sombra, corpo e alma, espírito e matéria etc.

A cidade tem, portanto, a necessidade de um governante que seja harmonioso, instruído e formado, desde a sua infância, nos princípios didáticos da república. Pela educação se garante a realidade de um Estado justo, e pela justiça, a atribuição dos direitos e deveres legítimos. A cidade platônica descansa totalmente dentro das bases de tais princípios. E Sócrates o entende assim, quando postula o papel da justiça em relação à ação interna que fará exercer sobre a alma. Isso está bem explicitado na passagem (443 d-e) do livro IV da *República*:

“ — E a justiça declara que não permite que nenhuma das partes da alma faça o que não lhe compete, nem que intrometa em coisas que não lhes são próprias, senão que ordenando devidamente o que lhe corresponde, rege-se a si mesma e estabelece acordo entre seus três elementos, como se fossem os termos de uma harmonia; o da corda grave, da aguda e da média

⁴⁵ *Ibidem*, III, 410 d-e.

e de todos demais tons intermediários, si é que existem”⁴⁶.

Aqui, podemos observar a sensibilidade de Sócrates ao vislumbrar tons intermediários possíveis na evolução da música de seu tempo.

Realmente, a alma do indivíduo e a alma da cidade estão bem configuradas no *Timeu* (21a, 22b), em que Platão esboça o esquema de uma antiga Atenas a qual teria sido construída de acordo com as normas expressas nos livros II e IV da *República*. No *Crítias* (108 e, 110 b, 113 a, 114 c) e nas *Leis* (IV, 702d, 705 a), encontramos descrições mais detalhadas: *no primeiro, Platão volta a falar da antiga Atenas e da Atlântida⁴⁷. Tudo indica que sua meta é encontrar a cidade perfeita que contenha as quatro virtudes fundamentais: justiça, sabedoria, valor e temperança, cada uma delas associadas a um certo elemento da *pólis* (πόλις) que expressa em seu sentido mais amplo, mediante a utilização da música (ἁρμονία), a junção de *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις) como uma forma harmoniosa de educação.

A sabedoria reside na proporção menos numerosa da πόλις entre os que governam e estão em consonância com *sophia* (σοφία). De acordo com Platão: “uma cidade deve ser constituída segundo a natureza e considerada em seu conjunto — deve receber o nome de sábia pela sabedoria de seus governantes, e finalmente, pela ciência que ali reside”⁴⁸.

O conceito de valor está presente em outro grupo da sociedade, o dos guerreiros, e por este termo, expressam a opinião reta e disciplinada acerca do que se deve e não se deve temer. As coisas que se devem temer devem ser as mesmas e da mesma natureza que o legislador indica em seu plano educativo.

Em relação à justiça e à temperança, nesta passagem (430 c-d-e) da *República*, Sócrates afirma:

“Há, portanto ainda duas virtudes a examinar na cidade, a temperança e a que é a causa de toda investigação, a justiça. Absolutamente. Como havemos, pois, de descobrir a justiça, sem

⁴⁶ *République*, 443 d-e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, 1950. Chamamos a atenção para a passagem 443 d-e, que indica como as tonalidades musicais no tempo de Platão ainda não estavam definidas).

⁴⁷ *Timeu*, 25 a-b-c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, 1950.

⁴⁸ *République* 428 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

tratarmos da temperança? Eu, por mim, não sei; nem queria que ela nos aparecesse antes de estudarmos a temperança. Se, queres ser-me agradável, examina esta antes daquela. Claro que quero, se não, seria injusto. Repara então. Vou ver – eu. Vista de onde estamos assemelha-se ainda mais que nos casos anteriores, a um ‘acorde’ e a uma ‘harmonia’. Como? A temperança é uma espécie de ordenação e, ainda o domínio de certos prazeres e desejos como quando dizem, não entendo bem de que maneira, ‘ser senhor de si’ e empregam outras expressões no gênero, que são como os vestígios desta virtude”⁴⁹.

Não parece muito clara na *República* a diferença entre os conceitos platônicos de temperança e justiça tais como se apresentam nos passos (430 c-d-e), nos quais a distinção nos sugere uma certa redundância. Um estudo mais detalhado da matéria, do comentarista platônico M. Fernandez-Galiano⁵⁰ esclarece que a *soprosyne* (σωφροσύνη) não é definida por Platão sempre do mesmo modo: o conceito comum grego desta qualidade ficou mais claro no passo (389 d-e) quando foi levantada a estranha subordinação à autoridade legítima e domínio dos apetites. Ambas as notas aparecem aqui elevadas à mais alta qualificação. Todavia, na referida passagem, Platão arrisca, à primeira vista, um paradoxo em relação àquele que diz “ser dono de si mesmo” e explica seu verdadeiro sentido. Para maior elucidação, segue o texto:

“Como assim? Então a temperança não será necessária aos nossos jovens? Como não há de sê-lo? Para a grande massa, os pontos cardiais da temperança não são obedecer aos chefes, e ser ‘senhor de si’ relativamente aos prazeres da bebida, de Afrodite e da comida? Parece-me bem que sim. Por conseguinte, acharemos bem, segundo julgo, palavras como estas que Diomedes profere em Homero: *Amigo, cala-te, senta-te, e obedece às minhas ordens*”⁵¹.

Em outro momento ainda em relação à temperança, a opinião de Sócrates ilumina o texto:

⁴⁹ *Ibidem*, 430 c-d-e.

⁵⁰ *La República*, Nota 47 referente ao passo 430 d, escrito pelo tradutor Manuel Fernández Galiano, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

⁵¹ *République*, 389 d-e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

“Vês que repliquei eu – que adivinhamos corretamente há bocado, ao dizer que a temperança se assemelha a uma harmonia? E por quê? Porque não é com a ‘coragem e a sabedoria’ que, existindo cada uma só num lado da cidade, tornava uma sábia e a outra corajosa; onde a temperança atua. Esta se estende completamente por toda a cidade, pondo-os todos a cantar em uníssono na mesma oitava, tanto os mais fracos como os mais fortes, como os intermediários, no que toca ao bom senso, ou se quiseses, à força, ou se quiseses, à abundância, riquezas ou qualquer outra coisa desta espécie. De maneira que poderíamos dizer com toda a razão, que a temperança é esta concórdia, harmonia, entre os naturalmente piores e os naturalmente melhores, sobre a questão de saber quem deve comandar, quer a cidade quer o indivíduo ⁵².

Esta descrição vivíssima dos diferentes estados humanos indica com clareza a experiência de Platão como homem do mundo — e sua alta capacidade em elaborar uma das mais perfeitas teorias do conhecimento de todo o Ocidente, que sobrevive até hoje às marcas do tempo. Através da fala de Sócrates e seus interlocutores, revelou ao mundo a sua perspicácia e acuidade em tratar dos mais contundentes temas, como por exemplo, aqueles referentes à degeneração dos valores sociais — e, para tal, utilizou dentre outros recursos o estatuto da música como elemento moderador e educador no âmbito da *pólis* (πόλις).

§ 6. *A presença de teóricos da música na obra de Platão*

Nos textos da *República* e do *Fédro* ⁵³, Platão exprime suas preferências pelos pitagóricos, apesar de se colocar vigorosamente em oposição ao empirismo musical. Trata-se da rivalidade de duas escolas que no decorrer dos séculos elaboraram dois sistemas opostos, e a obra *Os Elementos Harmônicos* de Aristoxeno é um dos melhores documentos que registram essas duas tendências rivais ⁵⁴.

Os pitagóricos como bons matemáticos empregavam os métodos empíricos para medir os intervalos musicais em função do comprimento das cordas,

⁵² *La República*, Nota 47 referente ao passo 430 d, colocação do tradutor Manuel Fernández Galiano, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

⁵³ *République*, VII, 531 a-b-c; *Phèdre*, 268 d-e., Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁵⁴ Aristoxeno, *Elementa Armonica*, a cargo de R. da Rios, Roma (s.i.), 1954.

que, por conseguinte, produziam os *arkai* (ἄρχαι), os princípios de um sistema, isto é, a utilização do monocórdio tradicional da escola. Os músicos da escola empírica se baseavam na função da nota e tentavam medir os intervalos, decompondo-os em elementos musicais audíveis, a fim de medir um intervalo pelo número de elementos que ele contém, determinando o menor intervalo perceptível. Para ilustrar esta afirmação segue o passo da *República* (VII, 531 a-b):

“Como dizíamos há pouco a propósito da astronomia. Ou não sabes que fazem outro tanto com a harmonia? Efetivamente, ao medirem os acordes harmônicos e sons uns com os outros, produzem um labor improfícuo, tal como os astrônomos. Pelos deuses! É ridículo, sem dúvida, falar de não sei que intervalos mínimos e apurarem os ouvidos como se fosse para captar a voz dos vizinhos, uns afirmam ouvir por meio dos sons um outro, e que é esse o menor intervalo, que deve servir de medida; os outros sustentam que é igual aos que já soaram, e ambos colocam os ouvidos à frente do espírito”⁵⁵.

Aristoxeno, por outro lado, ao falar sobre seus adversários harmonistas, expressou-se da seguinte forma:

“Contrariando os sentidos como sendo sujeitos a erros, eles fabricavam princípios racionais, afirmando que o agudo ou o grave se traduziam por meio de certas relações numéricas. Essa teoria não levava em conta o tema e variava completamente segundo os fenômenos sonoros”⁵⁶.

Fundamenta-se na sensação (αἴσθησις) e na experiência (ἐμπειρία) o método utilizado pelos empíricos; eles se esforçaram por ultrapassar os limites do racional visando, em princípio, reproduzir a percepção e investigar, segundo certas regras, as condições determináveis matemáticas, como por exemplo, o comprimento relativo das cordas.

Platão subestimava os músicos empiristas, porque eles adotavam como critério de seus estudos os intervalos e faziam isto apenas pelo prazer do ouvido, e não pela exatidão das relações sonoras. Platão era um tanto controverso em relação

⁵⁵ *République*, VII, 531 a-b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁵⁶ Aristoxeno, *Elementa Armonica*, a cargo de R. da Rios, Roma (s.i.), 1954.

a estes dois teóricos da música, e apesar do grande respeito que nutria por Pitágoras (no que concerne aos intervalos musicais), ele parece estar mais próximo das teorias de Aristoxeno. Para ele, as teorias musicais de Aristoxeno, se assemelhavam às de Arquitas de Tarento, que segundo Ptolomeu, se dedicou ao estudo da música mais do que qualquer outro pitagórico, tendo se esforçado por conservar as proporções que existiam, não só nas relações entre os acordes, mas também entre uma e outra divisão interna dos *tetracordes*. Arquitas de Tarento opinava que a simetria apresentada nos intervalos, se encontrava na essência da harmonia, sendo partidário, sobretudo, do método que busca a medida em oposição à sensação (ἄσθησις).

Assim, Platão apesar de não aceitar os métodos empíricos pitagóricos reconhece o valor da sua acústica quando diz na *República*:

“Referes-te àqueles honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cravelhas. Mas não vá a minha metáfora tornar-se um tanto maçante se insisto nas pancadas dadas com o plectro e nos ataques contra as cordas, ou porque se recusam ou exageram — acabo com ela e declaro que não é desses que eu falo, mas daqueles que há momentos dissemos que havíamos de interrogar sobre a harmonia. É que eles fazem o mesmo que os que se dedicam à astronomia. Com efeito, eles procuram os números nos acordes que escutam, mas não se elevam até ao problema de observar quais são os números harmônicos e quais o não são, e por qual razão diferem”⁵⁷.

Como vemos, Platão apesar de reconhecer em parte o valor das investigações musicais de Pitágoras, nem sempre aceitava suas posturas teóricas⁵⁸. Segundo Abel Jeanniére, Pitágoras teria tido algumas ambições políticas, sobretudo no que tange à preservação dos valores morais de seu tempo. Ele confirma ainda ter sido Pitágoras o fundador da filosofia que leva o seu nome, e que realmente considerava o número o fundamento de todas as coisas — como também que ele tenha sido o criador do “Acorde Musical”⁵⁹. Contudo, Platão prefere permanecer mais ligado ao estudo da ciência harmônica, pois ela exige, acima de tudo, que o conhecimento seja exato, como já dissemos, reprovando de um modo geral as experiências empíricas da escola

⁵⁷ *République* 531 a-b-c, *Oeuvres Complètes*, tome VII, Libr. Garnier Frères, Paris, 1950.

⁵⁸ Aristoxeno, *Elementa Armonica*, a cargo de R. da Rios, Roma (s.i.), 1954.

pitagórica, que a seu ver, limitavam-se a procurar as relações numéricas, sem perceberem onde realmente residiam suas diferenças.

Para Pitágoras e seus discípulos, os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e material. Deste modo, de acordo com eles, o sistema de alturas e mesmo os ritmos, sendo regidos por estes números, refletiam a harmonia de todas as coisas da natureza, bem como as relações presentes no cosmos (κόσμος)⁶⁰.

Pitágoras, através de seus famosos experimentos, entre eles os das cordas vibrantes de diferentes comprimentos — bigornas, flautas, vasos de água e sinos — demonstra a teoria de que a música (ἁρμονία) e o cosmos (κόσμος) são compostos por números. Estes experimentos desenvolvem um método sistemático de produção de intervalos musicais⁶¹. Ilustramos aqui alguns desses experimentos.

Se tomarmos qualquer corda e a fizermos soar comparativamente com outra que tenha a metade de seu comprimento, teremos um intervalo entre os dois sons produzidos a uma relação de 2:1, chamado de *diapason* (διαπασών), que significa oitava. Aplicando o mesmo procedimento a uma corda e dois terços dela, teremos o intervalo *diapente* (διαπέντε) que é uma quinta ou escala de cinco sons, de relação 3:2. Se compararmos os sons produzidos por uma corda e três quartos dela, teremos o intervalo *diatessaron* (διατεσσάρων) de quarta, ou seja, que tem a relação 4:3⁶².

§ 7. A questão dos intervalos musicais na Grécia Antiga

Exemplos:

Diapason (διαπασών) (2:1)

⁵⁹ Jeannière. A., *Les Présocratiques, L'Aurore de la Pensée Grecque*, Écrivains de toujours, Éditions du Seuil, 1996, pp. 156-157.

⁶⁰ Ptolemy, *Die Harmonielehre de Claudio Ptolomaïos*, Trad. I. Düring, Göteborgs Högskolas Arskrift, vol. 36, 1930, Boethius, A. M. S. *Fundamentals of Music*, Trad. C. M. Bower, New Haven and London: Yale University Press, 1989, p.205.

⁶¹ Gainza, J. J. G., *Afinación y Temperamento en la Musica Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 143.

⁶² *Ibidem*, pp. 42 ss.

$$\frac{\text{---} \cdot \text{---} \overset{1}{\text{---}} \cdot \text{---}}{\frac{1}{2}}$$

Intervalo de oitava. Consonância em cujo âmbito estão dispostas as notas das várias escalas musicais.

Diatessaron (διατεσσάρων) (4:3)

$$\frac{\text{---} \cdot \text{---} \overset{1}{\text{---}} \cdot \text{---}}{\frac{3}{4}}$$

Intervalo de quarta. É de consonância claríssima. É também um intervalo típico formado das nove notas extremas (notas fixas) dos *tetracordes*.

Diapente (διαπέντε) (3:2)

$$\frac{\text{---} \cdot \text{---} \overset{1}{\text{---}} \cdot \text{---}}{\frac{2}{3}}$$

Intervalo de quinta. Consonância claríssima. É a razão da progressão geométrica (ciclo de quintas) mediante a qual se determina a altura das notas da escala musical grega.

Dítonos (δίτονον): Intervalo de terça maior. É um intervalo dissonante que equivale à soma de dois tons de 9/8. $9/8 \times 9/8 = 81/64$.

A gênese deste intervalo contém dissonância, que é coisa implícita na escala grega, dependendo do modo pelo qual vêm determinados os intervalos da mesma escala, ou seja, das progressões geométricas de quinta. Do - Sol - Ré - Lá - Mi.

⁶³.

Tónos (τόνος): Intervalo sesquioitavo. 9/8 c. 204.

O *tom* é o intervalo básico de cada escala musical. Todos os autores estão de acordo em relação à derivação da grandeza do *tónos* (τόνος) grego, da

⁶³ *Ibidem*, pp. 8-9.

diferença entre a *Diapente* (quinta) e a *Diatessaron* (quarta). $3/2 : 4/3 = 9/8$ c. 702 - 498 = 204 (2).

Apotóme (ἀπότομη): É a segunda menor cromática. Este intervalo (às vezes dito, mas impropriamente, “semitom grande”), se forma no ciclo das quintas à seguinte proposição: $3^7/2^{11}$, da qual se tem 2187/2048, correspondentes a 114 c.

Lima (λύμα): É a segunda menor diatônica. 256/243 c. 90. Este intervalo (às vezes chamado, mas impropriamente, de “semitom piccolo”), se forma à proporção: $2^8/3^5$, da qual se tem 256/243, correspondentes a 90 c. (s).

A proporção do intervalo *lima* é obtido mediante o intervalo de “sétima maior” (ex.: Dó – Si), relação dada de $3^5/2^7$, ou seja : $243/128 = 1110$ c.)

Coma (κόμα): 531441/524288 c. 24. Com o nome de “*Coma diatônico*”, do “grego”, do “pitagórico”, vem indicado um minúsculo intervalo que condiciona a teoria musical grega. Realiza-se ao 13º termo da série gerada pela progressão das quintas. A relação dada é de $3^{12}/2^{49}$.

O *Coma diatônico* vem também definido, um pouco ligeiramente, com a diferença entre o *Apotóme* e o *Lima*.

O *coma* não aparece improvisadamente ao atingir o 13º termo da série (ciclo das quintas), mas se forma passo a passo com precisa proporcionalidade.

