

O *éthos* da música e da cidade grega

Diogo Norberto Mesti¹

RESUMO: Do ponto de vista histórico, a música na Grécia é importante em três momentos: (i) no intuitivo dos *aedos* arcaicos, (ii) no teórico de Damão e (iii) no legislativo em Platão e Aristóteles. O presente artigo explica a origem de uma postura filosófica que nasceu nessa época: a necessidade da música na educação da primeira infância para manter os costumes (*éthos*) dos cidadãos de acordo com os valores da cidade. Para tanto, toma-se como paradigma a reflexão de Platão e de Aristóteles sobre o papel da música na educação e evidencia-se a adoção que ambos fazem da *mousiké* na educação dos jovens, a partir de critérios filosóficos.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia Antiga; Música; *éthos*; Educação.

ABSTRACT: From the historic point of view, music in Greece is important in three moments: (i) the intuitive one of archaic *aedos*, (ii) the theoretical one of Damon and (iii) the legislative one with Plato and Aristotle. This article explains the origin of a philosophical posture that was born with the Greek: the tacit need for music in education during the first childhood to maintain the customs of the citizens (*éthos*) according to the values of the city. In order to do that, we use the philosophical reflection of Plato and Aristotle on the role of music in education and the use that both make of the music in youngsters education, as of philosophical criteria.

KEY WORDS: Ancient Philosophy; Music; *ethos*; Education.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho, cujo estudo se faz a partir da noção de *éthos*, é explicar algumas reflexões filosóficas sobre a educação musical. Convém destacar que, antes da tese de que a música preserva os costumes, há outra subjacente, a de que as músicas tocadas em certas cidades refletem os hábitos de seus cidadãos. É nessa via de mão dupla, onde a música

¹ Doutorando em Filosofia Antiga UFMG e Professor de Filosofia do Direito na Faculdade de Ciências Jurídicas de Diamantina, MG. diogomesti@yahoo.com.br

reflete os hábitos da alma e pode *mantê-los* na cidade, que será visto como a discussão filosófica sobre o *éthos* é devedora da Música. Por isso, não é exagero defender que a possibilidade de virtudes morais está vinculada ao efeito de alegria, de tristeza, de euforia ou de ímpeto, que a música causa. Em geral, a virtude da música está na escolha do momento apropriado para o seu uso na educação.

A educação dos *aedos* arcaicos é dependente da memória auditiva dos gregos, o único elemento eficiente para a manutenção de um saber em uma época anterior à escrita. Essa “inteligência” auditiva é o paradigma para a reflexão que Platão e Aristóteles fazem sobre o início e os fundamentos da educação. Eles levantam a hipótese de que o *éthos* de uma comunidade gera, pela música, disposições morais nos indivíduos. Além disso, os filósofos afirmam que se deve prestar atenção nos tons predominantes que caracterizam a música e em como essas tonalidades dos modos gregos se ligam ao conteúdo do discurso (*logos*) que é transmitido.

2. Como a música afeta a alma?

O ponto de partida deste estudo é a cultura grega dos *aedos*. Para se chegar até a relação entre virtude, filosofia e música, é preciso se deter nos cantores que não são apenas poetas, mas também guerreiros. O centauro Quirón é o paradigma arcaico do guerreiro “musicalizado” que paira pelos cantos da *Ilíada*. Ele é o “lendário mestre de Aquiles, que lhe ensina o manejo das armas e o tocar da lira. Músico-curador, mestre de Aquiles e de outros heróis, pode personificar a ligação inseparável que a música tem com a arte de curar sob a forma de encantamento” (NASCIMENTO, 2001, p. 159). Motivado por essa “musicalização” associada às táticas de batalha, Aquiles, na *Ilíada*, é capaz de “afastar sua tristeza por meio da música:

‘cantando e acompanhando-se pelo *phórmix*’ (que é um instrumento de cordas da antiguidade grega)” (*ibidem*).

Nesses e em outros casos, a música serve tanto para consolar os homens tristes, quanto para restaurar o vigor do exército abatido. Essas aplicações específicas, dentre inúmeras outras,² tornam a música essencial para a cidade, visto que ela tranquiliza os bebês, dá vigor aos jovens e robustez aos adultos. Há uma longa história de como a música era usada nas comunidades arcaicas e, com o advento da escrita, foi inevitável que ela se tornasse objeto de reflexão filosófica nas cidades gregas. Basicamente, eram estes os questionamentos a que os filósofos queriam responder: a música pode refletir os costumes de uma cidade? E, no caso de uma resposta positiva, eles também se perguntavam quais seriam os efeitos psíquicos e políticos das diversas formas de musicalidade?

O uso que os gregos fazem da música nasce de um duplo sentido existente em *nómos*: a saber, o estético e o ético. No tocante ao sentido estético, uma norma significa, na teoria musical grega, certos “grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas”, isto é, grupos de ritmo que se repetem e criam o que se chama de cadência ou linearidade de uma música. Por isso “esses grupos eram denominados pelos gregos de *nómos*, plural *nomói*, e representavam toda a força dinâmica da música” (NASSER, 1997, p. 242, 246).

Sörbom, ao tratar da sensação (*aisthesis*) grega da sonoridade, retoma a ideia dos *sensíveis comuns* utilizada por Aristóteles para esclarecer como o movimento pode ser percebido. O movimento do som não impõe a sua matéria naquele que o percebe, pois “apenas suas formas e qualidades aparecem na mente daquele que percebe” (SÖRBOM, 1994, p.

² Para mais detalhes sobre a música grega antiga e algumas fontes que se preservaram desse período, vide Gamberini (1962), que apresenta uma extensa documentação da música grega até o medievo.

37). O sentido comum do movimento sintetiza as informações recebidas pelos diferentes sentidos em algo complexo e de origem múltipla. É como perceber o bumbo tanto pelo barulho, quanto pelo impacto provocado em nosso corpo. Tem-se, dessa forma, segundo Sörbom (*ibidem*, p. 38), “uma imagem do mundo dos particulares”. De certo modo, o *nómos* da música, assim como o movimento rítmico, pode ser visto como um sentido comum das percepções dos tons musicais, que conjuga as partes entre si gerando padrões rítmicos dentro das melodias. Em outras palavras, como assevera Sörbom (*ibidem*, p. 41): as qualidades particulares formadas na mente do ouvinte são “os ritmos e as harmonias”, e esses ritmos possuem qualidades éticas.

E quanto ao sentido ético, como esses *nomói* da música representam e afetam “eticamente” a alma? A tese de que a música afeta o psiquismo humano está pautada na possibilidade de ela ser oriunda da própria alma, assim como, para Platão, a própria cidade é um reflexo similar da alma de seus governantes.³ A música promove uma intermediação da alma à cidade e da cidade à alma dos jovens. E, por ser imitação, não se pode confundir o produto da imitação com aquilo que foi imitado. Assim sendo, as “composições de música são imagens do caráter porque o ouvinte sabe que elas não são nem reais e genuínos signos de um caráter e nem o caráter em si mesmo; elas são apenas similares a ele” (SÖRBOM, 1994, p. 44).

A música (com seu *nómos*, ritmo e harmonia) representa o *éthos* das pessoas de uma comunidade e corrobora para que os *ethé* sejam mantidos na cidade. Desse modo, foi por intermédio de uma fala rítmica e carregada dos *nomói* que os *aedos* encontraram a primeira forma de manutenção e

³ Para ficar restrito a apenas um comentador dos antigos que se refere à atualidade, sem entrar no problema da música não ser mais considerada, atualmente, imagem da alma e imitação de sentimentos, vale citar Sörbom (1994, p. 37): “Em nosso tempo, ao contrário dos antigos, não é natural olhar composições musicais como imagens de algo ou dizer que ouvimos imagens”.

transmissão de seus costumes. A partir disso, estudiosos concluíram que a poesia foi a primeira forma de “legislar”,⁴ pois, embora ela não tenha criado o conjunto de valores que permitiu o surgimento da vida em sociedade, ela criou o meio para preservá-los e transmitir-los em uma época anterior à escrita. É com o advento da escrita que os filósofos gregos passaram a legislar sob bases mais estáveis a respeito dos costumes religiosos até os musicais.

Com o tempo, o arcabouço de influências da música tornou-se complexo e inigualável, tanto do ponto de vista pedagógico quanto do comunitário e do filosófico. Isso porque a música possui uma enorme abrangência de estilos, conseqüentemente, existem músicas que despertam vícios quando utilizadas no momento inoportuno, ou virtudes, no momento oportuno.⁵

A reação das emoções às melodias significa um despertar de diferentes movimentos psíquicos a partir da cadência da música que influencia o *éthos* da alma. É em razão da cadência e dos sentidos ético (relacionado à virtude) e estético (relacionado ao prazer) de *nómos* que a música gera um *éthos*. O *nómos* musical, se seguido fielmente, torna-se o ritmo da música e esse, por sua vez, cria uma harmonia e um hábito na alma. Nasser, comentando o momento em que Platão diz preferir Apolo e os instrumentos apolíneos,⁶ salienta que isso ocorre porque a música advinda da cítara, por uma sonoridade litúrgica em dedicação a Apolo, imprime um *éthos* viril, grave e majestoso, em razão das leis de sua harmonia que inspiram linearidade. Além desse *éthos* da cítara, a harmonia

⁴ MOUTSOPOULOS, 1989, p. 177.

⁵ Para Platão, os estilos chorosos são os de base lídia; o adequado aos banquetes são os jônios e, também, o lídio; e o dos guerreiros, o dório e o frígio (*República*, III 398e).