Os intervalos de quarta, quinta e oitava, bem como os compostos de quinta (décima segunda), e da oitava (oitava dupla), pertenciam ao que Pitágoras e seus discípulos chamavam de *tetraktys* (τετρακτύς) da década, que consiste na representação geométrica do número 10. O triângulo onde estão inseridos os pontos, representava os elementos da matemática e expressava o equilíbrio (μέτρον) do universo. Estes intervalos definidos, conforme as figuras acima indicadas, são formados pelas proporções que utilizam os números 1, 2, 3 e 4, e são considerados “justos”, “consoantes” e “perfeitos”. Entretanto, é importante frisar que a quinta composta e a oitava possuem, respectivamente, as razões 3:1 e 4:1. De acordo com os números 1, 3, e 4, esses intervalos pertencem naturalmente à *tetraktys* (τετρακτύς) da

década, e por isso, uma vez que o número 8 não pertence a *tetraktys*, são consoantes, contudo, como a quarta composta possui a proporção 8:3, Pitágoras não a considerou esse intervalo consoante⁶⁴.

Este método empírico, pitagórico, baseado nos intervalos, logo que os intervalos eram obtidos, permaneciam à disposição do músico instrumentista, do filósofo ou ainda do matemático, para novas experiências. Uma das experiências que Pitágoras desenvolveu por esse método foi a construção de uma escala musical em subseqüentes divisões do intervalo *diapason* ((διαπασών), que era considerado por ele e seus seguidores o intervalo mais simples. Este método consiste na adição sucessiva de *diapentes*, com a condição de que todas as vezes que o *diapasão* de referência for ultrapassado, será subtraído um “*diapasão*”. Para melhor entendermos esta operação pitagórica, utilizaremos a terminologia musical contemporânea:

Convencionemos a nota dó como referencial e ponto de partida, contudo, é interessante observar, que para somar as proporções devemos multiplicá-las, e para subtrair, dividi-las⁶⁵.

Muitos musicólogos, tanto da Antiguidade Clássica como da atualidade, que defendem as idéias de Pitágoras acreditando que as proporções determinam a consonância ou dissonância dos intervalos musicais, afirmam que quanto maior for a complexidade das proporções mais “dissonante” será o intervalo musical. No entanto, Aristoxeno exibe outra postura demonstrando que mesmo os intervalos musicais com proporções complexas podem ser muito consoantes. Por exemplo, tem-se o caso da quinta aristoxeniana discutida acima, que mesmo com a complexa proporção de 266147:177147 é entendida por ele como “consoante”. Este procedimento para construção da escala elaborada por Pitágoras, possivelmente era utilizado pelos gregos como uma das maneiras para afinar instrumentos, tais como a cítara e a lira no período de Platão. Pitágoras inaugura, então, o primeiro “temperamento” que se conhece na história da música ocidental baseado

⁶⁴ Aristoxeno, *The Harmonics*, Trad. Por H. S. Macran Hildesheim, Ed. Georg Olms, 1974.

⁶⁵ Tenney, J. A. *History of Consonance and dissonance*, Excelsior Music Publishing Company, New York, 1988, p. 117.

essencialmente em quartas justas, e foi denominado pelos seus sucessores de *afinação pitagórica*.

Para Aristoxeno é o intervalo musical que define a proporção matemática, mas não ao contrário. Por exemplo, para ele, o intervalo *diapente* (διαπέντε) é consoante e, esta consonância possui a proporção 3:2.⁶⁶ Chamo a atenção para esta postura de Aristoxeno que, por outro lado, rompe com a tradição pitagórica considerando a harmonia (ἁρμονία) como uma ciência auto-suficiente e dependente só do ouvido e do entendimento; além disso, sua teoria está um pouco dissociada das questões cosmológicas do ponto de vista estritamente estético-musical. Ele escreveu vários obras, mas unicamente *Elementos Harmônicos* e fragmentos dos *Elementos Rítmicos* foram recuperados⁶⁷.

Todos os intervalos da escala grega dependem da progressão geométrica das quintas, com exceção do intervalo de oitava que pode se aproximar, mas não soar com exatidão.

A teoria *harmônica* de Aristoxeno é muito diferente daquela utilizada pelos pitagóricos, uma vez que ele afirma que o mesmo *diapente* (διαπέντε) somente é consoante porque possui a proporção 3:2. Dessa maneira, a quarta é a primeira consonância porque se trata do menor intervalo consoante. Em seguida, seguem a quinta, a oitava e suas formas compostas. Os intervalos menores que a quarta (aqueles colocados entre a quarta e a quinta, entre a quinta e a oitava), juntamente com suas formas compostas, foram entendidos por Aristoxeno como dissonantes⁶⁸. Platão aqui discorda veementemente de Aristoxeno, pois, como sabemos, criticou os intervalos dissonantes; sobretudo no livro III da *República*, quando ele especifica sua preferência pelos *éthes* (ἔθης) *dóricos* e *frígios* afastando de forma definitiva os demais ἔθης da educação musical da *pólis* (πόλις). Para ilustrarmos esta colocação, vejamos o texto:

⁶⁶ Aristoxeno, *The Harmonics*, Trad. Por H. S. Macran Hildesheim, Ed. Georg Olms, 1974, pp. 20, 21.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁸ Tenney, J. A. *History of Consonance and dissonance*, Excelsior Music Publishing Company, New York, 1988, p. 117.

“Contudo afirmamos que não queríamos lamentos e gemidos nos discursos. — Pois não. — Quais são então as harmonias lamentosas? Diz-me, já que é músico. — São a *mixolidia*, a *sintonolidia* (harmonias compostas) ‘e outras que tais’. — Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens. — Absolutamente”⁶⁹.

Esta passagem comprova o quanto para Platão era importante a utilização dos intervalos consoantes, não compostos, e de preferência, de natureza simples, como aqueles que estruturam as escalas *dóricas* e *frígias*.

Platão não entrou em pormenores, quando se referiu aos intervalos musicais, mas baseado em alguns teóricos da música de sua época, como Dâmon, Arquitas de Tarento (neopitagórico) e outros — expôs com grande clareza seus propósitos; mormente no diálogo *Timeu* conseguiu delinear suas idéias básicas sobre a *harmonia* (ἁρμονία) musical no contexto da *Mousike* (Μουσική).

Como já foi dito em outro momento, os pitagóricos consideram o *tom* como um intervalo cuja proporção é de 9:8, contudo para Aristoxeno, o *tom* é simplesmente a diferença que existe entre a quarta e a quinta — não importando se as proporções dos intervalos (*tom*, quarta e quinta) coincidam ou não com as proporções dos intervalos definidos por Pitágoras. Desta maneira, como pudemos observar, Aristoxeno utiliza uma forma diferente da de Pitágoras para obter um *tom* inteiro.

Com este procedimento, se quisermos falar de determinada nota que se encontra dois tons mais graves do que uma nota dada inicialmente, basta adicionarmos e subtrairmos as consonâncias para sabermos qual é esta nota grave. Todas as sucessivas operações independem das proporções dos intervalos envolvidos⁷⁰. Assim sendo, adotamos a terminologia musical contemporânea, para podermos compreender melhor estas operações musicais. Se partirmos da nota sol e adicionarmos um intervalo de quarta, obteremos um dó; se subtrairmos uma quinta, obteremos um fá; se adicionarmos uma outra quarta, obteremos um si bemol e,

⁶⁹ *République* III, 398 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950. ⁷⁰ Tenney, J. A., *History of Consonance and Dissonance*, New York, Excelsior Music Publishing Company, 1988, p. 117 ss.

⁷⁰ Tenney, J. A., *History of Consonance and Dissonance*, New York, Excelsior Music Publishing Company, 1988, p. 117 ss.

finalmente, se subtrairmos outra quinta, obteremos um mi bemol. Desta maneira, a nota que é dois tons mais graves que a nota sol é a nota mi bemol.

É interessante ressaltar que na música grega da Antigüidade, todos os intervalos da escala dependem da progressão geométrica das quintas, com exceção do intervalo de oitava que pode se aproximar, mas dificilmente chegará a soar com exatidão. As conseqüências deste modo de proceder são notáveis, sobretudo porque no caso da divisão dos intervalos, eles já podem ser divididos em partes iguais – o que era impossível por meio do sistema pitagórico ⁷¹.

Aristoxeno, em seu Tratado, *Elementos Harmônicos*, nos dá um exemplo vivo da divisão da quarta em partes iguais. Para dar um exemplo: tomemos arbitrariamente uma quarta (mi-lá). A partir de seus extremos, somemos dois tons acima da nota grave (mi) e obteremos a terça maior (mi-sol#) e dois tons abaixo da nota aguda (lá), obteremos a outra terça maior (fá-lá). As distâncias (semitons) mi-fá e sol#-lá são iguais, uma vez que foram obtidas por meio da mesma operação, ou seja, subtraindo uma terça maior de uma quarta ⁷².

Em seguida, somemos uma quarta acima a partir do fá e obteremos a nota si bemol (lá#), e para concluir, somemos uma quarta abaixo a partir do sol# e obteremos a nota ré#.

Por meio das teorias da música de Aristoxeno podemos constatar auditivamente a “consonância” do intervalo formado pelas extremidades mais distantes de ré#-lá (si bemol) e, como este intervalo não se trata da oitava ou da quarta, necessariamente se referirá à “intermediária” de ambos, a quinta ⁷³.

Aristoxeno pôde dividir qualquer intervalo consoante em partes iguais e, inclusive, construir a sua escala definindo os intervalos, adicionando e subtraindo consonâncias, tais como uma quarta, uma quinta, uma oitava e compostos.

Diferentemente de Pitágoras e Aristoxeno, Ptolomeu, filósofo e teórico da música divide os intervalos em 4 classes: 1º) *homofônicos*, de consonância perfeita, como dizem os Antigos: o *unísono* em oitavas; 2º) *sinfônicos* (*acordes*

⁷¹ *Ibidem*, p.118.

⁷² *Ibidem*, p. 10.

⁷³ Gainza, J. J. G., *Afinación y Temperamento en la Musica Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 143.

consoantes) e 3^o) *emmelés* (εμμελής) que se assemelham às *sinfonias*. Deste modo, chega a um montante de quatro *tetracordes* na escala musical normal dos Gregos (de quatro quartos), a uma escala dupla de 15 notas (unidade musical segundo os Gregos) tradicional a partir do século V, sendo a primeira unidade, precisamente, a quarta do *tetracorde*, escala exatamente semelhante a nossa — antes do *temperamento*; esta escala é menos dura que aquela de Platão (*escala dórica*) que admitia, pelo contrário, os tons menores e os semitons maiores no lugar da *lima* (semitom)⁷⁴.

Para ilustrarmos melhor este pensamento, seguem alguns dados sobre os referidos intervalos:

Intervalos <i>homofônicos</i> {Unísono 1 : 1.	
	{Oitava, 2 : 1 (dupla oitava, 4 : 1)
Intervalos <i>sinfônicos</i>	{Quinta, 3 : 2 (duodécimo, 3 : 1)
	{Quarta, 4 : 3 (undécimo, 8 : 3)
Intervalos <i>emmelés</i> (εμμελής)	{Terça maior 5 : 4
(consoantes)	{Terça menor 6 : 5
	{Tom { 9 : 8 e 10 : 9
	{Semitom 16 : 15
Intervalos <i>emmelés</i> (εμμελής)	{Sexta maior 5 : 3
(dissonantes)	{Sexta menor 8 : 5
	{Sétima menor 9 : 5 e 16 : 9
	{Sétima maior 15 : 8
	{Triton ou quarta maior 45 : 37

⁷⁴ Henri Berr, *L'Apogée de la Science Technique Grecque*, Synthèse Collective, dirigée par Henri Berr, La Science dans L'Antiquité, Éditions Albin Michel, Paris, 1946.

{Quinta menor 64 : 45

⁷⁵.

Todavia, voltemos à *República* platônica que confirma, com absoluta clareza, a importância das investigações pitagóricas dentro do panorama musical grego. Segue o texto:

“É provável que, assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmônico e as próprias ciências são irmãs uma da outra, tal como afirmam os pitagóricos e nós, ó Glaucon, concordamos. Ou não será assim? É respondeu ele” ⁷⁶.

Esta acuidade musical Platão qualificou como sendo a do δαίμονιόν, esta figura transcendente que, no *Timeu*, busca entender além dos fenômenos. A exegese da estrutura de Platão concorda com os pitagóricos no que concerne à idéia de parentesco que acreditam existir entre a “astronomia e a música”, mas, em seguida se distancia deles, voltando-se para a “dialética”, que aos seus olhos, conduz seguramente ao Belo e ao Verdadeiro.

Aristóteles confirma o que Platão expõe na *República* ⁷⁷; que o que distinguiu Platão dos pitagóricos foram essencialmente as idéias concebidas como “separadas”, a noção de fazer nascer o múltiplo da unidade — o que visa por consequência, remeter à unidade, quer dizer, à mônada, a um princípio ontológico, que é para Platão um princípio de inteligibilidade.

Para Platão, a concepção de atemporalidade da música se remete à chamada *Harmonia das Esferas* promulgada por Pitágoras, ou seja, como já mencionamos em outro momento, é aquela esfera cuja essência se encontra em plena consonância com a Unidade ontológica do Ser. Na qualidade dos *mathêmata*, (μαθημᾶτα) participa do mundo sensível através dos chamados *intermediários ontológicos*.

⁷⁵ *ibidem*.

⁷⁶ *République*, VII, 530 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950

⁷⁷ Aristóteles, *Metafísica*, 987 b, 31, texto grego e português, Edições Loyola, São Paulo, 2002.

Arquitas foi discípulo de Filolau e amigo de Platão, filosoficamente filiado ao pitagorismo. Por suas excelentes qualidades de homem de Estado foi eleito sete vezes consecutivas governador de Tarento. Atribuem-se-lhe muitas obras perdidas, sobre mecânica e geometria, sendo considerado o iniciador da mecânica científica. Restam-nos fragmentos de sua *Harmonia*⁷⁸ e das *Diatribes* ou *Conversas*⁷⁹ referentes a problemas de matemática e música. Platão, sobretudo na *República* demonstra um grande respeito pelos seus conhecimentos teórico-musicais, contudo, para ilustrarmos melhor esta observação, vejamos o que nos diz o fragmento (I pr., 4 p. 18, 8) conservado por Estobeu:

“E parece que a aritmética, em relação à sabedoria, é bem superior às demais artes, mas também a geometria, por mais claramente tratar do que quer. E naquilo que falha, por sua vez, a geometria, a aritmética apresentam provas e igualmente a exposição das formas; se é que há uma ciência das formas”⁸⁰.

§ 8. *A tetraktús (τετρακτύς) Musical*

O termo harmonia (ἁρμονία) pode ser encontrado já em Homero e significa: estabelecer harmonia, adaptar ou ajustar uma coisa à outra. Contudo, talvez uma das definições mais amplas, e, portanto, mais útil, seja aquela dada por A. Rivaud que diz: “A harmonia é de maneira geral, o que reúne e mantém unidas e formadas as coisas; apesar da oposição dos elementos contrários”⁸¹.

A lei dos harmônicos, independentemente de ter sido ou não uma descoberta do próprio Pitágoras a compreensão do fato de que o intervalo musical

⁷⁸ Arquitas de Tarento, *A- Fragmentos, Harmonia (DK 47 B 1-3)*, Porfírio, *Ptolomeu, Harm.*, p. 92, *Pré-Socráticos*, vol. II, Edit. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 6.

⁷⁹ *Ibidem*, *Conversas*. Fragmentos recolhidos por Estobeu. I pr., 4, p. 18, 8.

⁸⁰ *Ibidem*, Estobeu. (I pr., 4 p.18,8), p. 63.

⁸¹ A. Rivaud, *Platon et la Musique, Revue d'histoire de la philosophie* III, 1929, pp. 1, 30.

dependia dos números do *tetraktys* (τετρακτύς)⁸² demonstrado ao mesmo tempo pela *Lei dos Harmônicos* e pela primazia dos números, deve ter parecido uma surpreendente confirmação dos seus ensinamentos. Mas trazia consigo outra e ainda mais surpreendente compreensão. Os corpos celestes deviam girar a velocidades enormes. Como a emissão dos sons se achava relacionada à velocidade do movimento, deduzia-se que aqueles corpos produziam sons. Os cálculos de Pitágoras mostravam que as órbitas planetárias estavam separadas uma das outras por distâncias proporcionais aos números do τετρακτύς. Assim, só podiam estar emitindo sons harmônicos. Daí nasceu a teoria da *Harmonia das Esferas*, possivelmente uma invenção pitagórica.

É notório entre os neopitagóricos que Pitágoras era um dos principais reponsáveis pelos ensinamentos da doutrina secreta do *tetraktys* (τετρακτύς). Dada a sua alta importância, esse ensinamento musical foi traduzido pelo termo *akousmatikós* (ἀκουσματικός) e designa que os adeptos da escola pitagórica devem se dedicar ao estudo da doutrina do *tetraktys*. Moutsopoulos em sua obra *La Musique dans L'oeuvre de Platon*, diz que “parece que a noção da *tetraktys* se formou no espírito dos pitagóricos por etapas sucessivas”⁸³, e acrescenta ainda, que a τετρακτύς é mística e científica ao mesmo tempo. “Do ponto de vista místico, ela reveste-se do sentido de um objeto de *iniciação*, e do ponto de vista científico, ela torna-se um objeto do conhecimento”⁸⁴. Por outro lado, A. Delatte parece relacionar duas causas à veneração que tem sido a τετρακτύς como objeto de estudo pitagórico. Do ponto de vista científico, ela explica as leis da música celeste e humana, e como harmonia, a grande lei do universo — desse modo, ela pode ser considerada a fonte e a raiz da natureza, pois tem o poder de imitar a sublime *Música das Esferas*, aproximando-se da perfeição divina.