⁶ *República*, III 399.

dórica também representa o espírito guerreiro que Platão desejava para a deslumbrada Atenas.⁷

A educação inicial que Platão concebe para os jovens guardiões não é original, pois assume a forma de ensinar já utilizada pelos *aedos* arcaicos. Trata-se da *Mousiké*,⁸ que, para os gregos, diz respeito a qualquer arte que esteja sob a égide das Musas – as deusas da musicalidade. A poesia de Homero é, antes de tudo, um canto com base em um ritmo alexandrino da língua falada, que recorre a imagens e a termos cultos para preservar a métrica de seus versos. Esse canto tem, na *Teogonia*, o ar como meio de propagação de sua beleza, e seu som se espalha como o cheiro do lírio.⁹ A força da voz existe em função da sua capacidade de soar agradável, pois a beleza imaterial do som das Musas é *invisível* e elas “manifestam-se unicamente como o canto e o som da dança a esplendor dentro da Noite”.¹⁰ A filosofia, ao trazer a discussão da cadência da música para o *éthos* da cidade, moraliza a beleza e os efeitos desse canto.

O aparecimento das Musas na *Teogonia* mostra que o papel primordial da música é o de alegrar Zeus, e não o de aconselhar ou instruir o gênero humano. Mesmo assim, a instrução do homem e a formação de um hábito por intermédio da música adquiriram grande relevância nas leituras que a filosofia fez da cultura musical grega. As Musas, em razão de sua ascendência, possuem um papel instrutivo e didático¹¹ herdado pela

⁷ NASSER, 1997, p. 247.

⁸ *Mousiké*, na *República*, já foi traduzido tanto por Literatura, no sentido mais amplo do termo, quanto por cultura. Com isso, os tradutores quiseram evidenciar a relação linguística fundamental que a *mousiké* estabelecia entre os gregos, em termos mais específicos, a sua relação significante. Por isso, a música pode ser vista também como signo, inclusive de modo a servir de paradigma para os signos da linguagem.

⁹ *Teogonia*, v. 7-14.

¹⁰ TORRANO, 2002, p. 23.

¹¹ Saber da associação entre as Musas e a Memória incita-nos, de imediato, a tecer um sentido didático originado pela necessidade de manutenção de uma tradição. As perspectivas didáticas dessa gênese maternal da Memória se apoiam na repetição como principal meio de manutenção dos costumes. O encantamento da poesia oral está justamente na marca inesquecível que fica na memória, no prazer de repetir aquilo que se decorou. Por isso “o que se exige é um método de linguagem repetível (quer dizer, modelos sonoros acusticamente idênticos) que, contudo, seja capaz de alterar o conteúdo para expressar

conjugação entre a Memória (mãe das Musas) e a seleção de Zeus (pai delas). As musas devem ter cautela em não cantar tudo, pois elas também devem esquecer os males e promover a lembrança prazerosa dos detalhes das batalhas vitoriosas, como se percebe nos versos da *Teogonia* que cantam o nascimento das Musas: “Na Piéria, gerou-as, da união do Pai Cronida e Memória, / rainha das colinas de Eleutera, para oblvio de males e pausa de aflições”.¹²

Assim, as Musas também estão destinadas a esquecer e seu papel de proporcionar prazer não está relacionado a uma lembrança onisciente capaz de detalhar todas as coisas e cantar todos os assuntos. Tudo se resume a saber o momento apropriado para determinada música, ou seja, a música inapropriada em dada situação pode causar desprazer ou um prazer vicioso. Será que essa seleção de certos conteúdos não é um indício de ponderação e ajuizamento subjacentes ao deleite do canto delas? Não existiria nesse esquecimento um protótipo da seleção que Platão propõe para os versos de algumas músicas em determinadas circunstâncias? Nas Musas, já “pulsa o primeiro impulso do pensamento racional”,¹³ o de seleção do que se deve narrar e contar. Além dessa racionalidade seletiva, antecipa-se, também, o prazer com as coisas boas e o esquecimento ou silenciamento dos males e erros. Por um lado, enquanto as musas deleitam os deuses, elas escolhem não narrar certos acontecimentos em que eles perdem batalhas ou enfrentaram dificuldades. Pelo lado oposto, Platão, decide não narrar certos acontecimentos violentos aos meninos enquanto os instrui, pois aquilo que

diversos sentidos. A solução descoberta pelo cérebro antigo constitui em converter o pensamento em fala rítmica” (HAVELOCK, 1996b, p. 15). Esse elemento rítmico fundamental para a memória foi o que demarcou o “nascimento daquilo que chamamos poesia [...] que era o instrumento para o estabelecimento de uma tradição cultural” e do esquecimento dos males (*ibidem*).

¹² *Teogonia*, v. 53-55.

¹³ TORRANO, 2001, p. 18.

pode deleitar os adultos, as mulheres e os deuses, como as atrocidades e brigas entre amigos nas guerras, não necessariamente educa os jovens.

3. A música e a cidade

Os filósofos, ao aceitarem o modo arcaico de educar a alma, tornam-se herdeiros da racionalidade e da escolha que as musas fazem de não narrar tudo: eles também escolheram algumas músicas e conteúdos e se esqueceram de outros. Nem todos os hábitos e conteúdos inspirados pelas Musas são aceitos por Platão e sua recusa da lamentação de Aquiles, por exemplo, tem a seguinte justificativa: deve-se evitar mostrar as lamentações de um herói com o vigor e a coragem de Aquiles, assim como se deve evitar a música lamentosa, pois ela incentiva um hábito indesejável nos guerreiros e no guardião da constituição da cidade. A imoralidade de partes dos textos de Homero, como daqueles deuses e filhos em guerra exilando os próprios pais, também é recusada pelas disposições que geram nos jovens quando ouvem isso. Eles poderiam achar que é comum o desrespeito e a agressão ao pai ou ao próprio filho, como quando Zeus expulsou Heféstos do Olímpo por ele ter tentado defender sua mãe da ira de Zeus.

O poeta é o executante do canto por ser o intermediário entre as Musas e a sua audiência,¹⁴ mas não é o autor.¹⁵ Se Homero e Hesíodo puderam dizer que são os preferidos das Musas, pois cantam porque elas assim o quiseram, por que Platão também não poderia dizer o mesmo? Esse dizer, contudo, é mais complexo. A filosofia não deseja o acolhimento de todas as Musas, apenas de algumas dentre as nove: Calíope, que cuida da

¹⁴ Cf. Platão, *Íon*.

¹⁵ HAVELOCK, 1996a, p. 100.

eloquência, e Urânia, que se ocupa das coisas do céu. Isso ocorre porque todo mestre, inclusive o filósofo, tem vontade de ser ouvido como se o seu discurso fosse emitido por um músico. E mesmo que essa vontade fique resguardada em um silêncio inconsciente, ela dá mostras de sua força na reflexão sobre o uso da música na educação infantil.

Aristóteles é quem formula com mais clareza a importância de se legislar sobre a música. No livro VIII da *Política*, ele detalha as “melodias éticas (*éthos*) e harmonias da mesma espécie” a serem usadas na educação (1342a25-30). Isso é herança do momento em que Sócrates fala, na *República*, que não poderá ser um bom conhecedor das qualidades da música se não voltar sua atenção para as virtudes e os vícios humanos que estão em sua origem. A razão para esse círculo de origem e fim entre a música que imita e afeta a alma é explicada por Aristóteles: “é precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais” (1340a20). Essas imitações tem grandes efeitos sobre nós, o que se observa na “prática”: quando uma música toca e “nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos” (*idem*). Diante do exposto, a teoria da mimesis aristotélica ganha uma dimensão musical fundante e anterior ao desenho pintado com cor,¹⁶ porque o modo como a música afeta os homens é um modo mais comunitário do que individual.

¹⁶ Como nota Sörbom, retomando a passagem de um texto cuja autoria de Aristóteles ainda é discutida, *Problemata*, há um trecho em que ele mostra o privilégio da música e a sua importância para a educação. Isso explica porque o filósofo foi levado a tratar da música no último livro da sua *Política* e porque a música é tão importante para a cidade: “por que a audição é a única percepção que afeta o caráter moral? Pois toda melodia, mesmo se não tiver palavras, sempre tem caráter; mas nenhuma cor, cheiro ou gosto possui isso” Cf. XIX.27 *Aristotle: Problems* (SÖRBOM, 1994, p. 42).

A reflexão sobre o *éthos* da música também depende do estudo sobre seu *páthos*. O primeiro pensador grego que estudou como os ritmos e as melodias afetavam a alma foi Damão, uma figura respeitada e citada tanto por Platão, na *República*, quanto por Aristóteles, na *Política*. Foi inspirado nesse reconhecimento unânime que Moutsopoulos arriscou uma divisão do conhecimento dos efeitos da Música em eras pré e pós-damonianas.

Primeiramente, no período pré-damoniano, o canto com ritmo e sem qualquer palavra, entoado para amansar a cólera de um bebê ou acalmar seu sofrimento, delimita a origem “da crença no tocante a influência da música sobre a alma” (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 176), que se desdobra em uma influência da música sobre a comunidade, com os *aedos*. Essa crença pré-damoniana é perceptível em Platão quando ele fala das mães moldando as almas de seus filhos ao cantarem os versos que conhecem (*República*, II 377b). A noção de *platto* em grego é precisa ao indicar as mães moldando (*plattein*) as almas das crianças por meio do canto dos mitos, muito mais do que os corpos delas com as mãos (NASSER, 1997, p. 131).

Em segundo lugar, no período damoniano, Damão explora uma nova teoria do *éthos* musical. Ele aprimora as antigas crenças sobre a formação da alma pela música e se detém naquela alma que se encontra entre a produção e a recepção da mensagem sonora. No domínio da pedagogia, tanto ele quanto Platão depois “ensaiaram a elaboração de um sistema positivo *fundado sobre a concepção de reciprocidade entre a ação da educação moral e aquela da educação musical*, assegurando o desenvolvimento dos cidadãos e a perenidade das cidades” (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 188, grifo nosso). Por meio de um refinamento dos estudos dos efeitos da música e da atividade dos *aedos*, Damão conclui que na música cantada para as crianças é construído o

caráter da futura cidade onde elas irão habitar. Trata-se de uma relação profunda entre a música das crianças e a saúde das cidades. Com isso, ele esboçou a teoria que mais tarde iria aparecer na legislação sobre a educação musical.