⁸² Τετρακτύς é uma figura que os pitagóricos julgavam sagrada: a τετρακτύς (*tetraktys*) da década, isto é, a representação do número 10 como um triângulo onde cada lado é feito de quatro pontos, com um ponto no centro, Bailly, A., *Dictionnaire Grec Français*, Hachette, Paris, 2000.

⁸³ Moutsopoulos, E., *La Musique dans L'oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 172.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 174.

O papel catártico da música da *tetraktis*, como doutrina particularmente preciosa, traz ao mundo moral e religioso grande contribuição e aperfeiçoamento. Assim, Delatte explica que a *tetraktys* foi uma das teorias fundamentais da filosofia aritmológica e religiosa do pitagorismo. As duas funções ou causas do *tetraktys* nos pitagóricos determinam uma dupla proveniência. Há de uma parte uma herança do *orfismo*, facilmente reconhecível pelo papel catártico da música; de outra parte, toda uma ciência musical proporcionada pelos primeiros empíricos ⁸⁵.

A τετρακτύς ou o número quatro é no pitagorismo a segunda em importância depois do Uno. De todos os números que compõem a sagrada década, ele é o que possui mais valores simbólicos. Tratava-se de um símbolo do *demiurgo*, ou criador cósmico, e seu modelo numérico para o universo; além disso, ele completava o processo de derivação, por meio do qual os objetos físicos eram criados a partir dos pontos, das linhas, das superfícies e dos sólidos. Desse modo, a τετρακτύς, ou o número quatro é, na realidade, a década, pois a soma das unidades dos quatro primeiros números inteiros é igual a dez ⁸⁶.

Platão conhece a τετρακτύς através de conhecimento divulgado em especial, pelos pitagóricos, entre eles, Arquitas de Tarento — e dos teóricos da harmonia já citados como os da escola de Dâmon. Platão a aplicou em seu sistema, como sabemos, juntamente com o estudo da astronomia.

As tradições lendárias acentuaram de modo incisivo a importância de Pitágoras, inclusive como educador. Foi nelas, sem dúvida, que Platão buscou seu modelo, e os neopitagóricos e neoplatônicos elaboraram por ele a vida e as obras, e que os modernos aceitaram. Possivelmente sob esse título é que provém, quase na íntegra, grande parte da sabedoria da Antigüidade posterior. Há, porém, no âmago dessa concepção, um núcleo de verdade histórica; não se trata de uma ação meramente pessoal, mas sim do fato de o *éthos* (ἦθος) educativo se radicar no novo conhecimento representado por Pitágoras na nossa tradição. Basta lembrar a

⁸⁵ Delatte, A., *Études sur la littérature pythagoricienne*, Delatte A., Paris, 1915, pp. 10, 5; 128, 1, ss.

⁸⁶ Moutsopoulos, E., *La Musique dans L'Oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, pp. 173, 174.

importância da música na primitiva formação dos Gregos e a íntima relação entre a matemática pitagórica e a música, para se ver que a primeira teoria filosófica sobre a ação educativa da música teria de resultar da visão das leis numéricas do mundo sonoro. A conexão que Pitágoras estabeleceu entre a Música e a Matemática foi uma aquisição definitiva do espírito grego ⁸⁷.

Os conhecimentos musicais de Platão se relacionam, sobretudo, com os elementos musicais gregos, ritmos e instrumentos; assim, as técnicas e teorias harmônicas de sua época, se remeteram efetivamente a duas correntes claramente definidas: às doutrinas pitagóricas, nas quais música e pensamento se fundem na questão específica dos números, e às doutrinas *dâmonianas*, fundadas precisamente sobre os estudos dos comportamentos humanos (característica do *éthos* (ἔθος), em linguagem musical moderna: *modos*).

Estas duas concepções filosóficas musicais buscaram explicar por meio da música o mundo e a vida. Estas teorias musicais, originais, tiveram a precípua função de demonstrar, de forma precisa, os valores e as relações existentes entre o pensamento e a realidade do mundo grego.

As tradições lendárias acentuaram de modo incisivo a importância de Pitágoras, inclusive como educador. Foi nelas, sem dúvida, que Platão buscou seu modelo, e os neopitagóricos e neoplatônicos elaboraram por ele a vida e as obras, e que os modernos aceitaram. Possivelmente sob esse título é que provém, quase na íntegra, grande parte da sabedoria da Antigüidade posterior. Há, porém, no âmago dessa concepção, um núcleo de verdade histórica; não se trata de uma ação meramente pessoal, mas sim do fato de o *éthos* (ἔθος) educativo se radicar no novo conhecimento representado por Pitágoras na nossa tradição. Basta lembrar a importância da música na primitiva formação dos Gregos e a íntima relação entre a matemática pitagórica e a música, para se ver que a primeira teoria filosófica sobre a ação educativa da música teria de resultar da visão das leis numéricas do mundo

⁸⁷ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1986, p. 142.

sonoro. A conexão que Pitágoras estabeleceu entre a Música e a Matemática foi uma, aquisição definitiva do espírito grego ⁸⁸.

A música, na concepção originária do termo grego como harmonia (ἁρμονία), parte integrante dos *mathêmata* (μαθήματα), representa um papel de suprema importância na reflexão platônica, sobretudo, no que diz respeito à atividade de *askhesis* (ἄσκησις): *exercício* praticado pelo músico, cuja férrea disciplina pode elevá-lo às instâncias mais refinadas do conhecimento; possivelmente ao mundo *noético*; ou mesmo, à chamada instância das “reminiscências platônicas”, por onde, progressivamente, a alma se remete à iniciação dialética: o objetivo mais alto, idealizado por Platão em sua *República* ⁸⁹. No *Fédon* (61 a), Platão nos dá o exemplo vivo desta experiência transcendente, quando se refere à *música suprema* como sendo a pura reflexão, o mais alto filosofar, a mais sutil vivência de captar o som inaudível (aos ouvidos comuns), aquele “som sem som” dos sonhos de Sócrates. Segue o texto:

“ — O caso passou-se deste modo. No curso da minha vida, tinha sido, com freqüência, visitado por um sonho, hoje sob uma forma, amanhã sob outra, o qual me aconselhava constantemente a mesma coisa: Ó Sócrates, dizia ele, trata de cultivar a música e dedica-te a isso. Ora eu julgava que àquilo, que na vida passada tinha feito, me exortava e incitava o sonho. Semelhante aos que animam os corredores, assim ele, na minha opinião, me ensinava também a prosseguir o que tinha principiado — a dedicar-me a música, pois não existe música, pensava eu, mais suprema que a filosofia à qual me dedico”⁹⁰.

§ 9. A concepção pitagórica de número

Essa música inaudível percebida por Sócrates no *Fédon*, (60 a), é bem possível que seja um análogo ao que os hindus chamam *Antakârana*: a ponte

⁸⁸ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1986, p. 142..

⁸⁹ *République*, VII, 537 d-e, 538 c, 539 b-c-d-e, Oeuvres Complètes, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁹⁰ *Phédon*, 60 a, Oeuvres Complètes, Classiques Garnier, Paris, 1950. ⁸⁸ *Antakârana*: Ponte, ou “caminho” entre a terrena e a divina parte da mente, *Bhagavad Gîtâ*, Ed. “O Pensamento”, São Paulo, 5ª. edição, 1959.

intermediária entre o céu e a terra, entre os homens e os deuses ⁹¹. No pensamento platônico μεταξύ (*metaxú*) também é um ponto intermediário que liga o mundo das aparências ao mundo real, e no caso da música remete a alma à pura reflexão, à pura harmonia que não podemos ouvir com os nossos sentidos, a música tão admirada por Platão — e que ele definiu com tanta clareza na *República*, como sendo aquela que Pitágoras consagrou unicamente aos números, e não a alcançada pelo prazer dos sentidos, os intervalos aleatórios captados por *aísthesis* (αἴσθησις). Esta música inaudível, matematicamente organizada de forma precisa, como já dissemos, foi possivelmente uma descoberta de Pitágoras.

Pitágoras encontrou uma relação básica entre a música e a matemática. A história dessa descoberta, tal qual uma lenda, está envolta em mistério, mas a descoberta em si foi precisa. Uma única corda, ao vibrar, produz uma nota básica. Os harmônicos dessa nota são produzidos por cordas obtidas por divisões daquela corda em números exatos de partes: exatamente duas, três, quatro partes e assim por diante. No caso do ponto fixo da corda, se o nó não coincidir com uma dessas divisões, o som será destoante.

Ao se deslocar o nó ao longo da corda, as notas harmônicas são reconhecidas quando aquelas divisões são atingidas. Começemos com a corda inteira: é a nota básica. Transportemos o nó para o ponto médio: essa é a oitava acima dela. Movamos o nó a um terço do comprimento: essa é a quinta acima dela. Coloquemos, agora, o nó para um quarto do comprimento: essa é a quarta, ou outra oitava acima. E, ao movermos o nó para um ponto um quinto ao longo do comprimento, este será o intervalo que Pitágoras não alcançou, ou seja, a *terça maior* acima ⁹².

Pitágoras descobriu serem as notas cujos respectivos sons agradam aos ouvidos (ouvidos ocidentais), aquelas obtidas por divisões da corda por números inteiros. Para os pitagóricos essa descoberta adquiriu o significado de uma força mística. O acordo entre natureza e números era tão perfeito, a ponto de eles se

⁹¹ *Antakârana*: Ponte, ou “caminho” entre a terrena e a divina parte da mente, *Bhagavad Gîtâ*, Ed. “O Pensamento”, São Paulo, 5ª. edição, 1959.

persuadirem de que, não apenas os sons naturais, mas todas as suas dimensões características deveriam ser números representando harmonias. Por exemplo, Pitágoras ou seus seguidores acreditavam ser possível calcular as órbitas dos corpos celestes (conduzidos ao redor da Terra em esferas de cristal), segundo a concepção grega relacionando-as aos intervalos musicais. Assim, movimentos celestes (os intervalos entre os planetas) representavam a *Música das Esferas* ⁹³. Entretanto, é possível ouvir a *Música das Esferas*? Porfírio, filósofo dos séculos III^o e IV^o d C., informa que Pitágoras:

“ouvira inclusive a harmonia do todo, aquela que continha, por suposto, a harmonia universal das esferas e dos astros, que se movem dentro de ditas esferas; harmonia que as deficiências de nossa natureza nos impedem de perceber” ⁹⁴.

Porfírio havia atribuído à faculdade de ouvir — ou o caso de ouvir a suposta “*Música das Esferas*” exclusivamente a um indivíduo excepcional, como Pitágoras. De outra parte, Aristóteles ao refutar o pitagorismo, opinava que eram os próprios pitagóricos que afirmavam a impossibilidade de ouvir tal música. Todavia, Aristóteles diz que há quem afirme que a harmonia se origina dos movimentos dos astros, e que o movimento desses astros produzem sons consoantes ⁹⁵.

A concepção pitagórica do número como princípio (ἀρχή) de todas as coisas está prefigurada na simetria geométrica rigorosa do cosmos (κόσμος). Segundo a tradição, deve à sua origem a descoberta de uma legalidade da natureza: a relação entre o número de vibrações e o comprimento das cordas do *tetracorde*.

Pitágoras e seus discípulos usavam um instrumento de quatro cordas (a lira/*tetracorde*) para auxiliá-los nos esforços espirituais de purificação e por isso se interessaram pela harmonia, isto é, pelas relações proporcionais entre os sons.

⁹² Gainza, J. J. G., *Afinacion y Temperamento en la Musica Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 103 ss.

⁹³ *Ibidem*, 31B 129, *De Musica*. Pitágoras encontrou uma relação básica entre a harmonia musical e a matemática, daí os intervalos entre as notas de uma escala musical terem sido considerados como sendo os mesmos intervalos existentes entre os planetas.

⁹⁴ *Metafísica*, I. 5. 31B 129, (trad. it. a cargo de A. Maddalena, em *I Pitagorici*, (obra citada).

⁹⁵ Aristóteles, *De Caelo* B9.290b (trad. A cargo de A. Madalena, em *I Pitagorici* (obra citada).

Assim, ao dizer que a *phýsis* (φύσις) é o número, Pitágoras não estaria se referindo aos números (proporção harmoniosa entre as coisas, harmonia típica do espírito *apolíneo*), mas teria dito que o mundo é regido pelas mesmas proporções que as existentes entre as cordas da lira, e que há uma música universal que não podemos ouvir porque nascemos ouvindo-a e não temos o contraste do silêncio que nos permitiria reconhecê-la. Vem de Pitágoras, possivelmente, a idéia da *Música das Esferas*, celestes e terrestres.

Possivelmente, o ponto de partida desta invenção, foi uma figura, já mencionada, que os pitagóricos julgavam sagrada: a *tetráktys* da década, isto é a representação do número 10 como um triângulo em que cada lado é feito de quatro pontos, com um ponto no centro. Sendo um órfico, confiava no poder terapêutico da lira sagrada de Orfeu que, agindo sobre os homens, ordenava-lhes paz, harmonia e a supressão da violência e dos conflitos, a justa proporção que tem a função de unir e conciliar aqueles, que por estarem separados, são contrários. Acreditamos, portanto, que todo o restante deve ser atribuído aos pitagóricos, e não exatamente a Pitágoras.

Como realidade sonora esta descoberta se remeteu para os *nomoi* (νόμοι) que eram realizados no âmbito dos intervalos — por exemplo: uma quarta justa estava no âmago do *tetracorde* básico da música grega. As notas externas, que constituem esse intervalo permaneciam fixas. Porém, no interior da quarta justa intercalavam-se intervalos intermediários, que eram considerados os *quartos de tom*, *semíton* e *tom*. A acomodação desses intervalos dentro do *tetracorde* derivaria, mais tarde, na constituição dos gêneros *diatônico*, *cromático* e *enarmônico*.

Aristidis Quintiliano em sua obra *De Musica*, livro I, ao se referir à harmonia, neste caso, mais especificamente às harmonias no sentido dos ἁρμονίαι, observa:

“Entre estes, porém, também o divino Platão, em sua *República*, recorda que as harmonias *mícolídi*as e *síntonolídi*as são lamentosas. Nos banquetes, eram usadas em demasia as harmonias “*jônicas e lídi*as” ⁹⁶.

As qualidades específicas dos *ethe* ἔθη, adaptavam às qualidades dos sons e aos costumes usuais. Para Platão, existiam três grupos de espécies de ritmos: 1º.) *dáctilos, espondeus e anapestos* 2º.) *os péons, créticos, e báquios*, 3º.) *troqueus, jâmblicos e jônicos*”⁹⁷.

As “harmonias” ou modos musicais gregos têm o seu equivalente mais próximo nas escalas maiores e menores. Moutsopoulos em sua obra *La musique dans l'oeuvre de Platon* define com precisão a questão dos ἔθη como forma de harmonia. Diz ele:

“Erixímaco contesta o valor da asserção de Heráclito, segundo o qual, a unidade se opõe a ela mesma, e se compõe da mesma harmonia que o arco e a lira – e constata ainda, o que é absurdo afirmar que existe uma harmonia entre coisas diferentes, não sendo plausível admitir que o agudo e o grave se oponham desde sua origem, embora estejam ulteriormente de acordo. A harmonia se realiza graças à arte da música, apesar da oposição que existe entre o grave e o agudo. Comparando, portanto, a concepção contrária de Platão em relação à harmonia com a de Filolaus, a harmonia é composta de dois *tetracordes* diferentes, como por exemplo, a harmonia *mixolídia* é composta de um *tetracorde dórico* e de um *tetracorde hipolídio*”⁹⁸.

Para estudar as características dos *ethe* (ἔθη) sob um ângulo diferente, nos remetemos à passagem 26a do *Filebo* onde (ὁζεῖ καὶ βαρεῖ καὶ ταχεῖ καὶ βραδεῖ ἀπείροις οὐσίαις) reconhece a diversidade ilimitada dos sons graves e agudos, lentos e rápidos – propiciando a partir dessa junção o nascimento da beleza e a perfeição das harmonias⁹⁹, as quais inclusive o *Timeu* (80 b)¹⁰⁰ observa que é em ἐμφωνίᾳ que se realiza em si mesma a imitação da harmonia divina.

⁹⁶ Aristiedes Quintilianus, “*De Musica*”, Lib. I, (cf. fragmento do texto grego e latino, s.i.), pp. 22 e 23.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁸ Moutsopoulos, E., *La Musique dans L'Oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 173.

⁹⁹ *Philèbe* 26 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Os mathêmata (μαθήματα) de Platão

Capítulo IV

§ 1. *Música: Μουσική*

Após uma leitura atenta do *Timeu* pudemos observar que este Diálogo está associado ao problema da divisão da ciência matemática. O significado e a importância desta última divisão estão bem definidos: a ciência matemática quadripartida é o *quadrivium*, deste modo, constatamos o quanto o *quadrivium* está ligado à interpretação do *Timeu*. Contudo, é surpreendente ver que a inclusão da astronomia no *quadrivium* restituiu a possibilidade da alma ser equacionada como entes matemáticos, de modo tal a incluir o princípio de movimento nos entes matemáticos.

Mas, qual é a origem da idéia do *quadrivium*? No tempo de Platão, já vinham sendo ensinadas as quatro partes dos *mathêmata* (μαθήματα) do conhecimento, que constituem a *Mousike* (μουσική:), *harmonia* (ἁρμονία), *astronomia* (ἀστρονομία), *geometria* (γεωμετρία) e *aritimetiké* (ἀριθμητική).

Na Idade Média, os neoplatônicos substituem a antiga *Mousike* (Μουσική) pelo então chamado *Quadrivium* — e o princípio desta quatripartição é apresentado em conformidade com Jâmblico e Ammônio, segundo obra de Boécio: *De Institutione arithmetica*¹.