E foi isso que aconteceu em Platão. A primeira lei da composição poética na *República* é sobre a composição musical: que “os primeiros mitos que os jovens ouçam sejam narrados de maneira mais bela possível para que os levem na direção da virtude” (III 378e). A *mousiké* é a maior referência da educação moral, sendo “exigido dos alunos alguns anos de dedicação ao estudo do canto e da lira”, não para dominarem a técnica, mas para se formarem (CERQUEIRA, 2007, p. 64, 68). Além disso, a música deve ser vista na antiguidade segundo o mesmo grau de importância que o idioma de cada povo, podendo ser atribuído a ela o papel de fundar e desenvolver não só a educação, mas o próprio *éthos* da política (NASSER, 1997, p. 245).

Em terceiro lugar, no período pós-damoniano, surge a legislação efetiva sobre a educação musical. O próprio Aristóteles salienta, no livro VIII da *Política*, que ninguém questiona a importância de se legislar sobre a música na educação, sobretudo porque os efeitos da educação musical devem estar de acordo com o regime político de determinada comunidade e qualquer alteração na música é logo sentida pela cidade. O Estagirita salienta que foi Sólon quem prescreveu o ensinamento obrigatório da música nas cidades. Ele criou a ideia de que as leis da cidade deveriam ser apresentadas com preâmbulos musicais e sob a forma de poemas. Em linhas gerais, o período pós-damoniano está vinculado ao pré-damoniano por ser um aprimoramento legislativo deste, e por colocar na escrita a sabedoria musical descoberta pela oralidade.

3.1. Lei sobre a educação musical

Tendo em vista que a música pode formar um caráter moral, a questão do divertimento e do prazer¹⁷ na educação torna-se objeto de estudo da filosofia. Mas a aprendizagem desse conteúdo da música é apenas uma *possibilidade*,¹⁸ e não uma certeza. Uma possibilidade do ouvinte se habituar à virtude presente no ritmo musical, pois o que os gregos entendiam como harmonia proporcionada pela música, hoje muitos chamam de equilíbrio mental.

Por um lado, esse equilíbrio só pode ser gerado acidentalmente por um músico que queira divertir, como as musas cantando para os deuses depois da batalha; por outro lado, a possibilidade de gerar hábitos corretos é mais provável se a música for tocada por um músico que tenha a intenção deliberada de formar um caráter, aliando a diversão que a música proporciona à *paidéia* que a escola pretende. Há, contudo, um limite para a educação moral por meio da música, o que pode ter um efeito contrário ao

¹⁷ Em termos técnicos, retomando o texto *Problemata*, o autor se pergunta: “porque todos apreciam ritmo e melodia, e em geral todas as consoantes?”, respondendo na sequência: “diferentes tipos de sons nos agradam por seu caráter moral, mas apreciamos ritmo porque ele possui arranjos ordenadamente numéricos e nos transporta por ele em um costume ordenado; pois movimentos ordenados são naturalmente mais parecidos conosco do que um sem ordem, de modo que o timo está mais de acordo com a natureza (XIX.38 *Aristotle: Problems*)” (SÖRBOM, 1944, p. 41).

¹⁸ A questão da possibilidade aparece na *Poética* de Aristóteles quando ele diz que o poeta deve imitar não aquilo que acontece de fato como se fosse um historiador, mas o que pode acontecer. Aristóteles faz isso ao mesmo tempo em que diz que a poesia é mais filosófica do que a histórica, porque é mais universal que a história. Como observa Sörbom, é fácil notar que não é só a poesia que consegue mostrar paradigmas universalizados do comportamento humano. Assim, “a música pode representar o caráter por si mesma. A música nos mostra diretamente, por suas imagens e imitações, exemplos paradigmáticos do caráter” (1994, p. 43). Em razão dessa explicação, pode-se compreender inclusive o motivo de Aristóteles encerrar a *Política* de modo abrupto, dizendo que aquele assunto diz respeito à possibilidade: “Há dois objetivos: o possível e o conveniente, pois cada um deve aprender, sobretudo, o que é possível e conveniente, e isso se distingue segundo a idade, porque, por exemplo, aos debilitados pela idade não lhes será fácil cantar os modos musicais mais agudos, pois a sua natureza lhes permite o mais relaxado. Por isso, entre alguns músicos, censura-se Sócrates por ter excluído da educação os modos musicais relaxados, considerando-os embriagadores não como a bebida (que produz delírio báquico), mas por tornar as pessoas mais devagar. [...] É claro que devem fixar-se em três referências na educação: o justo meio, o possível e o conveniente” (1342b). O justo meio da ética, a possibilidade de desenvolver a virtude e a conveniência da música para certas idades.

de harmonização da alma, tornando o jovem fraco e frágil. Assim, para Aristóteles, faz-se necessário determinar até que ponto os jovens devem estudar música, pois eles não precisam se tornar profissionais, nem competir em concursos, devem apenas saber ouvir bem.

A questão central aqui diz respeito à associação do prazer à moralidade. Aristóteles afirma que a música é fonte de prazer e pode nos direcionar para o mais virtuoso. Contudo, isso não ocorre por uma concepção usual de ensino e de transmissão, devido à imaterialidade e à abstração da música. A resposta de Aristóteles à sua própria pergunta sobre o porquê da música se incluir na educação se resume ao fato de ela proporcionar prazer. E ele confirma isso lembrando Homero: “apenas o *aedo* deve ser convocado para o magnífico festim’ aludindo de seguida aos outros hóspedes que ‘convidam o *aedo* que a todos agradará” (*Política*, 1338a25). Por isso, aliando uma educação agradável às disposições morais, o ócio pode preencher um grande papel na educação. Já que a música pertence às coisas “agradáveis (e consistindo a virtude em experimentar com retidão, a alegria, o amor ou o ódio) é evidente que nada é mais necessário aprender e tornar um hábito do que julgar com retidão e alegrar-se com costumes dignos de belas ações” (1340a10-25).

A música é importante para as cidades, para a manutenção e para a mudança de certos sistemas políticos. Invariavelmente, todo movimento político tem seu canto de guerra, de vitória, de batalha e o seu hino. Vivese, na prática, aquilo que Platão e Aristóteles afirmaram em seus estudos políticos: qualquer alteração na música significa uma alteração na cidade. O que importa é que alguém que seja chamado para divertir os festins – os *aedos* no caso dos antigos e os profissionais de hoje reconhecidos socialmente – domine não só a prática da produção, mas os efeitos

psicológicos e políticos daquilo que produz, tendo consciência de sua parte na formação dos homens e das cidades.

Pensando na virtude da alma dos guardiões, Platão, na *República*, fez “o conjunto de músicas passar por uma seleção, e permanecem aquelas que possam melhor contribuir para a formação da conduta moral do cidadão” (NASSER, 1997, p. 245). Isso ocorre para formar a harmonia da alma do guardião, fazendo com que a virtude exerça sua influência entre o prazer e a razão. Aristóteles defende algo parecido: se “a música conduz de algum modo à virtude, tal como ginástica confere ao corpo determinados atributos, também a música pode conferir outros ao caráter, se for capaz de o habituar [o homem] a um uso correto” (*Política*, VIII 1339a20-25). Dentre todas as artes imitativas, a que mais se aproxima de um ensino da virtude é a música.

Culturalmente falando, em sentido amplo, é a musicalidade que permite o exercício da política, tanto que os reis precisam, na *Teogonia*, dos dons das musas para guiar a cidade. A política grega arcaica depende da retórica fornecida pelas musas. O próprio rei (*basiléu*) possui no tom e ritmo de sua própria voz algo herdado da sedução que somente as Musas possuíam. Como ocorre também em Platão, os guardiões sem música não terão a beleza e a sedução da eloquência necessárias a um hábil “político” que deve preservar as leis da cidade.

O relacionamento benéfico entre as Musas e a filosofia passa pela recusa do filósofo grego em conceber que a moral pode ser ensinada, como pensavam os sofistas, ou que é um dom natural, como aquele recebido pelos reis na *Teogonia* ou pelos poetas. Ao contrário, os filósofos, refletindo sobre a música, estabeleceram que a moral seja desenvolvida pela criação de um hábito musical no homem. E isso é, em certa medida, uma resposta a aporia que aparece nas linhas iniciais do *Menon*: a virtude é

coisa que se ensina ou se aprende pelo exercício ou, ainda, se é algo que advém da natureza? A resposta pode ser que a virtude é resultado do exercício de ouvir música, o que cria um hábito moral equilibrado, nem tão *agudo* e nem tão *grave*, como o equilíbrio da temperança *média* entre as três partes da alma.

4. O delírio e a música suprema

O *corpus* platônico “permite retrair, com a ajuda de certas indicações, o desenvolvimento do pensamento filosófico a respeito” da origem médica e social da música (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 11). Conforme o autor (1989, p. 14), o canto é a via recomendada a todos os cidadãos para harmonizarem suas almas e o centauro Quirón serve de modelo à filosofia, quando ela utiliza o prazer de seu encanto racionalmente. Recorrendo ao *Timeu*, é possível admitir a existência de um “comércio inteligente, não com vistas ao prazer irracional – única utilidade que presentemente lhe reconhecem – mas para ajudar a combater a desarmonia interna que se estabeleceu na revolução da alma e deixar essa em consonância consigo mesma” (*Timeu*, 47d-e). Em linhas gerais, a música pode instaurar um prazer racional e até mesmo filosófico.

A música já moldava algum *éthos* e um caráter no indivíduo muito tempo antes da primeira cidade. E o que ocorreu foi que a filosofia também desejou dispor de atributos semelhantes aos que foram dados aos reis e poetas, a saber, a bela voz. E “por essa intersecção entre o canto e a beleza, cujo elemento comum é a Belavoz [a Musa chamada Calíope], podemos ter uma definição mais clara e mais bem definida do que entendiam por belo os gregos arcaicos” (TORRANO, 2001, p. 35).