A partir do momento em que eles definem o *Quadrivium* como um conjunto dos μαθήματα é de se esperar que o conduzam para um fim além deles mesmos — nesse contexto, descobrimos que Boécio descreve a filosofia em termos que a faria quase coincidir com os μαθήματα.

¹ Boethius, *De Institutione arithmetica*, libri duo, ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867, pp. 5, 7, 25; 9, 28; 8, 15.

Formae, magnitudines, qualitates, habitudines quae per se speculata immobilia sunt (p. 227, 25-228, 1 Friedlein) ².

Portanto, o conjunto das quatro disciplinas do saber, denominadas originariamente pelo termo Μουσική, mais tarde *Quadrivium*, passou por algumas transformações no decorrer do tempo, mas sua principal função foi a de possuir um caráter especificamente escolástico. Segundo Philip Merlan em sua obra *Dal platonismo al neoplatonismo* ³ esta modalidade de instrução já vinha sendo ensinada no período platônico tardio, e a notícia que se tem é que as referidas disciplinas foram, na verdade, reunidas somente a partir do *Protágoras* (318) de Platão, e não atribuídas a Pitágoras, como diz Jâmblico em sua obra *Theologoumena arithmetica* ⁴, que indica, sobretudo, o conhecimento destas disciplinas integradas num todo unitário e que à seqüência: *aritmética* (ἀριθμητική), *harmonia* (ἁρμονία) *geometria* (γεωμετρία), *astronomia* (ἀστρονομία). Merlan enfatiza, ainda, que era implícito o hábito de ensiná-las, e o sofista *Hípias* foi o primeiro a reconhecer o seu incalculável valor pedagógico. Outros sofistas como Antifonte e mais tarde Brison ⁵, também se ocuparam de problemas matemáticos na investigação do ensino. Para dar um exemplo, observemos a opinião de Werner Jaeger:

§ 2. *Trivium e Quadrivium*

“A retórica é a forma de educação predominante nos últimos tempos da Antigüidade. Unida à gramática e à dialética, a retórica tornou-se o fundamento da educação formal do Ocidente. Desde os últimos tempos da Antigüidade formaram juntas o chamado *Trivium*, que juntamente com o *Quadrivium* constituíam as sete artes liberais, que, sob esta forma escolar, sobreviveram a todo o esplendor da arte e da cultura gregas” ⁶.

Os sofistas não uniram ainda aquelas três artes formais à Aritmética-Geometria, Música-Astronomia, que formaram posteriormente o sistema

² Boethius, *De Institutione arithmetica*, libri duo, ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867, pp. 5, 7, 25; 9, 28; 8, 15.

³ Merlan, P., *Dal platonismo al neoplatonismo*, Vita e Pensiero, Milano, 1990, pp. 153, 160.

⁴ Iamblichus, *Theologoumena arithmetica*, ed., V. de Falco, Leipzig, 1905, pp. 8, 10, 21, 22.

⁵ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1986, p. 255.

⁶ *Ibidem*, vol. 1, 1945, pp. 316-318.

das sete artes liberais, mas foi realmente obra dos sofistas a inclusão por parte dos Gregos nos chamados μαθήματα, que desde os pitagóricos pertenciam à harmonia e à astronomia, na mais alta cultura — que é precisamente o essencial da união do *Trivium* e do *Quadrivium*. Os μαθήματα representam o elemento real da educação sofística; a gramática, a retórica e a dialética, o elemento formal⁷.

Uma passagem de Isócrates na *Panathenaica* 26 (pp. 224, 27, 30, 32) demonstra claramente que a geometria e a astronomia estavam juntas no *curriculum* normal, todavia, estas disciplinas não tinham muita relação entre si e representavam, naquele momento, um saber até certo ponto elementar, pp. 254, 255⁸. Na *República*⁹ e nas *Leis*,¹⁰ as diversas partes do *quadrivium* mencionam freqüentemente a *estereometria* (στερεομετρία), mas muitas vezes omitem a música. Por outro lado, ainda na *República*, estas disciplinas são tratadas como simples matérias escolares que, certamente, seriam preparatórias para a *Sophia* (Σοφία): supremo tipo de conhecimento, como assim assinala Platão (cf. *Rep.*, II, 365 d).

Nesse sentido, Jaeger nos fala da falta da aplicação prática dos *mathêmata* (μαθήματα) daquele período, que segundo ele parece ter sido aos olhos dos sofistas, uma objeção de importância contra o seu valor educativo. Jaeger ainda afirma que foi pelo seu valor teórico que apreciaram a Matemática e a Astronomia, mesmo porque, na maior parte dos casos, não tenham sido investigadores fecundos e originais; pelo menos, Hípias não foi, e acrescenta ainda, que esta foi a primeira vez que se reconheceu o valor do puramente teórico para a formação do espírito. Por meio destas ciências alcançaram aptidões completamente distintas das técnicas práticas derivadas da gramática, da retórica e da dialética¹¹.

Assim, *aritimetiké* (ἀριθμητική), trabalhando com os números, ensina o indivíduo a calcular; isto se constitui no mundo das idéias, no contato com as realidades do mundo inteligível. O próprio esforço imposto pelo aprendizado da

⁷ *Ibidem*, vol. 1, 1945, pp. 316-318.

⁸ Isócrates, *Panathenaica* 26 (with an English Translation by G. Norlin and L. V. Hook, 3, voll., London — Cambridge and New York 1929-1945 (The Loeb Classical Library), pp. 24, 27, 30, 32.

⁹ *République* VII, 530 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁰ *Lois*, VII, 817 e, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹¹ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1986, p. 256.

matemática é formador em si mesmo. A preguiça e a languidez são inimigas de um guerreiro corajoso e de um filósofo em sua árdua busca da verdade. A ἀριθμητική impulsiona a alma para a essência e para o mundo das idéias, ao permitir conceber realidades “unas”, que são os números ¹². Nesse contexto foram, sem dúvida, Platão e Aristóteles os primeiros a alcançarem uma consciência plena da importância educacional dessa ciência considerada pura.

A *geometria* (γεωμετρία) plana auxilia no cálculo de extensões de linhas (figuras geométricas), sendo útil para estratégias militares. Por exemplo, o cálculo da formação de fileiras de soldados, tamanhos de trincheiras, formato de acampamentos, distâncias etc. A γεωμετρία impulsiona a alma para a essência e para o mundo das idéias, ao permitir conceber seres “eternos” e realidades perfeitas (como o são as idéias): o quadrado, o triângulo, o círculo etc., cujas definições e proporções são imutáveis ¹³.

Sobre a *estereometria* (στερεομετρία), vejamos o que nos diz Platão na *República* sobre essa ciência, no passo (528 a-b):

“—Vamos então tornar atrás, pois ainda agora não pegamos como deve ser na ciência a seguir à geometria. — Pegar como? Depois da superfície, pegamos nos sólidos em movimento, antes de nos ocuparmos deles em si. Ora o que está certo é que após a segunda dimensão, se trate da terceira, que é a dos cubos e a que possui profundidade. — É isso, mas tal ciência parece que ainda não foi descoberta” ¹⁴.

Platão nessa passagem, afirma a comentarista Maria Helena da Rocha Pereira, está se referindo por certo, à *estereometria*, criação pelo menos em grande parte de Teeteto, mas que só recebeu o nome (como observa Adam), a partir de Aristóteles (cf. *An. Post.* II, 13, 78b 38)¹⁵. Ainda sobre a *estereometria*: o *Epinomis* é realmente um hino à ciência dos números — o número, cuja noção nasce da

¹² *République*, VII, 525 a-b-c, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹³ *Ibidem* VII, 526 c-d-e; 527 a-b-c.

¹⁴ *Ibidem*, VII, 528 a-b.

¹⁵ *Nota* 11 e comentário da tradutora da *República*, Maria Helena da Rocha Pereira, 4ª. edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1949, p. 340.

contemplação do espetáculo que nos brinda o céu, como podemos conferir em *Timeu* (47 a-b) ¹⁶.

Voltando aos *mathêmata* (μαθήματα):

A *estereometria* (στερεομετρία) ou *geometria* do espaço, trabalhando com o cálculo de sólidos, é útil para a construção (cf. *República* VII, 528 a-b). E para comprovar o quanto a *geometria* era importante para Platão basta lembrarmos que na entrada da Academia havia a seguinte inscrição: “*Aqui só entram os geômetras*”.

A *astronomia* (ἀστρονομία) voltava-se para o estudo dos sólidos em movimento no espaço, sendo útil para a navegação e para a agricultura. Dessa forma, transportava o pensamento para a Οὐσία (Essência) e as Idéias no mundo inteligível. Platão fala da existência de um céu, de constelações e de astros inteligíveis, mais verdadeiros do que os que vemos: são aqueles, movidos pelas idéias de rapidez, lentidão, números e figuras ¹⁷.

A *harmonía* (ἁρμονία) era o equilíbrio, a ordem, tanto dos sons do universo (teoria das esferas), quanto do equilíbrio da alma. Os pitagóricos apegaram-se eles próprios, em considerações puramente acústicas, em vez de se elevarem à consideração puramente intelectual das relações entre proporções e dados numéricos, sugeridos pelo estudo dos sons.

A palavra ἁρμονία para os gregos significava música, e tinha um sentido mais profundo do que aquele que hoje lhe atribuímos. Era uma forma adjetivada de *mousa* (μουσα) da mitologia clássica, e as nove Musas tinham o supremo poder de presidir as artes e as ciências. Essa relação verbal sugere que entre os gregos, a música era concebida como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da Beleza e da Verdade.

Platão aborda a questão da música em quase toda sua obra. Para ele, há dois tipos de música: uma audível e outra inaudível. O filósofo deve ocupar-se da segunda, que aos seus olhos está mais em consonância com a “pura ciência”:

¹⁶ *Timée*, 47 a-b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁷ *República*, VII, 527 d, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1949.

episthème (ἐπιστήμη), pois, ela encontra-se em uma instância análoga àquela da reflexão mais elevada do filósofo.

Na Antigüidade Grega, como já dissemos, a harmonia se refere à música, a arte dos sons. A ela se une como elemento não lingüístico, o ritmo, tanto na poesia cantada como na música para dança.

Platão estabelece como lei suprema que deve presidir a cooperação da trindade do *logos* (λόγος), da harmonia (ἁρμονία) e do ritmo (ῥυθμός), dos quais *tom* e *cadência* têm de estar sujeitos à palavra, e para ilustrarmos esta afirmação, vejamos o que nos diz o passo (398 d) da *República*:

“— Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”¹⁸.

A *dialética* (διαλεκτική) por outro lado, como parte integrante do *trivium* era a busca da verdade (ἀλήθεια)¹⁹, devendo ser uma das grandes metas do filósofo. Enquanto as ciências matemáticas apóiam-se sobre dados precisos, sensíveis e visíveis como as figuras geométricas, as constelações na astronomia etc., o diálogo filosófico, a *dialética*, só possuem como apoio os recursos do pensamento daquele que busca o diálogo e o rigor do raciocínio.

No passo (537 c) da *República*, Platão se refere à idade em que os jovens abandonam os exercícios obrigatórios da ginástica e se preparam para o estudo da dialética. Diz o texto:

“ — Depois desse período, os que forem escolhidos, dentre os que completaram vinte anos, terão honras mais elevadas do que os outros e apresentar-se-lhes-ão em conjunto os estudos feitos à mistura na infância, para verem o parentesco dos estudos uns com os outros e com a natureza do Ser. — Só esse aprendizado permanecerá solidamente naqueles em que se fizer — É também a melhor prova para saber se uma natureza é dialética ou não, porque quem for

¹⁸ *République* III, 398 d. *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

¹⁹ *Ἀλήθεια*; *Hdt.* 6, 69 (dizer a verdade), *Arist.*; *A Pol* 3, 11, 1 (ser verdadeiro); *Plat. Pol* 300 d; *Plat.*

capaz de ter uma visão de conjunto é dialético; quem o não for, não é”²⁰.

A valoração dos primeiros diálogos como testemunhos da dialética platônica nos dá uma perfeita amostra de seu conteúdo ético-político. É certo que a sua concepção histórico-evolutiva vê neles a prova de que o seu autor já então concebia plenamente certos fundamentos da lógica formal, tais como a definição, a indução e o conceito²¹.

Ainda o *Epinomis*²² contém outra passagem decisiva sobre os *mathêmata*, que indica uma apresentação diferente das quatro disciplinas do saber — como, por exemplo, a *geometria* (γεωμετρία) que evidentemente inclui ἀστρονομία; as suas unidades vêm colocadas em relevo, e longe de serem consideradas disciplinas elementares, elas são identificadas com a filosofia. Parece que não existe nenhum outro objeto de estudo superior que se assemelhe a estes quatro μαθήματα. Em outros termos, o *quadrivium* é uma disciplina do mais alto saber, pois, segundo Philippe Merlan, ele caminha lado a lado com a filosofia — e para ilustrar essa observação, vejamos o que Jaeger nos diz:

“Não sabemos em que sentido os sofistas orientaram o ensino das matemáticas. Uma objeção capital da crítica pública contra este aspecto da educação sofista era a inutilidade das matemáticas para a vida prática. Como se sabe, Platão, no seu plano de estudos, considera a matemática uma propedêutica para a filosofia²³.

Analogamente, Platão em outro momento da *República* afirma também que a astronomia, como um dos *mathêmata* da *Mousike* (Μουσική), é uma preparação para a dialética.

²⁰ *République* VII, 537 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

²¹ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1986, p. 422.

²² *Epinomis*, 991d, 998 d. (Segundo exposição do tradutor e comentarista Francisco de P. Samaranch), que diz no Preâmbulo do diálogo *Epinomis*, o filósofo de Platão o seguinte: “São enormes as dificuldades que existem em torno do problema da autenticidade do *Epinomis*, contudo, não vamos tentar resolver aqui um problema que até a presente data não apresentou nenhuma solução. Nos limitaremos a alguns pontos e aspectos de nível histórico e de ideologia que possam contribuir para a inteligência melhor da obra. Um dos elementos que mais tem explorado a autenticidade deste diálogo tem sido a comparabilidade deste diálogo com o da filosofia de Aristóteles. (Cfr. *Platão: Obras Completas*, Aguilar ediciones, Madrid, 1996, p. 1522.

²³ Jaeger, W., *Paidéia*, Martins Fontes, Editora Ltda., São Paulo, 1986, p. 255.

A *aritimetiké* (ἀριθμητική) e a *geometria* (γεωμετρία) são irmãs; a *astronomia* (ἀστρονομία) e a *harmonia* (ἁρμονία) são suas filhas adotivas, como lemos em Ptolomeo, *Harmonica*, (III, 3, p, 94, 15-20, Düring). Na *Ética de Nicômaco* ²⁴, encontramos alguma coisa mais: um princípio de quatripartição da ciência matemática. A matemática concerne à quantidade; a quantidade ou é descontínua: *pelikon* (πηλίκον), ou é contínua: *posón* (ποσόν). O *pelikon* (πηλίκον) ou é por si ou é em relação a um outro. A *aritimetiké* (ἀριθμητική) resguarda o primeiro, a harmonia (ἁρμονία), o segundo. O *posón* ou é imóvel ou está em movimento. A *geometria* (γεωμετρία) resguarda o primeiro; a *astronomia*, o segundo (cf. *Iamblich in Nichomachi aritmetican Introductionem*) ²⁵.

Desta forma, a quatripartição da matemática não é mais um fato empírico, mas fundado sobre um princípio; e desta forma, a quatripartição foi aceita por Jâmblico e por Proclo. Todavia, o que significa realmente a idéia de *quadrivium*? Significa que as quatro partes do conhecimento formam um bloco homogêneo e distinto entre si ²⁶.

Temos visto, ainda, que existe uma outra forma de encontrar um lugar para os *mathêmata* (μαθήματα): no reagrupamento do *quadrivium* — especialmente para compreendermos as disciplinas comuns com os μαθήματα.

Observamos também que Posidônio o associou a dois caracteres do platonismo: o da tripartição do ser em inteligível, entes matemáticos e entes sensíveis; e identificou os entes matemáticos com a alma. Mas, a ciência matemática da qual fala Posidônio é constituída só de três partes: *aritimetiké* (ἀριθμητική), *harmonia* (ἁρμονία) e *geometria* (γεωμετρία) e esta tripartição dos entes matemáticos foi identificada por ele como sendo a alma. Jâmblico participou também dessa mesma opinião, entretanto, para Proclo, as coisas são diferentes (cf. supra, p. 84), uma vez que, para ele, a matemática é quatripartida, e somente nessa quatripartição é que a alma

²⁴ Aristote, *Étique de Nicomaque*, 1, 4, Classiques Garnier, Paris, 1950.

²⁵ *Iamblich in Nicomachi arithmetican introductionem*, liber, ed. N. Festa, Leipzig, 1891; redito com aggiunte e correzioni a cura di U. Klein, Stuttgart, 1975 (Bibl. Teubn), p. 84. ²⁶ Merlan, P., *Dal platonismo al neoplatonismo*, Vita e Pensiero, Milano, 1990, p.155.

²⁶ Merlan, P., *Dal platonismo al neoplatonismo*, Vita e Pensiero, Milano, 1990, p.155.

se identifica. Isto, segundo Philippe Merlan, significa que o *quadrivium* ora vinha ligado com a tripartição do ser, ora era considerado como a parte intermediária da filosofia. Na verdade, o *quadrivium* não constitui mais simplesmente a filosofia como encontramos no *Epinomis*, mas, segundo Merlan, é uma parte da filosofia abaixo da teologia e acima da física ²⁷.

Cassiodoro, por outro lado, retomou a quatripartição da ciência matemática na seqüência em que as disciplinas matemáticas se sucedem: aritmética, música, geometria, astronomia, e este parece ser o tipo “clássico” de seqüência, ou seja, a seqüência fundada sobre o princípio mencionado em *Institutiones* ²⁸. Merlan ainda observa que a literatura sobre o *quadrivium* é realmente muito ampla, porém, seu principal lado frágil consiste em tratar este tema como um argumento apenas doxográfico.

Devemos admitir, todavia, que diante da diferença que existe entre a aritmética, geometria e astronomia, como disciplinas constituintes do saber — as mesmas três ciências, como ciências “filosóficas” (especulativas), podem se articular entre si de forma razoavelmente fácil, porém, as coisas não se dão exatamente assim, porque na μουσική ou no *quadrivium*, foi introduzida a quarta disciplina: a música, como execução instrumental ou por meio da voz; a música como produto da composição, como gozo estético, como fator que forma o caráter do homem. Diante disto, é natural que os musicólogos estejam profundamente cientes da discrepância que existe a partir desse contexto, ou seja, entre a música e as outras partes do *quadrivium*, pois, a sua idéia tem como meta particular tentar encontrar um lugar entre a física e a teologia (*metafísica*) — e isto, só parece ter sentido dentro do contexto do realismo de Platão e da sua tripartição do ser ²⁹.

Tendo como ponto de partida o período teogônico, passando por todo o cosmológico e ingressando no antropológico, a música segue sua trajetória rumo a *episthème* (ἐπιστήμη), e foi com essa ênfase que Platão a colocou como uma

²⁷ *Ibidem*, pp. 154, 155.

²⁸ Cassiodoro, S., *Institutiones*, ed. from the Manuscripts by B. Mynors, Oxford, 1937., pp. 93, 7 - 10; 92, 3-5, 9; 130, 19-131, 8.

das espécies de μουσική entre as ciências propedêuticas, reservando-lhe o quarto lugar, depois da ἀριθμητικέ, γεωμετρία plana e do espaço e ἀστρονομία; portanto, considerou-a como sendo a “mais próxima da dialética e a mais filosófica”.

As opiniões que se desencadeiam na reflexão platônica parecem ser, de uma parte, a música real e concreta que se ensinava em Atenas do século IV^o a.C., de outra, uma música puramente inteligível, e, conseqüentemente, abstraída do todo, sem vínculos aparentes com o mundo real da música; o verdadeiro problema reside em ver se entre ambas as músicas havia alguma relação. É possível que o conceito de educação (παιδεία) possa ser o princípio mediador capaz de recompor em alguma medida, a fratura existente entre as duas formas musicais. A atitude comprovadamente negativa de Platão face à música de seu tempo e suas inovações — as novas harmonias e os novos ritmos que se introduziram na prática, como por exemplo, no caso do teatro de Eurípides — está em relação não só a sua postura conservadora, mas, sobretudo a idéia de que a música devia alcançar o seu objetivo maior de ser possivelmente uma ciência — como expressão da harmonia cósmica. Portanto, para Platão, existem duas tendências musicais de suprema importância: (1) a música como elemento formador no âmbito da *Paidéia* grega manifestada através de uma *téchne* (τέχνη - *música audível*), (2) no âmbito da ciência (ἐπιστήμη), como *sophia* (σοφία); alta expressão de um Ideal que se remete para *Noús* (Νοός) possivelmente, uma das instâncias mais próximas da *Música Inaudível*, análoga àquela instância vivenciada por Sócrates no diálogo *Fédon*, conforme passagens (60e 61a) já mencionada em outro momento ³⁰.

Este processo dialético sentido σοφία, necessariamente nos conduz à teoria platônica da educação pela música conforme o III livro da *República*, e na passagem (188 d) do *Lachés*, quando ele, ao falar sobre os arrazoamentos, exalta a figura do verdadeiro músico. Eis o texto:

“— Em questão de arrazoamentos, Nícias, minha posição é simples, ou se o preferes dupla. Uma vez produz a impressão de que sou afeiçoado a eles, outras vezes parece que os

³⁰ Merlan. P., *Dal platonismo al neoplatonismo*, Vita Pensiero, Milano, 1990, p.160.

detesto. Quando ouço arrazoar sobre a virtude ou sobre qualquer ciência a um homem que é verdadeiramente um homem, e que é digno de seus arrazoamentos experimento nele uma profunda alegria ao contemplar o decoro e a harmonia do espetáculo que se me oferece. Um homem assim é aos meus olhos o músico ideal, que se contenta em fazer soar em sua lira ou em qualquer instrumento frívolo a mais bela harmonia, senão que, na realidade de sua vida, harmoniza suas palavras e seus atos segundo o modo *dórico* e não o *jônico*, e menos ainda, o *frígio* ou o *lídio*, senão, segundo o único que é verdadeiramente grego³¹.

Na Antigüidade Grega se assinalava com freqüência o caráter próprio de cada *modo* musical. Esta questão não interessava somente aos músicos de profissão, mas também aos moralistas, por causa da influência que a música exerce sobre as paixões e devido ao lugar que ela ocupava dentro da educação grega, sobretudo antes da sofística. Platão fala largamente sobre isto na *República*. O modo *dórico* tinha um caráter viril e grave; o modo *jônico* era considerado efeminado; o *frígio*, apaixonado e o *lídio*, gracioso³². Aqui, o modo *frígio* ganha uma característica expressamente oposta àquela que comumente se conhece na obra de Platão, ou seja, desde a *República* esse modo expressa intrinsecamente em sua estrutura sonora, qualidades de calma, equilíbrio e serenidade.

§ 3. O Νόμος Musical

No *Timeu* a alma tem características geométricas especiais. O comentarista de Platão, León Robin — que segundo sabemos foi o primeiro a estudar sistematicamente este diálogo — observou que Platão em relação aos termos Indivisível e Divisível e a própria representação da alma configurada geometricamente sugere a idéia de que a alma pode ser entendida como uma grandeza. Ora, inclusive o próprio Aristóteles diz expressamente que a alma está impregnada no corpo e que é uma grandeza³³. Esta concepção da alma expressa como harmonia, defendida por Platão e

³⁰ *Phédon*, 61 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³¹ *Laquès* 188 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

³² *Ibidem*, 188 e.

³³ Robin, L., *Études sur la signification et la place de la Physique dans la philosophie de Platon*, "Revue Philosophique de la France et de l'Étranger", 43, 1918, pp. 177- 220; 370- 415.

corroborada por Aristóteles, nos esclarece o porquê desta ênfase dada por Platão à música; pois parece que quando ele se volta para a cidade e identifica nela o indivíduo, está com isso identificando a própria estrutura da alma com a beleza da música (ἁρμονία). Platão parece destacar não só a estrutura dimensional da alma do cidadão, mas também a sua complexa estrutura numérica, chamando acentuadamente a atenção do leitor para o fato de que essa estrutura numérica coincide em toda a sua plenitude com a estrutura da música. Justamente por isso, os movimentos que a alma imprime no mundo são absolutamente harmônicos.

Foi no universo musical da Antigüidade grega que Homero e Hesíodo prepararam, sem dúvida, as primeiras sonoridades poéticas para os séculos posteriores: a “ποίησις (âmbito prático) reveladora” de Ἀλήθεια (âmbito teórico), a busca e o processo embrionário da “harmonia”, como elemento equilibrador para o homem, que tem como ponto de partida o *métro* (μέτρον)- medida, em oposição à *híbris* (ὑβρις)- desmedida que se remeteria mais tarde, inevitavelmente, à metafísica platônica.

Observando ainda o curso da evolução musical na Antigüidade Grega, como já foi dito em outro momento, segundo nos tem transmitido a lenda, foi no século VIIº a.C., que o poeta e músico Terpandro instaurou o ensino da música em Esparta e aperfeiçoou a lira, aumentando o número de suas cordas de cinco para sete, querendo com isso demonstrar a superioridade da lira sobre a flauta ³⁴. Todavia um dos feitos mais importantes foi a invenção dos chamados (νόμοι)³⁵, mais modernamente conhecidos por *ethe* ἔθνη, e que a partir da Idade Média até os dias de hoje, conserva a denominação de *modos*.

³⁴ Lasserre, F., *Plutarque: De la Musique*, Texte, traduction, commentaire, precedes d'une étude sur L'éducation musicale dans la Grèce antique, Urs Graft, Lausanne, Olten, 1954, pp. 2, 18 ss.

³⁵ Νόμος : lei, opinião geral, costume — é o que é por convenção, por acordo e decisão dos humanos, enquanto Φύσις é o que é por natureza, independentemente da decisão ou vontade dos homens. O termo νόμος significava lei e pode-se pensar que utilizado metaforicamente dentro de um contexto musical os νόμοι teriam sido melodias que se estabeleceram de forma rigorosa para utilizar nas diferentes ocasiões a que se destinavam. Entre os gregos, composição vocal, geralmente acompanhada pela cítara ou pelo aulós, que obedecia a determinados padrões fixos aos quais se atribuía influência mágica e que era destinada a louvar os deuses ou celebrar certos acontecimentos. *Nomós*: (Νομός) divisão territorial, Bailly, A., Dictionnaire Grec Français, Hachette, Paris, 2000.

Em uma outra versão, Plutarco em sua obra *De Musica* diz ser Terpandro o poeta-músico inventor dos νόμοι³⁶. Contudo, é muito difícil formular hipóteses do que teriam sido exatamente os νόμοι. O termo νόμος deve ter significado lei, motivo pelo qual, pode-se pensar que utilizado metaforicamente dentro de um contexto musical, os νόμοι teriam sido espécies de melodias (escalas) que se estabeleceram de forma rigorosa para as diferentes ocasiões a que se destinavam, e que constituíram a base sobre a qual se assentava um verdadeiro ensinamento musical de caráter estável³⁷.

Pode-se argüir que as práticas dos mesmos se referem bem à teoria dos *éthe* (ἔθη) musicais, e a sua existência poderia remontar ao que em Esparta se refere aproximadamente aos anos 670 a.C.

Por diversos testemunhos, entre os quais se acham principalmente os de Platão, os *nómoi* (νόμοι) devem ter sido representados durante o período ático da tradição musical mais antiga e austera: a música concebida conforme uma lei rígida, ou seja, quando a música ainda não tinha sido corrompida pelos novos usos e costumes³⁸.

A expressão *nómos* (νόμος) aparece na sua acepção musical, pela primeira vez, contido em um fragmento do poeta Alcman, que atribuía o conhecimento dos νόμοι ao canto dos pássaros, do qual acreditava serem derivados os termos: melodia, motivo, ou tema³⁹.

Plutarco em sua obra já citada, *De Musica*, afirma que os primeiros νόμοι foram compostos para a cítara ou a lira, e somente em um momento posterior é que foram compostos para a flauta, porque a lira é entre todos os instrumentos aquele que guarda maior relação com a tradição *dórica* mais genuína. Por este motivo, Platão, nas *Leis*⁴⁰, assinala uma relação direta da decadência da

³⁶ Plutarco, S., *De Musica*, a cargo de Weil e Reinach, Paris, 1900 (texto grego e trad. Francesa).

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Fubini, E., *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial S/A., Madrid, 1988, p. 35.

³⁹ Lasserre, F., *Plutarque: De la Musique*, Lausanne, Oltens, 1954 (texto grego, traduzido para o francês com ampla Introdução), p. 67.

⁴⁰ *Lois*, 699 d, 700 a, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

tradição musical com a confusão reinante dentro dos diferentes gêneros musicais, sobretudo, por causa do suposto desaparecimento de uma “lei” que regulava os diferentes tipos de composições da época. Segue o texto na fala do Atenienense:

“— Em primeiro lugar as que diziam respeito à música daquela época, se for para descrevermos desde o início como a vida de liberdade excessiva se desenvolveu. Naquela época entre nós a música era dividida em vários gêneros e estilos: um gênero de canção era o das orações aos deuses, o qual ostentava o nome de hino; contrastando com este gênero havia um outro, a *endecha - paian* (παῖόν), canto fúnebre e um outro o peân (πεᾶν), canto coletivo solene (principalmente em honra a Apolo), e outro ainda era o *ditirambo* (διθύραμβος), canto em louvor a várias divindades, especialmente Dionísio”⁴¹.

Desde Terpandro (séc. VII a.C.) até a época de Frínis⁴², a citarista conservou em seu conjunto uma perfeita afinação. Certamente não se permitia em absoluto que esta arte se praticasse como se faz nos tempos de hoje: mudando de um tom para outro e trocando de ritmo aleatoriamente. Eram respeitadas as tonalidades e respectivas consonâncias para cada νόμος — e exatamente por isto eram chamados νομοί: por não permitir que em hipótese alguma fossem alteradas as afinações de cada corda.

O desenvolvimento daquela “música”, regulada por leis fixas, constituiu o núcleo de uma tradição a partir de um *corpus musical*, notoriamente reconhecido e divulgado⁴³.

Todavia é interessante observar que, no período de Platão, já se conheciam sete espécies de harmonias, ou seja: a *lídia*, *mixolídia*, *sintonolídia*, *hipolídia*, *frígia*, *hipofrígia* ou *jônica*, *dórica*, *hipodórica* e *eólia*⁴⁴. Quanto a esta última, Platão parece não tê-la mencionado em nenhum momento em seus Diálogos.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Frínis* ou *Phrynís* de Mitilene, nascido em Lesbos no ano 450, foi defensor da música nova grega, com formas teatrais sofisticadas, altamente criticadas por Platão, cujo resultado foi a separação que se produziu entre a arte musical e a arte poética. Cfr. *História de la Música*, Edaf, Madrid, 1983.

⁴³ *Leggi*, III, 700-1 ss., *Platone, opere complete*, vol. VII, Vita e Pensiero, Milano, 1971.

⁴⁴ *République*, III, 398 399 a-b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

É notório, contudo, que Platão no intuito de aprimorar a alma do cidadão dentro de sua idealizada *República*, privilegia declaradamente alguns ἔθνη (*éthe*) em detrimento de outros, sobretudo porque, segundo já afirmamos, ele partilhava da teoria de Dâmon, teórico da música que afirmava que cada harmonia correspondia a um determinado estado de ânimo ou ἔθος.

As melodias para Dâmon têm como alvo natural a imitação dos costumes, devido ao fato de que as naturezas das harmonias são variadas, e principalmente porque observando suas características, constata-se que algumas delas induzem à dor, ao recolhimento (harmonia *mixolídia*), outras inspiram sentimentos voluptuosos, outras, ainda, sentimentos de calma e moderação (harmonia *frígia*), enquanto que a harmonia *dórica* induz à força, vitalidade e entusiasmo ⁴⁵. Tem muita importância a harmonia *dórica* para a música, pois Platão considerava esta forma a mais pura e a mais elevada das harmonias gregas.

Platão, na *República*, partindo destes princípios, busca mediante o uso de respectivos ἔθνη (*éthe*), elevar a alma do cidadão a sentimentos mais elevados, mais refinados, menos carregados de paixões — e para corroborar com este pensamento tomemos um fragmento de um poema de Fernando Pessoa (heterônimo Ricardo Reis), que diz:

“Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.

Quer gozemos, quer não gozemos, passamos com o rio.

Mais vale a pena saber passar silenciosamente.

E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,

Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,

Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria

E sempre iria ter ao mar” ⁴⁶.

⁴⁵ Lasserre, F., *Plutarque: De La Musique, (L'éducation musicale dans la Grèce Antique)*, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954, p. 26.

⁴⁶ Pessoa, F., *Obra Poética*, Ricardo Reis, Editora José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1960, p. 201.

Este olhar heraclitiano que Fernando Pessoa imprime nesse poema celebra na alma do poeta a grande atemporalidade do Ser, que se realiza com toda a força em oposição ao *dever* — essa instância sensível, nebulosa que distancia a alma do cidadão, dos puros ideais platônicos.

Esses ideais que têm a música e a educação como ponto de partida, e que bifurcam conseqüentemente nas teorias cognoscitivas da arte — sobretudo nas teorias ético-educativas que envolvem a tradição dâmoniana foram para Platão um ponto de apóio precioso para a elaboração de suas opiniões sobre a música no âmbito da *República*; de fato, a música aceita por Platão é aquela consagrada pela tradição, pois, diante das profundas transformações apresentadas, como a chamada “revolução musical do século V”, ele as repudiou todas com profundo vigor.

A música, segundo Dâmon, é a mais apropriada e efetiva disciplina para a alma. Todavia, a música tanto pode induzir para o bem como para o mal. Este poder da música se fundamenta no seguinte fato: cada harmonia provoca no espírito um movimento que lhe é consoante; cada harmonia imita um determinado modo de ser (ἔθος). Este conceito de imitação (μίμησις), típico de teóricos de períodos tardios, se justificará pelo princípio de tensão das cordas da lira — que encontra correspondência com a tensão da alma. A doutrina de Dâmon se limita a afirmar, pitagoricamente, que a alma é movimento, e desde o momento em que se constata que som é movimento, cogita-se que há uma correspondência direta entre eles.

No que concerne ao movimento do som, Arquitas de Tarento em seu Fragmento *Harmonia* (DK 47B 1-3), já citado, recolhido por Porfírio (Ptolom. Harm., p. 56) diz que é evidente que o movimento rápido produza o som agudo, e o lento, o grave. Mas também nos “rombos”⁴⁷ que giram nas cerimônias dos Mistérios o mesmo acontece. Movidos lentamente produzem um som grave, mas, rapidamente, agudo. Assim também com a flauta; se soprar na parte média ou num outro lugar, emitirá um som agudo; pois o mesmo ar passa fracamente pelo espaço longo e fortemente pelo menor. Tendo dito também outras coisas sobre movimento da voz ser

⁴⁷ *Rombo*: instrumento musical que se faz soar, girando-o em torno de uma corda, durante os Mistérios, *Pré-Socráticos*, Ed. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p.63.

proporcional, em resumo nos esclarece que os sons agudos se movem depressa, e os graves mais lentamente, e isto ficou claro para nós, por muitos exemplos.