No mito das cigarras, no *Fedro*, encontra-se “toda a doutrina platônica sobre a música” (NASCIMENTO, 2001, p. 157). É descrito nesse mito que os filósofos se tornam os preferidos de algumas Musas. Um detalhe em especial se destaca: por que são as cigarras que contam às Musas quem serão os filósofos? Na *Ilíada*, é dito o seguinte: “bons oradores, semelhavam / a cigarras que, n’ árvore pousadas, / a selva adoçam o canto” (III, vv.130). Platão diz que as cigarras confessam tanto a Calíope, a deusa que cuida da poesia épica e é a mais velha, quanto a Urânia, 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 seu canto ao céu e fazem belos discursos sobre as coisas divinas assim como sobre as humanas” (*Fedro*, 259b-d).

As cigarras aparecem na *Ilíada* como pacificadoras do selvagem e de uma busca animalesca que só atende aos instintos dos prazeres. Aspectos semelhantes aparecem na musicalidade, que é necessária à vida do guardião platônico de modo que o doce do canto da cigarra na selva é como a música para o guerreiro. O guardião platônico é afinal “*rhêtoros*” (III 396e) e deve utilizar a eloquência com liberdade filosófica. E sendo esse o atributo de uma das Musas, ele não pode tornar-se inimigo delas: pois se for inimigo e não pensar como elas, “para persuadir, jamais recorrerá à palavra, e tudo realizará brutalmente, por meio da força, como um animal feroz, vivendo como ignorante nas mais grosseiras práticas e alheio, de todo, à graça e ao sentido do equilíbrio” (*República*, III 411e).

Deve-se lembrar que Calíope e toda épica são acompanhadas pela lira de Apolo. Isso não é casual: Apolo foi apaixonado por Calíope e, conta a mitologia, tiveram dois filhos. A escolha de Calíope como uma das musas da filosofia se justifica pela relação com o *éthos* que desperta a lira de

Apolo. Em outro lugar, Platão descreve a etimologia do nome Apolo¹⁹ ligada à cura do indivíduo pela música e, também, à contemplação do céu pelo filósofo delirante justamente como uma paixão ‘urânica’.²⁰

Além das cigarras, Sócrates aborda, no *Fedro*, diversas “vantagens do delírio que inspiram os deuses”: o primeiro delírio é de um tipo muito mais nobre que a sabedoria que vem dos homens; o segundo delírio, ocorrido em cerimônias religiosas expiatórias, é purificador dos males da saúde; e, por fim, o delírio causado pelas Musas *transporta os jovens para um novo mundo celebrando as façanhas dos antigos* (245). Esse novo mundo posto no futuro lida com a *possibilidade* de que a música forme um caráter quando usa som e *lógos* adequados.

No *Fédon*, aquele desejo generalizado dos mestres se tornarem músicos fica explícito quando Sócrates está morrendo. Cebete pede a Sócrates que fale sobre a poesia que estava compondo desde que fora preso, algo que nunca fizera em toda sua vida. Sócrates responde afirmando que o fazia para tentar desvendar qual era a ordem do sonho que lhe aparecia há muito tempo: componha e execute música Sócrates! Por “ser a filosofia a mais nobre das músicas”, Sócrates chegou à conclusão de que já executava música há muito tempo (61a3-4). Assim, o filósofo teve que se tornar músico para rivalizar com os poetas e tomar para si os efeitos que a Música pode causar nos homens e nas cidades.

¹⁹ Cf. Nascimento (2001). No *Crátilo*, Sócrates diz que não conhece “nenhum outro nome [o de Apolo] que por si só fosse capaz de denotar as quatro qualidades do deus, abrangendo a todos em conjunto e, de algum modo, designando a arte da música, da profecia, da medicina e a do arqueiro” (405a). Esta abrangência é porque os gregos chamavam aquele que limpa os males de *apoulon* e que livra os homens da irregularidade da alma de *apolúon*. Apolo está ligado “às purgações e purificações, tanto da arte da medicina como da adivinhação, por meio de drogas ou processos mágicos” que tem o objetivo único de “deixar puro o indivíduo, tanto no corpo como na alma” (405b). Além destes aspectos, Apolo é também deus da harmonia, que indica “um movimento conjunto, tanto no céu, a que damos o nome de pólo, como na harmonia do canto, denominada sinfonia, porque todos esses movimentos, como dizem os entendidos em Música e Astronomia, são feitos em conjunto” (405d).

²⁰ Uma outra forma de expressão poética parece ser recusada por Platão por ser cuidada por Euterpe. Assim, a forma de expressão poética dos ditirambos e a Musa Euterpe estão ligadas à flauta do culto ditirâmico, que era uma poesia lírica cantada a Dionísio.