§ 4. *A Kátharsis (Κάθαρσις) Musical*

Para os pitagóricos a alma é harmonia; por isso, a música exerce um especial poder sobre o espírito, graças ao que ambos, ontologicamente são afins, e ainda mais: a música pode restabelecer na alma a harmonia espiritual, especialmente após esta ter sido perturbada ⁴⁸. Desta idéia, deriva um dos conceitos mais importantes da música da Antigüidade: o conceito de *catarse* (κάθαρσις). Nos textos pitagóricos recorre-se comumente a este termo, de significado bastante complexo e, não muito claro. A música na Antigüidade e praticamente até os pitagóricos, era admirada e chamada de “purificação”, assim relatam algumas fontes da época alexandrina (*Ibid.* 58 D 1). “Purificação” significava no fundo medicina para a alma, e nesse sentido, afirmava Jâmblico:

“Os pitagóricos, segundo Aristoxeno, purificavam o corpo com a medicina e a alma com a música” ⁴⁹.

Esta teoria ética da música que é atribuída também a Dâmon, ainda que tenha seus pressupostos nos conteúdos do pensamento dos pitagóricos mais antigos, nos reconduz mais tarde a Aristóteles. No conceito de *catarse*, e como tem sublinhado estudiosos modernos existem notáveis diferenças entre os conceitos de *catarse* para os pitagóricos, platônicos, dâmonianos e aristotélicos.

Lasserre ainda em sua obra *De la Musique* ⁵⁰ fala da κάθαρσις alopática e homeopática. Um dos pontos centrais da doutrina de Dâmon, como se pode depreender dos fragmentos conservados de sua obra de caráter educativo, *Aeropagita*, é quando ele diz que a música não só pode educar o espírito, como também incentivar as más inclinações. A re-harmonização da alma se produz graças a uma música que

⁴⁸ Lasserre, F., *Plutarque: De La Musique (L'éducation musicale dans la Grèce Antique)*, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954, p. 26 ss.

⁴⁹ *Ibidem*.

imita a virtude que se pretende imprimir no espírito e que conseqüentemente elimina o vício ou inclinação que antecedeu a virtude em questão. Neste caso, pode ser denominada *catarse* alopática: induzida por imitação da virtude (contrária ao vício). De outro modo, a *κάθαρσις* aristotélica poderia denominar-se homeopática, porque é alcançada pela correção dos vícios que se dá por intermédio da sua própria imitação, de seu próprio veneno. A alma que emite pode ser purificada ao escutar uma harmonia que certos sentimentos lhe imprimem opressão, através do exercício da piedade, do medo e do entusiasmo. Esse mecanismo produzido pela imitação dos sentimentos resultará, conseqüentemente, na consumação dos vícios ⁵¹.

Dâmon formulou antes de Aristóteles o seu conceito de *κάθαρσις* baseado sobretudo no *ἔθος* musical, acompanhado de tudo que lhe estava subjacente. Ele elaborou sua teoria musical dentro de um discurso político, entretanto, foi Platão quem aperfeiçoou a sua doutrina, remetendo-a ao âmbito da filosofia e concedendo-lhe uma posição mais definida, ou seja, de maior relevo educativo. Platão falará profusamente de música como instrumento catártico no transcurso de seu Diálogo político *A República*, e Aristóteles também a exaltará no seio de sua obra *A Política* (cf. III, cap.7), quando faz referência aos fins pedagógicos e catárticos da música. Aristóteles diz que a música atua sobre as paixões como se fosse um tratamento médico (*ιατρικός*), ou à maneira ⁵² de uma purgação (*κάθαρσις*); que as melodias catárticas causam deleite sem sofrimento (*καρὰν ἀβλαβῆ*), e adverte ainda, que os que se dedicam à música teatral (*θεατρικὴ μουσικὴ*) devem ser competentes em melodias desta espécie (*τοσαύταις ἁρμονίαις καὶ τοσούτοις μέλεσι*), pois todos os que vivem as emoções da compaixão e do temor (que são específicas da tragédia), se sentem aliviados com o prazer (*κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*) que a música oferece. E exorta os que se dedicam à música teatral, sugerindo que sejam exímios na

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ F. Lasserre, Plutarque : *De La Musique, (L'éducation musicale dans la Grèce Antique)*, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954, pp. 26 ss.

⁵² *Ibidem*.

composição destes cantos e destas melodias catárticas (τὰ μέλη τὰ καθαρτικά), uma vez que elas produzem nos homens um prazer inócuo (καρὰν ἀβλαβή) ⁵³.

Não se trata, pois, de *catarse* religiosa ou purificação ritual; nem de *catarse* ascética à maneira de Platão, em que só aos puros era lícito tocar no que é puro ⁵⁴, nem de *κάθαρσις* moral, ou *transformação das paixões em virtudes*, como diz Bernays — não se trata de um ponto de vista moral ou estético, mas sim patológico ⁵⁵.

Para Platão a *κάθαρσις* caracterizava-se essencialmente por sentido moral e ascético: tocar no que é puro não é lícito senão a quem está purificado (*Fédon* 67 b). Mas Platão conhece também duas espécies de *κάθαρσις*: uma psíquica: (περὶ τὴν ψυχὴν) e outra somática (περὶ τὸ σῶμα), (cf. *Sofista* 227 c) ⁵⁶. A *κάθαρσις* psíquica subdivide-a Platão em *κάθαρσις* cultural, a que conduz aos mistérios (διὰ τελεστικῆς), e em *κάθαρσις* filosófica (διὰ φιλοσοφίας) ⁵⁷.

Todavia, A. Nicev em sua obra *L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristoteles* afirma que a *κάθαρσις* filosófica de Platão se identifica com a *κάθαρσις* trágica de Aristóteles. Entretanto, segundo pudemos constatar em *De anima*, (II, 4, 738 a 28-30), Aristóteles nos fala somente e pormenorizadamente da *κάθαρσις* em sentido médico, cujo objeto é o corpo humano ⁵⁸.

O conceito de *κάθαρσις* deriva, segundo J. Hardy, da concepção mais geral que, através de Platão, remonta a Demócrito: era um tratamento homeopático (ὁμολον πρὸς τὸ ὁμολον) ⁵⁹.

⁵³ Freire, A., *A catarse em Aristóteles*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Braga, 1982, pp. 113 ss.

⁵⁴ *Phédon*, 67 b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁵⁵ Bernays, J., Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau, 1857; e Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama, Berlin, 1880, 10: “das ist aber nicht der moralische, so wenig wie der rein hedonische; es ist ein pathologischer Gesichtspunkt”.

⁵⁶ *Sophiste*, 227 c, *Oeuvres Complètes*, tome, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Nicev, A., *L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Segue o texto: “Il n'est pas malaisé de conclure que *κάθαρσις* διὰ φιλοσοφίας en question est identifiée à la *κάθαρσις* tragique d'Aristote”, Sófia, 1970, p. 44.

⁵⁹ Hardy, J., *Aristote Poétique*, p. 17, Paris, 1932. *Philebe*, 48 a, *Oeuvres Complètes*, tome 5e., Classiques Garnier, Paris, 1950.

Um outro aspecto que Platão já tinha posto em relevo no *Filebo*⁶⁰, foi que o prazer que as obras dos poetas trágicos provocavam nos espectadores era um prazer com misto de dor.

Proclo, por sua vez, diz que a verdadeira *catarse* é tríplice: *catarse* dos mistérios (διὰ τελεστικῆς); *κάθαρσις* filosófica (διὰ φιλοσοφίας); e *κάθαρσις* dialética (διὰ τῆς ἐπιστήμης ταύτης τῆς διαλεκτικῆς). Jámblico fal, em princípio, da *κάθαρσις* filosófica. Olimpiodoro, porém, enumera cinco modos (τρόποι) de *κάθαρσις*. Depois de aludir à *κάθαρσις* platônica e à pitagórica, refere-se à *κάθαρσις* aristotélica, como cura homeopática (ὁ κακῶς τὸ κακὸν ἰώμενος)⁶¹. Para concluir, seria interessante lembrar que a *κάθαρσις* trágica visa essencialmente a moderação e o equilíbrio⁶².

Os estóicos, como os filósofos gregos, em geral, falam da *κάθαρσις* filosófica como libertação de opiniões errôneas. Em Epíteto é flagrante este sentido. Em Cícero não se encontra termo correspondente ao da *κάθαρσις*, mas os termos equivalentes usados pelo orador romano dão a idéia de *catarse* medica. A filosofia é considerada como meio terapêutico; a *sapientia* é condição da *sanitas* psíquica⁶³. Não se pode negar a existência da pluralidade de *catarses* na cultura helênica, e em especial a *κάθαρσις* aristotélica. Cabe aos críticos modernos a glória de ter sabido desentranhar do texto aristotélico da *Política* toda a grandeza e transcendência que encerra para a estética literária e artística. Alguns, porém, ficaram com a suposta *κάθαρσις* trágica da *Poética*, que não só se inibiram de atribuir à música a função preponderante que na mente do filósofo é susceptível de exercer, mas até para *A Política* transferiram a imaginária *κάθαρσις* da *Poética* e lhe outorgaram o trono que pertencia à música⁶⁴.

⁶⁰ *Philèbe*, 48 a, *Oeuvres Complètes*, , tome 5e., Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁶¹ Freire, A., *A catarse em Aristóteles*, Publicações da Faculdade de Filosofia, Braga, 1982, p. 132 ss.

⁶² *Ibidem*, p. 144.

⁶³ *Ibidem*, p. 133, ss.

⁶⁴ Aristóteles, *Política*, VIII, 7, 1342 a 15-18, Aguilar, Madrid, 1986.

A *κάθαρσις* da *Política* é essencialmente musical, e enquanto musical, opera na tragédia as pacificações das emoções próprias deste gênero literário, ou seja, a compaixão e o temor. Aristóteles diz claramente que os atores (*ἄγωνισταί*) que se dedicam à música teatral (*θεατρικὴ μουσικὴ*) se devem empenhar em produzir tais melodias e tais cantos catárticos, os quais causam aos homens prazer inócuo ⁶⁵.

Platão reputava menos religiosa a jovem que não soubesse dançar. Até os Espartanos, apesar de quase exclusivamente voltados às tarefas bélicas, reconheciam a necessidade da música para a educação dos jovens. O objetivo da arte em Esparta era formar as almas ao ritmo da música: (*ῥυθμίζει τὰς ψυχάς*).

Os Gregos não gostavam de muitos instrumentos, nem complicados, idéia com a qual Platão concorda quando no passo (III, 399 c-d) da *República* proscrive os instrumentos demasiados expressivos e *poliarmônicos* (*ὅσα πολύχορδα καὶ πολὺ ἁρμονία*), e só permite dentro da *pólis* (*πόλις*) a utilização da cítara de sons límpidos e bem definidos. Platão considerava a cítara o instrumento mais apto para realizar o fim educativo da música, mas a flauta (*αυλός*), que era o instrumento da tragédia, pelo contrário, foi proscrito por Platão, que deu a seguinte ordem:

“Permita-se à cítara e a lira, mas não entre a flauta na *πόλις*, fique lá fora no campo, entre os pastores” ⁶⁶.

A flauta de origem *frígia* era a mais sonora, supria as deficiências do coro e sustentava melhor a voz. Para ampliar a sua extensão musical, empregava-se a flauta dupla (*δίαυλος*): o músico aplicava aos lábios os dois instrumentos: com o da direita, dava as notas graves, e com o da esquerda, as agudas ⁶⁷.

Em geral, no período de Platão, o canto grego era *homófono*, a não ser quando entravam mulheres, crianças e homens, que então usavam a *diafonia*, em oitava. Às vezes acompanhavam os instrumentos em oitava (*ἀντιφωνία*) e, até em

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 135 ss. —————

⁶⁶ *République*, III, 399 d, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

⁶⁷ Horn, P., *Píndaro*, Frankfurt, 1949, pp. 25-26-27.

quarta e em quinta (συμφωνία). Quando o coro cantava, os instrumentos musicais, quer fossem de sopro quer de corda, não impediam a audição das palavras. Só quando o coro se calava é que os instrumentos tocavam mais fortes ⁶⁸.

Maritain retomou o termo platônico μουσική (parte integrante dos μαθήματα), para designar aquela “poesia” que é a alma da beleza de todas as artes ⁶⁹. As artes tendem para a música. Esta, na história da arte, veio quase sempre depois das outras. Por isso mesmo, talvez seja das mais perfeitas e das mais profundas para expressar idéias e sentimentos. Valéry diz que a música depois de ouvida continua a cantar no íntimo da alma, porém, sem fazer ruído ⁷⁰. Na tragédia grega, a música e a poesia dos coros trágicos se intercompenetram tão intimamente, que bem se pode dizer que constituem a melodia mais harmoniosa da alma. Daí, que Aristóteles tenha tido a feliz intuição de identificar a κάθαρσις trágica com a κάθαρσις musical. A κάθαρσις trágica, segundo Aristóteles, não é mais do que a κάθαρσις musical, que no âmbito da idéia e do sentimento, aproxima da estrutura melódica e do canto à *mimesis* (μίμησις) purificadora, remetendo para a sublimação, dois sentimentos característicos da tragédia: a comiseração e o temor.

Mas em concreto, podemos afirmar que a κάθαρσις trágica em Aristóteles, visa essencialmente a moderação e o equilíbrio. Nada é tão característico do bom gosto dos Gregos como a moderação: “*nada em excesso*” (οὐδὲν ἄγαν), rezava a máxima do Sete Sábios da Grécia, gravadas no Templo de Delfos. Os poetas trágicos repetem continuamente que a moderação é o que de melhor existe (βέλτιστον τὸ μέτρον).

Aristóteles requer da música e da estruturação da tragédia precisamente o equilíbrio e moderação, em que todos, incluindo os jovens, se formem na virtude e recebam o prazer inócuo:

⁶⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁹ Maritain, *L'Intuition Créatrice dans l'arte et la poésie*, DDB, Paris, 1966, pp. 80 ss.

⁷⁰ *Ibidem*.

“Visto ser a música coisa agradável e consistir a virtude em gozar, amar, odiar moderadamente como deve ser (μέσως καὶ καθεστῆναι ὡς)” ⁷¹.

Aristóteles conhece a música audível, aquela que ressoa no mundo dos sentidos (αἰσθησις), e que pode amenizar as dores da paixão. Todavia, Platão prefere a *Música Inaudível*: aquele “som sem som”, que não é apreendido pelos sentidos, mas que pode alcançar por intermédio de *askêsis* (ἄσκησις) a “suprema filosofia”. Deste modo, a *κάθαρσις* musical tanto para Aristóteles quanto para Platão se remete a uma forma de saber. Para Aristóteles tem a conotação de um *sedare*, de um acalmar o πάθος amoroso que envolve a alma, e para Platão se realiza mediante a ascese de um puro saber, aquele que pela sua própria natureza *se* inclina à esfera do Νοῦς.

Na *República* (VI, 504 b), ao introduzir a temática determinante do Bem, Platão faz uma alusão verdadeiramente iluminada em relação ao μέτρον, medida suprema exatíssima, e seguindo nesta direção através de uma dialética ascendente, ele alcança a definição desta essência. A essência do Bem que é para ele (como para Pitágoras), a essência do Princípio supremo — portanto, partindo dessa definição, o Uno no âmbito da *Música Inaudível* pertence à medida suprema, exatíssima ⁷², a mais perfeita integração da alma com o universo — o mais alto dom catártico do ser.

⁷¹ *Politique, Oeuvres Complètes*, tome 5, Classiques Garnier, Paris, 1950, (ακριβεστά τὸν μέτρον).

⁷² *República*, VI, 504 b, *Oeuvres Complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1950.

Conclusão

Após uma longa reflexão sobre a questão da música no pensamento de Platão, concluímos este trabalho, que aos meus olhos muito se assemelhou às estruturas melódicas de uma Sinfonia Inacabada — e, como Schubert diante de sua obra, perdi também algumas vezes o fio de Ariadne, que deveria me conduzir às saídas desse “labirinto” — todavia, embora ouvindo ainda ao longe os últimos acordes da 8ª. Sinfonia vislumbramos a mais bela saída: aquela que me remete à ascese de um saber: o saber de que para Platão as questões metafísicas mais importantes e a possibilidade de sua solução permanecem ligadas aos grandes problemas da geração, da corrupção e do ser das coisas, e estão particularmente articuladas com a individuação da “causa” que se encontra no seu fundamento, pois um de seus problemas mais profundos, se remete às questões do porquê as coisas nascem, por que se corrompem, e por que são.

Como já observamos no decorrer deste trabalho, para Platão existe uma música (ἁρμονία) que se ouve e outra que não se ouve: a meditação sobre esta música abstraída da sonoridade é um filosofar, o mais alto grau da concepção musical, como ele mesmo assinala em seu diálogo *Fédon* (61 e) — este conceito de *harmonia* (ἁρμονία) que nos transporta a uma harmonia pitagórica é a harmonia da música que absorve a da alma e, ao mesmo tempo a do universo; seu conhecimento representa tanto um instrumento educativo no sentido mais elevado do termo, quanto um instrumento cognoscitivo da essência do mais puro saber de *sophia* (σοφία).

Recordando algumas observações feitas no primeiro capítulo, concernentes ao Diálogo *Filebo*, compreendemos que possivelmente, um dos exemplos mais válidos para configurar a distinção hierárquica deste conhecimento, pode ter vindo da escola de Platão, através das passagens (58 e 59 a), que podem mostrar como o mestre ateniense indica a distinção entre tipos de conhecimentos e ciência: uma pertencendo à esfera inferior do conhecer de *dóxa* (δόξα), que é chamada de *téchne*

(τέχνη), e se subdivide em muitas outras *technai* (τεχναι) (várias espécies de artes e tudo aquilo que se extenua em torno delas e tendem expressamente aos objetos que são da esfera das opiniões) pertinentes à natureza sensível, e outra, que verte em torno das coisas que sempre são e que sempre permanecem idênticas, atemporais. Observa-se que aqui *peri phýseos* (περι φύσεως) tem, sem dúvida, o significado de estar “em torno da natureza sensível”, significado que Platão raramente dá a *Phýsis* (Φύσις) usada em geral de forma absoluta. Platão parece colocar a música decisivamente sobre três planos diferentes, hierarquicamente definidos como *dóxa* (δόξα), *diánoia* (διάνοια) e *nóesis* (νοήσις) — contudo, a atividade intelectual humana e uma destas atividades, ele parece esgotar totalmente na esfera de *dóxa*. Todavia, isto não quer dizer que sejam talhadas fora da relação de um modelo inteligível.

Para configurarmos melhor aquilo que extraímos das várias leituras realizadas tanto da tradição pitagórica, quanto dos vários Diálogos platônicos mais envolvidos com os aspectos da música enfocamos, já em uma segunda análise, as questões referentes ao prazer e à dor expostas no *Filebo*, uma vez que este tema está diretamente ligado ao mundo das sensações (αἰσθησις) — mundo esse, onde se realizam os fenômenos musicais.

Achamos interessante examinarmos as diversas espécies de prazer e de dor contidas nesse Diálogo. Começamos pelo prazer e a dor que é inseparável do prazer — e, constatamos inclusive, que o prazer e a dor nascem nos gêneros mistos, ou seja, nos seres animados, formados pela união do infinito e do finito: *apeiron* (ἄπειρον e *péras* (πέρας) (23 d). Quando nesta união a harmonia é destruída, há dor; quando se restabelece, prazer. No *Fédon*, Platão nos dá um exemplo preciso deste fato no passo (60 b), cujo Diálogo começa por uma reflexão suscitada pela circunstância de Sócrates ter sido desagrilhoado, seguindo-se à reflexão de ordem prática, sobre a atitude do homem perante a morte, para se elevar depois à fundamentação metafísica da imortalidade da alma. Ao entrarem na prisão, os amigos do filósofo vão encontrá-lo sentado ao leito, com uma perna cruzada sobre a outra, coçando o vergão, certamente no artelho, causado pelo roçar da corrente de ferro de que momentos antes havia sido libertado pelos guardas do cárcere. Essa sucessão de

fatos quer dizer: Sócrates estava sentindo prazer numa região do corpo que antes o incomodava. É neste episódio trivial, sentido por todos os que um dia experimentaram o prurido de um vergão que radica o princípio da reflexão filosófica de Sócrates, mostrando como tão insignificante origem de seu imperecível *Diálogo* faz com que o filosofar possa nascer a propósito das coisas mais rasteiras, e que ele consiste essencialmente em inquirir problemas e em desvendar o que está latente nas idéias e nas respectivas dimensões e correlações. O fato simples, trivial, é que o prazer que Sócrates estava sentindo pressupunha a anterioridade imediata do seu contrário — a dor. Daí o problema, que diríamos comandar mais ou menos explicitamente a marcha do *Diálogo*: a vida da alma e o pensamento dos sábios podem nutrir-se do prazer, isto é, de uma coisa cuja existência implica necessariamente a relação com a dor.

Para dar um exemplo: a fome, que é um vazio, é uma dor, e, ao comer, produz a repleção, o prazer. Relacionemos com esta classe a expectativa deste tipo de sensações pela própria alma, expectativa de prazeres que hão-de-vir, agradável e confiante, expectativas de desgostos, que provocam o temor e a dor, Quando não há nem dissolução nem restabelecimento, não se sente nem alegria nem pesar. É o estado do sábio, o estado da divindade, que não é acessível nem ao prazer nem à dor; e, isto aprendemos efetivamente com Platão, quando ele nos fala das paixões e como devemos nos livrar delas por meio do exercício (*ἀσκησις*) do equilíbrio e da medida (*μέτρον*) que só se realiza pelo processo de ascese ao conhecimento.

Entendemos ainda com o *Filebo* (33 d) que a segunda espécie de prazer e de dor, a da alma só, deve inteiramente a sua origem à memória.

Procuramos, pois, saber o que é a memória e primeiro o que é a sensação sobre a qual a memória se exerce. Entre as afecções que o nosso corpo padece, umas apagam-se no próprio corpo sem alcançarem a alma, que então se encontra no estado de insensibilidade; as outras vão do corpo à alma causando nela uma espécie de perturbação própria de cada um e comum a um e ao outro. Esta perturbação é a sensação. A memória é a conservação da sensação e, em relação a isso, Sócrates observa que, quando a alma e o corpo, ambos afetados pela mesma coisa, ficam igualmente abalados podendo chamar a este movimento de sensação, e acrescenta ainda que, quando se perde a recordação quer de uma sensação quer de

um conhecimento, a alma recorda de novo, só em si mesma, ao que o filósofo chama de reminiscências e recordações (34 c).

É pela memória que o desejo se explica. A fome e a sede, por exemplo, são desejos. Quando dizemos de alguém que tem sede, equivale a dizer: ele está vazio e deseja encher-se de bebida. Deseja-se, por conseguinte, o contrário daquilo que o corpo sente, porque quando se está vazio, deseja-se ficar cheio. Ora, quando um homem está vazio pela primeira vez, o que nele pode ter a idéia da repleção? Não é o corpo, porque está vazio. Portanto, tem de ser a alma, e a idéia que a memória lhe fornece. Segue-se que não há desejo corporal, e que todos os desejos pertencem à alma (35 b). Nesse contexto, pergunta Sócrates a Protarco se há prazeres falsos — ao que ele responde que não, pois o prazer é sempre o prazer. Em seguida Sócrates observa que assim como uma opinião, embora sempre real, pode ser falsa, o prazer também pode ser falso (36 d); e como podemos nos enganar quanto ao objeto da nossa opinião e conceber uma idéia falsa, podemos também nos enganar quanto à coisa que nos aflige ou que nos causa regozijo, e é por isso que um prazer pode ser falso.

Desta maneira, como a música promulgada por Platão se manifesta por intermédio da sensação (em que prazer e dor se entrelaçam), o esforço de criar, de interpretar uma obra musical se aproximará por analogia, do mesmo prazer e da mesma dor ocasionados pela fome e pela sede assinaladas por Sócrates no *Filebo* e, como ele mesmo afirma, quando se está vazio, deseja-se ficar cheio — do mesmo modo, que não é pelo corpo, mas pela alma, que deverá ser preenchida no momento da sua criação ou recriação de uma interpretação musical.

Esta música imbuída de prazer e dor não é ainda a música “sem som” que Platão tentará reavivar em seus Diálogos, mas esta ele consagrará à educação; a música que ele resgatará será aquela desvendada pela tradição órfico/pitagórica: a *Música Inaudível*, aquela que não pode ser ouvida por intermédio dos sentidos, mas que ressoa no interior da alma e se transforma em reflexão no seio da claridade e das Formas *apolíneas* e que ressoa entre os planetas e as escalas musicais do *tetracorde*. Ela está no olho solar de Apolo, como diz W. F. Otto em sua obra *Theopania* (p. 121), e por sua própria natureza despreza o que está próximo, o

confuso enredar-se com as coisas e a embriaguez mística. Apolo, este deus da ordem que não quer o que sentimentalmente chamamos de “alma”, senão o *Espírito, pneuma* (πνεῦμα) remete-a para a liberdade e para a amplitude de visão, pois Apolo é o espírito musical do qual fala o Ser do universo, e do qual todas as coisas se refletem como Formas.

E, ainda no contexto do *Filebo*, assinalamos alguns aspectos de suma importância sobre a música e sua relação direta com os intervalos (grave, agudo e intermediários): “a voz que sai da nossa boca é una e ao mesmo tempo infinita em número para todos e para cada um” (17a). E, embora soubéssemos estas duas coisas, ainda não seríamos sábios, nem por sabermos que a voz é infinita, nem por sabermos que é única; é o conhecimento do número e da natureza dos sons que faz de cada um de nós um bom gramático (17 b-) e o mesmo faz o músico, considerada na sua relação com a arte da música — a voz também é una. Mas é necessário reconhecer que existem dois sons, o grave e o agudo, e um terceiro, intermediário. E não será hábil em música não conhecer isso, e quem ignorar será, por assim dizer, considerado nulo em música (17 c-d).

Em seguida, Sócrates diz a Protarco: “Mas, meu amigo, quando tiveres aprendido o número e a natureza dos intervalos da voz, tanto para os sons agudos como para os graves, os limites destes intervalos e todas as combinações que deles derivam — combinações que os antigos descobriram e nos transmitiram a nós, os seus sucessores, que devíamos dar-lhes o nome de harmonias, como também nos ensinaram que há nos movimentos dos corpos propriedades do mesmo gênero que medidas por números, devem, dizem eles, chamar-se ritmos e medidas, e ao mesmo tempo em que devíamos pensar que se impõe o mesmo exame para tudo o que é uno e múltiplo — quando tiveres aprendido tudo isto, então serás sábio. E quando, examinando desta maneira qualquer coisa una, a tiveres apreendido, serás sábio relativamente a esta coisa” (17 c-d-e).

Platão depois de abordar os prazeres misturados aborda os prazeres puros. São os que vêm das figuras, das cores, dos sons e dos cheiros. Mas não se trata de figuras de seres vivos nem de pinturas, mas das figuras ideais da geometria, de certas cores e de sons que têm o mesmo caráter de pureza. Os cheiros são de um

gênero menos divino, mas também nos causam prazeres que não são precedidos nem seguidos de nenhuma dor. A estes prazeres puros Platão acrescenta finalmente os da ciência, que, se não forem associados à sede de saber, é um sofrimento; mas, lembremos: estes prazeres são praticamente inacessíveis à multidão (52 b).

Dentre todos esses prazeres, quais são os mais verdadeiros e os mais belos? São, evidentemente, os mais puros, e não os maiores. Com o prazer passa-se o mesmo que, por exemplo, com a brancura. Um pouco de branco sem mistura é mais verdadeiro e mais belo do que muito branco misturado.

Platão diz que o prazer está sempre em vias de geração, tem lugar em vista de um ser. Ora, como o ser pertence à classe do bem, o prazer deve ser atribuído à outra classe, pelo que não é um bem.

Enfim, pretender que o prazer seja o único bem da alma é confessar que a coragem, a temperança e as outras qualidades da alma não são bens; é afirmar que gozar é ser bom e sofrer é ser mau. É, por conseguinte abolir toda a moral e toda a virtude.

Por outro lado, vimos que a moral de Platão tem um caráter ascético e intelectual. Platão reconhece, como Sócrates, que a felicidade é o fim natural da vida; mas, entre os prazeres, há a mesma hierarquia que há na alma. Cada uma das três partes da alma causa-nos um prazer particular: a razão, o prazer de conhecer, o *Θυμός* as satisfações da ambição e a parte concupiscível, os gozos grosseiros a que Platão chama o prazer do ganho (*Rep.* 580 d ss.). Para saber qual é melhor destes três prazeres, precisamos consultar aqueles que os experimentaram. Ora, o artesão que persegue o ganho, é inteiramente alheio aos outros dois prazeres; o ambicioso por sua vez não conhece o prazer da ciência; só o filósofo teve a experiência das três espécies de prazeres e pode dar uma opinião competente. Aos seus olhos, o maior e mais puro prazer é o prazer de conhecer. E como no *Fédon* temos a imagem ascética de que o corpo é um entrave para a alma, como que uma massa de chumbo que pára o seu vôo em direção às regiões superiores da Idéia, mortifica-o e liberta a alma, o mais possível, das necessidades grosseiras de que ele é a causa. Assim para Platão é na subordinação dos desejos inferiores ao desejo de conhecer que consiste a virtude.

Contudo foi no *Timeu*, largamente comentado no quarto capítulo, que procuramos a explicação que Platão deu ao universo em geral e ao homem em particular. Desenvolvemos *pari passo* a teoria platônica da alma incorpórea e indivisível, e a outra, material e divisível, nos atendo, sobretudo, às questões do Uno ou o Mesmo, e o Outro, que para nós é a verdadeira chave da ascese musical, que tem como função precípua remeter os artistas ou amantes da música às instâncias mais puras do saber — instância essa, na qual o som da lira ressoa o “Grande Silêncio” (pois não poderá ser ouvida jamais pelos sentidos). Esse “som sem som”, da *Música Inaudível*, somente poderá ser ouvida pelo Espírito, pela reflexão alcançada no exercício da filosofia, e entendida em uma linguagem musical como sendo a *Música das Esferas*, calcada em princípio, nas teorias cosmológicas de Pitágoras e na qual Platão fundamentou suas idéias musicais.

Para entendermos melhor a diferenciação que existe entre as instâncias sensível e inteligível no âmbito da música, estudamos a cosmologia exposta pelo Demiurgo, que segundo Platão criou primeiro o mundo sensível. Da substância indivisível e da substância divisível ele compôs entre as duas, misturando-as, uma terceira espécie de substância intermediária, compreendendo a natureza do Uno e a do Outro, que é a alma do mundo, o qual é formado por essas três substâncias. Com o mundo, o Demiurgo criou primeiro os deuses (astros ou deuses mitológicos), e encarregou-os de criar os animais, para não ser responsável pelas suas imperfeições. Os deuses formaram o corpo dos seres em vista do maior bem; aplicaram na formação destes corpos leis geométricas muito complicadas. Puseram no corpo do homem uma alma que, conforme ele tiver vivido bem ou mal, voltará depois da morte ao astro de onde desceu, ou passará para outros corpos até ser purificada. Platão interessa-se, sobretudo, pelo homem, e é apenas em vista do homem que se interessará pelo universo.

Concluindo nosso pensamento sobre a música na reflexão platônica resumimos os pontos fundamentais expostos no quarto capítulo, no qual tratamos de alguns aspectos teóricos musicais referentes aos Diálogos mais pertinentes à música; entre eles: *Fédon*, *Timeu*, *Filebo*, *República*, *Leis*, *Teeteto* etc.

Encontramos algumas dificuldades ao analisarmos as concepções

musicais de Platão, pelo motivo de ele considerar em sua obra, ao mesmo tempo, épocas diferentes da história da música.

Sabemos que os especialistas dividem a história da música grega em quatro períodos. O primeiro período define os *nómos* (νόμος), que são as melodias caracterizadas por uma entonação e um *ritmo* (ρυθμός). Essas melodias são tão divididas quanto os gêneros literários aos quais elas correspondem, como os *trênos*, *hinos*, *peán* etc.). A repartição de intervalos não parece ainda representar papel na apreciação estética. Platão evoca essa primeira etapa da música nas *Leis* (700 a 3-b 8).

Um segundo período vai se constituir das *harmonias*. São arranjos seqüenciais de intervalos, maneiras de fazer suceder os intervalos numa escala de notas “enarmônica irregular”. Enarmônico significa que cada seqüência de notas define uma maneira de dispor um intervalo de quarta, de quinta, de sexta etc.

As harmonias são designadas pela sua origem nacional: *dórica*, *lídia*, *frígia*, *jônica* etc. Mas esses nomes de origem nacional são modificados por índices de tensão ou de relaxamento das cordas, por exemplo, o *sintonolídio* (ou *lídio* tensionado) ou o *mixolídio* — a isso se junta toda uma série de coeficientes como a fórmula melódica, o ritmo, a tessitura da voz ou do instrumento. No gênero literário, por exemplo, o *sintonolídio* é utilizado pelo canto de luto, o *frígio* pelo *peán* (Hino em honra a Apolo), o *mixolídio* pela tragédia, enfim, um coeficiente psicológico, o humor.

O progresso no domínio do acordo do instrumento faz compreender que se possa passar de uma harmonia a outra modificando o grau de extensão das cordas (por exemplo, para passar do *dórico* ao *lídio* tensiona-se mais a corda). Torna-se assim possível escalonar as harmonias, umas relativas às outras.

Diversos métodos concorrem entre si. O primeiro método foi o pitagórico. As fórmulas irregulares e fortemente idiossincráticas evoluem para oitavas definidas matematicamente, e indicadas pela proporção musical, como podemos conferir no *Timeu* (36 b).

Platão dá um testemunho dessa evolução musical na *República* (400 a), quando induz Glaucon a dizer que na base de todas as harmonias haveria quatro *tons*, *ftogoi* (φθογγοί), termo que designa o grau de tensão da corda (o *tonos*,

ou tom no sentido de tonalidade) e as notas que correspondem a um grau de tensão particular. O escalonamento dos tons se constituiu de diferentes *tetracordes*, da esquerda para a direita, a partir de um dos quatro *tons* primitivos arranjados no *tetracorde*: o *dórico*, o *lídio*, o *frígio* e o *mixolídio*.

Duas outras maneiras de conceber a *Harmônica* apareceram na mesma época. Num certo momento, constituiu-se em um tipo de esquema das harmonias a partir de unidades atômicas idênticas. As harmonias tornam-se, então, combinações, desprezando o espírito pitagórico da proporcionalidade e das consonâncias. É a *catapyknose*. Depois Eratotes tentou adequar a *catapyknose* à “circulação dos intervalos”: Fazendo passar em seqüência os intervalos iniciais de uma oitava, ele obteve oito diferentes formas da oitava, que ele chamava de sistemas, como Platão no *Filebo* (17 c 11 -d 4) ou na *República* (617 b 6-8), em que ele evoca os oito tons das sereias.