O objetivo educativo da *República*, e especificamente o do livro VII, revela a crença na possibilidade de formar homens justos quando forem apresentados a novos hábitos desde pequenos. As artes matemáticas, a astronomia e a harmonia ganhem espaço privilegiado pela abstração que demandam, depois da alma estar harmonizada em seus valores pelas músicas. Diante do exposto, podem ser encontradas, inclusive, motivações musicais para as disciplinas escolhidas para a formação do guardião na *República*. Ao encerrar e interpretar a imagem da caverna no livro VII, Platão conduz o leitor a acreditar no seguinte: a recondução (*periagogé*) socrática de jovens e as mensagens diretas aos *homens* fracassaram tragicamente. Resta iniciar a modificação dos hábitos de uma alma voltada para a sombra, o que se faz a partir de uma reorientação na *primeira infância*, sobretudo por meio da música e, também, pelas artes da medida, do cálculo, da harmonia e da astronomia, as quais se vinculam às musas Urânia e Calíope.

A cópula entre música e filosofia aparece constantemente na obra de Platão e isso se percebe com o currículo do guardião, no qual o olhar para as coisas abstratas da aritmética, da geometria, da astronomia e da harmonia possuem fundamentos nas Musas (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 205). Tanto que, juntamente com as disciplinas dos guardiões, a música, “como estudo teórico dos fenômenos musicais, era considerada uma ciência pura que treinaria o espírito para a elevação e conversão do espírito, para atingir a disciplina suprema, a dialética ou a filosofia” (CERQUEIRA, 2007, p. 69). A *harmônica*, por exemplo, é uma espécie de propedêutica à própria filosofia, antecipando-lhe não somente em termos de abstração, mas também de pretensão de formação de um tipo de caráter.

Do lado oposto àqueles que recorrem à palavra, à sedução e que tem afeição pelas Musas, é possível situar os *amusós*, que são aqueles homens

que só conseguem se relacionar com outros homens pela brutalidade. Observa-se, aqui, o sentido da reorientação inicial pela música, quando, por meio das Musas, há um direcionamento filosófico do caráter e da preferência pelo apolíneo. Desse modo, é possível considerar a *mousiké* como cultura e base para a experiência de uma linguagem equilibrada e sensata desejável para a atividade política.

5. Filósofo legislador

Portanto, seja qual for o modelo de maestria, o político ou o pedagógico, a ação de reorientar é um bem de quem possui uma arte musical. Quando Platão fala do médico verdadeiro e, também, do artista verdadeiro, deve-se lembrar que o músico, já sendo um artista, poderia ser também um médico. O objetivo do filósofo é se tornar um artista que, mesmo sem ser um exímio músico, seja capaz de recorrer a quem domina essa arte, como Damão, para legislar sobre ela, ou melhor, como Sólon que colocava melodias nos proêmios de sua lei. O mesmo Sólon que, na *República*, diferentemente de Homero, era considerado como um poeta que sabe e conhece o que fala (599e).

Os possíveis efeitos da música sobre nossas emoções tornaram-se um modelo para diversas áreas da vida do homem e inspiraram todos os gregos que despertaram alguma disposição moral no outro: políticos, filósofos, retóricos e pedagogos. Vê-se, portanto, como a música e o músico inspiraram e ainda podem inspirar todo modelo de reorientação (*periagogé*) da alma. Ao retomar, pela noção do *éthos*, o sentido pedagógico e filosófico da música, este artigo mostrou o espaço que os filósofos gregos dedicaram para a reflexão sobre a legislação de uma educação musical, reflexão esta que pode ainda ser construída na atualidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Amaral, A. *et al.*. Lisboa: Vega, 1998.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicomâcos*. Trad. Mario Kury. Brasília: Ed. UNB, 2001.
- PLATON. *Cratyle*, trad. C. Dalimier, 1989; *Ion*, trad. M. Canto, 1989; *Phédon*, trad. M. Dixsaut, 1991; *Timée, Critias*, trad. L. Brisson, 1997; *Phèdre*, trad. L. Brisson, 2000. (Collection GF-Flammarion, Paris)
- PLATON. *La République*. Trad., intr. et notes par G. Leroux. Paris: Flammarion, 2002.
- PLATÃO. *República*. Trad. Ana Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CERQUEIRA, F. V. A imagem pública do músico e da música na Antiguidade clássica: desprezo ou admiração? *História*, Franca, v. 26, n. 1, p. 63-81, 2007.
- GAMBERINI, L. *La parola e la musica nell'Antichità*. Firenze: Leo S. Olschi, 1962.
- HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia*. Trad. O. J. Serra. São Paulo: Ed UESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.
- HAVELOCK, E. *A Musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Trad. Santa Bárbara e Maria Leonor. Lisboa: Gradiva, 1996b.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo, trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2008.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Donald Schüller. São Paulo: LP&M, 2007.
- LIMA, P. B. *Platão: uma poética para a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOUTSOPOULOS, E. *Musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: PUF, 1989.
- NASCIMENTO, Z. B. C. As Musas: fonte de inspiração para Platão. In: *Cadernos de atas da ANPOF*, n. 1, p. 157-166, 2001.

NASSER, N. O *éthos* na música grega. In: *Boletim do CPA*, Campinas, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997.

SÖRBOM, G. Aristotle on Music as Representation. In: ALPERSON, P. (ed.) *Musical Words: New directions in the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994, p. 37-47.