Tais elaborações sistemáticas tiveram por consequência excluir certas repartições irregulares de intervalos que não entravam no quadro fixado. Por exemplo, o *sintonolídio* desaparece, o que prova que evoluindo para o estatuto de claves de altura, os tons adotaram pouco a pouco uma repartição crescente ou decrescente de intervalos. Contudo, um outro fenômeno curioso se produz à mesma época, denominado de “decadência musical” por seus detratores. De fato, para passar de um grau de tensão das cordas a outro, foi preciso transgredir os *nómos* (νόμος) e admitir uma continuidade entre as *harmonias* bem separadas. A busca da unidade da música favoreceu o aparecimento de músicos novos que imaginaram todos os tipos de maneiras de romper a separação das *harmonias*. Eles contribuíram assim para liberar a composição musical dirigindo-a para a invenção de figuras interválicas mais sutis, que é o cromatismo.

O quarto período da história da música foi marcado por Aristóxeno de Tarento. Os graus de tensão (*tonoi*) são então *tropos de altura*. A mesma seqüência é cantada em diferentes graus de altura, escalonados por semitons, em duas oitavas que constituem o “sistema perfeito”.

Platão se coloca livremente em um dos três primeiros períodos. Suas análises parecem animadas pelo desejo contraditório de conciliar as *harmonias*,

fortemente indiossincráticas, mas irregulares, com a unificação harmonizante e consonante da música. De um lado, ele sublinha os estilos caracterizados pelas divisões singulares de intervalos, e de outro, ele mostra sem cessar seu interesse pelos sistemas e pela *Harmônica*. Deriva daí um pensamento musical original em que a noção de tensão musical representa um papel fundamental.

A experiência extraída deste estudo sobre a música em Platão foi muito gratificante para nós, tanto do ponto de vista filosófico quanto musical, contudo foi um tanto difícil tentar desvendar essa linguagem musical tão distante dos parâmetros sonoros de nosso tempo. Para uma Pianista e Cravista que se especializou na obra de Bach, esse mestre da *polifonia* que esbanja a mais bela riqueza harmônica, tornou-se relativamente difícil desvendar sons musicais remanescentes de uma civilização tão antiga como a Grécia do século IV a.C. Essa experiência nos pareceu, semelhante àquela exercitada por teóricos da música (empiristas e harmonistas) como Pitágoras, Aristoxeno e outros, que buscavam soluções numéricas e musicais para as muitas dúvidas filosóficas — e soluções filosóficas, para as muitas dúvidas numéricas e musicais. Todavia, é importante lembrar que as matemáticas (μαθήματα), como “intermediários ontológicos” se encontram tanto entre os sensíveis como entre os inteligíveis — e a música (ἁρμονία), como parte integrante dos μαθήματα, no âmbito da *Mousike* (Μουσική) carrega intrinsecamente em sua natureza dois aspectos absolutamente contraditórios: a razão (λόγος) e a emoção (πάθος), a *ciência* (ἐπιστήμη) e a *arte* (τέχνη).

Em nosso caso particular, quando estudamos a música grega do século IV, nos empenhamos em detectar as qualidades de um som pertencente a um universo estranhamente enigmático, já que estamos habituados a conviver com melodias e acordes construídos dentro de “resoluções harmônicas” mais familiarizadas aos nossos ouvidos (com exceção de composições *atonais* que também ouvimos e que pertencem à nossa estética contemporânea).

Todavia, a música na filosofia platônica, além de privilegiar certos padrões éticos como os *ethe* (ἔθη) *dóricos* e *frígios* em suas composições expressa como ponto de partida a grande dicotomia inteligível-sensível das indagações

socráticas remetendo-as à questão metafísica do Uno pitagórico: aquele “Uníssono” sonoro presente em seus Diálogos. E, como bem assinala Deleuze ao denominar Platão *o filósofo das alturas* — somos também tentados a classificar o grande compositor do século XVIII, Bach, como *o kantor das alturas*, não apenas por ele ter sido considerado por gerações, o “matemático da música” — mas porque, como Platão, ele primava pela perfeita unidade harmônica em sua obra, inspirado certamente, como bom matemático que era, nas concepções pitagóricas do Uno universal.

Contudo, conhecendo um pouco da postura idealística desses dois mestres, encontramos neles um Ideal comum: o amor ao Bem, à Beleza e à Verdade, e, para ilustrarmos melhor este pensamento, seria conveniente lembrarmos de duas obras que sintetizam a nosso ver, essa *Paidéia Ideal*: o Diálogo *O Banquete* do mestre ateniense, e a Cantata *Gottes Zeit Ist Die Allerbeste Zeit*, BWV 106, (*Actus Tragicus*) do *kantor* da Igreja de São Tomás. A beleza e a transcendência destas duas grandes obras indicam, de alguma maneira, a profunda contemplação *noética* em que mergulharam esses dois autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos Antigos e Traduções

Obras de Platão

Platon. Oeuvres Complètes. Paris, Société D' Édition Belles Lettres, 1995.

_____. *Oeuvres Complètes.* Paris, Classiques Garnier, 1950.

_____. *Obras Completas.* Madrid, Aguilar s a de ediciones, 1990.

_____. *Timée Critias.* Traduction inédite, introduction e notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1999.

_____. *Górgias, Ménon.* Traduction et notes étabes par Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau, Paris, Édition Gallimard, 1950.

_____. *Diálogos: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias.* Portugal, Publicações Europa –América. Ltda., 1999.

_____. *Cármides.* Introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. *Timeu, Crítias, O segundo Alcibiades, Hípias Menor.* Introdução comentada por H. Bitar. Tradução direta do grego de Carlos Alberto Nunes, Editora Universitária, Belém do Pará, 2001.

_____. *Diálogos Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton. Fédon.* São Paulo, Hemus – Livraria Editora Ltda, 1981.

_____. *As Leis - Epinomis.* São Paulo, EDIPRO, 1999.

_____. *República*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial Madrid, 1998.

_____. *República*. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

_____. *Simposio*. Il testo greco riprodurre l'edizione curata da Joannes Burnet per l'Oxford classical Texts, Oxford University Press, 1901. Texto greco a fronte, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

_____. *Laques - Fedro*. Lisboa, Edições 70, 1989.

_____. *Mênon*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet, Tradução de Maura Iglesias, São Paulo, Edições Loyola, 2001.

Platon: foram analisados para a elaboração da Tese, os Diálogos: Charmide, Phèdre, Phédon, Philèbe, République, Timée, Banquet, Íon, Lois, Hípias Mineur, Lachès, Cratyle, Théétète Ménon, Gorgias e Parménide, Paris, Société D'Édition, Les Belles Lettres, dos anos de 1926-1931-1936-1941-1976-1995.

2. Comentadores de Platão

Alexis Philonenko. Leçons Platoniciennes - Essai. Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Crombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platon*. Dois volumes, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Cornford, E. M. *La Teoria Platonica Del Conocimiento. Teeteto y El Sofista: traducción y comentario*. Buenos Aires/Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.

David J. Melling. *Platone*. Bologna, Società editrice il Mulino, 1994.

Goldschmidt, V. *Les Dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Heidegger, M. *A Questão Platônica da Verdade*. Lisboa, s/d.

Iamblichus. *Theologoumena arithmetica*. Ed., V. de Falco, Leipzig, 1905.

Krämer, H. *Dialettica e definizione del Bene in Platone*. Milano, Vita e Pensiero, 1992.

Manon, S. *Platão*. São Paulo Martins Fontes (Universidade hoje), 1992.

Moutsopoulos, E. *La Musique dan l'oeuvre de Platon*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

Moreau J. *La construction de L'idealisme Platonicien*. Paris, Boivin & Cie, Éditeurs, 1939.

Nietzsche, F. *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Combas, Éditions de l'éclair, 1991.

Robledo. A. G. *Platon: los seis grandes temas de su filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Reale, G. *Per una nuova interpretazione di Platone*. Milano, Vita e Pensiero, 1991.

Proclus. *Proclus Commentaire sur la République - Dissertations I-XIV*. Traduction de A. J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin C.N.R.S., 1970.

Robin, L. *Platon*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1938.

_____. *La teoria platonica dell'amor*. Milano, Celuc Edtrice, 1973.

_____. *Études sur la signification et la place de la Physique dans la philosophie de Platon*. "Revue Philosophique de la France et de l'Étranger", 1918.

Santos, Ferreira, M. Platão: O Um e o Múltiplo. Comentários sobre o Parmênides, São Paulo, IBRASA, 2001.

Souilhé, J. *La Notion Platonicienne D' Intermédiaire dans la Philosophie des Dialogues*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

Wahl, J. *Étude sur le Parménide de Platon*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.

3. Outros Autores

Aristóteles. *Metafísica*. Texto grego e traduções: italiano de Giovanni Reale, Vita Pensiero, Milano, 1998 e português, de Marcelo Perine, Ed. Loyola, São Paulo, 2002.

_____. *L'anima*. Traduzione, introduzione e commento di G. Movia, Napoli, Lofredo Editore, 1991.

_____. *Frammenti*. Traduzione di G. Giannantoni, Aristotele - Opere vol. II. Bari, Laterza, 1973.

_____. *Ètique de Nicomaque*. Paris, Classiques Garnier, Paris, 1950.

_____. *Política*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1986.

_____. *Poética*. Edición Trilingüe por Valentin Garcia Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

_____. *De Caelo*. Introduzione, testo critico traduzione e note di O Longo, Sansoni, Firenze, 1961.

Aristóteles e as Mutações (*"Da Geração e da Corrupção das Coisas Físicas"*). Texto com reexposição acompanhado de notas explicativas analíticas, por Mário Ferreira dos Santos. São Paulo, Livraria e Editora Logos, 1955-1958.

Aristóteles: *Das Categorias (Organon)* Tradução, Notas e Comentários de Mário Ferreira dos Santos, São Paulo, Editora Matese, 1960-1965.

Arquitas de Tarento. *A- Fragmentos, Harmonia, Porfírio, Ptolomeu, Harm., Pré-Socráticos*. Vol. II, São Paulo, Edit. Nova Cultural, 1989.

Aristóxeno de Tarente. *Elementa Harmônica*. Das Rios, Gaiser, Test. Plat., Kramer, Platone (s/d).

Antonio Freire. *A Catarse em Aristóteles*. Publicações da Faculdade de Filosofia, Braga, 1982.

Aristidis Quintiliani. *De Musica*. Lib. I, Edição trilingüe: grego, latim e alemão, Von der Musik, a cargo de R. Schaefke, Berlin, 1930.

Boyance, P. *Le culte des Muses ches le philosophes Grecs*. Paris, 1936.

Bacca, G. D. G. *Filosofia de la Música*. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1990.

Beaini, T.C. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. São Paulo, Edusp., 1986.

Benoit, H., P. P. Funari (Orgs.). *Ética e Política no Mundo Antigo*. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Coleção Idéias, 2001.

Benoit, H. *Sócrates, o nascimento da razão negativa*. São Paulo, Editora Moderna Ltda., 1996.

Borhein, G. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo, Cultrix, 1977.

- Boethius. *De Institutione arithmetica*. libri duo, ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867.
- _____. *Fundamentals of Music*, Trad. C. M. Bower, New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- Berr, H. *L'Apogée de la Science Technique Grecque*. Synthèse Collective, dirigée par Henri Berr, La Science dans L'Antiquité, Paris, Éditions Albin Michel, 1946.
- Chailley, J., Viret, J., *Le Symbolisme de la Gamme*. La Revue Musicale, Édit. à Nantes, 1988.
- Cassiodoro, S. *Institutiones*. Ed. from the Manuscripts by B. Mynors, Oxford, 1937.
- Colli, G. *O Nascimento da Filosofia*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.
- Diels, H & Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin, 1951-52. (Os fragmentos sobre os pitagóricos citados aqui foram compilados por H. Diels e W. Kranz, trad. para o italiano. A cargo de A. Maddalena, I pitagorici), Bari Laterza, 1954.
- Droz, Geneviève. *Os Mitos Platônicos*. Portugal, Publicações Europa-América, Ltda., 1992.
- Diôgenes Laêrtios. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1988.
- Detienne, M. *Homère, Hésiode et Pithagore, poésie e philosophie dans le pythagorisme ancienne*. Bruxelles, 1962, D.L., Alcman: Oxford, The Parteneion, 1951.
- Delatte, A., *Études sur la littérature pythagoricienne*. Paris, 1915.
- Edgard Bruyne. *História de la Estetica*. Vol. 1, Madrid, 1949.

Festugière, A. J. *Études de Philosophie Grecque*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

Freire, A. *A catarse em Aristóteles*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1982.

Gainza, J. J. G., *Afinacion y Temperamento en la Música Occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Homère. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

Hesiode. *Theogony*. 94, Oxford, Clarendon, 1982.

Hauser. A. *História Social da Literatura e da Arte*. Ed. Mestre Jou, São Paulo, 1972.

Henri Berr. *L'Apogée de la Science Technique Grecque*. Synthèse Collective, dirigée par Henri Berr, La Science dans L'Antiquité, Paris, Éditions Albin Michel, 1946.

Íñigo L. E. *El concepto "Póiesis" en la Filosofía Griega (Heráclito-Sofistas-Platón)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. "Luis Vive" de Filosofia, Madrid, 1961.

Hegel, G. F. *Estética (As Teorias Empíricas da Arte)*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

Hardy, J. *"Aristote, Poétique"*. Paris, 1932, 4a. ed., 1965.

Isócrates. *Panathenaica*. (With English Translation by G. Norlin and L. V.), Hook, 3 vols., London – New York, Cambrigde, (The Loeb Classical Library). 1929-1945.

Iamblichus in Nicomachus arithmeticam introductionem. Leipzig, Libr. ed. N. Festa, Leipzig, 1891 (redito com aggiunte e correzioni a cura di U. Klein), Stuttgart, 1975.

Jaeger, W. *Paidéia.* Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1986.

Jeannière. A., *Les Présocratiques - L'Aurore de la Pensée Grecque.* Écrivains de toujours, Éditions du Seuil, 1996.

Jacobsen, J. P. *Niels Lyhne.* Literatura escandinava - traduzida por Pedro Octávio Carneiro da Cunha, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

Kant, E. *Crítica del Juicio (A arte do Gênio).* Bari, Editori Laterza, 1989.

Lasserre, F. *Plutarque: De la Musique - Hymne à Hermes.* Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique, Olten et Lausanne, Urs Graft, 1954.

Lalois, L. *Aristoxène de Tarente – la Musique de L'Antiquité.* Lecène, Société Française D'Imprimerie et de Librairie, 1904.

Milhaud, G. *Les Philosophes géomètres de la Grèce.* Paris, Alcan, 1900.

Moutsopoulos, E. *La Philosophie de la Musique dans la dramaturgie Antique (Formation et Structure).* Athènes, Publications de la Société Hellénique des Études Philosophiques, 1975.

_____. *Les plaisirs - Etude phénoménologique.* Athènes, Thessalonique, 1967.

_____. *Les catégories esthétiques.* Athènes, Hermès, 1970.

_____. *La connaissance et la science.* Athènes, éd. l'Université, 1972.

_____. *La marche de l'esprit - Les êtres.* Athènes, Hermes, 1975.

Maritain. *L'Intuition Créatrice dans l'art et la poésie.* Paris, DDB, 1966.

Merlan, P. *Dal platonismo al neoplatonismo*. Milano, Vita e Pensiero, 1990.

Nietzsche, F. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Volume I, São Paulo, Nova Cultural, 1991.

Otto, W. F. *Teofania*. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1978.

Nicev, A. *L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Sófia, 1970.

Parente M. I. *Téchne, momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro*. Firenze, La Nuova Itália, 1966.

Pinharanda, G. *Filosofia Grega Pré-Socrática*. Lisboa, Guimarães Editores, 1994.

Pessoa, F. *Obra Poética. Ricardo Reis (heterônimo)*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1960.

Rilke, R. M. *Elegias de Duíno*. Edição bilingüe, Tradução e Comentários de Dora Ferreira da Silva, São Paulo, Editora Globo S. A., 2001.

Rivaud, A. *Histoire de la Philosophie*. Paris, Hachete, 1960.

Robin, L. *La Pensée Grecque*. Paris, Albin Michel, 1948.

Santos, Ferreira, M. *Pitágoras e o tema do número*. São Paulo, Livraria e Editôra Logos, 1959.

Sextus Empiricus. *Les Esquisses Pyrrhoniennes ou Hypotyposes, Oeuvres Choisies de Sextus Empiricus*. Traduites par Jean Grenier et Geneviève Goron, Aubier France, Éditions Montaigne, 1948.

Souilhé, J. *La Notion Platonicienne D'Intermédiaire dans la Philosophie des Dialogues*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

Tenney, J. A. *History of Consonance and dissonance*. Excelsior Music Publishing Company, New York, 1988.

Vernant, J. P. *Mythe et Pensée chez les Grecs*. Paris, Maspéro, 1965.

4. Obras de Consulta

Abbagnano, N. *Dicionário de Filosofia*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.

A. M. S. *Fundamentals of Music*, Trad. C. M. Bower, New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Bach, J. S. *Goldberg-Variationen, Art und Fuge, Chromatische Fantasie und Fuge, Das Wohltemperierte Klavier. 1^a e 2^a vol. Urtext*, Herausgegeben von – Edited by – Edité par Tamás Zászkaliczk, K 101, Könemann Music Budapest, 1993.

Brugger, W. *Dicionario de Filosofia*. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1969.

Baïlly, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette, 2000.

Carpeaux, O. M. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint Ltda, 1959.

Durozoi G./ Roussel, A. *Dicionário de Filosofia (dicionários temáticos)*. Porto, Porto Editora, 2000.

Grimal, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2000.

Geiringer, K. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1966.

Lahr, C. *Manual de Filosofia*. Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1968.

La Musique - des Origines à nous Jour. Paris, Librairie Larrouse, 1946.

Reese. G. *La música en el Renacimiento*. 1º Vol., Madrid, Alianza Editorial, 1988.