

08485
CERQUEIRA

DOI: 10.1590/permusi2017-05
Article code: PerMusi2017-05

SCIENTIFIC ARTICLE

A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário, entre mito e filosofia

Music and the Fantastic in Ancient Greece: The Imaginary, Between Myth and Philosophy

Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

fabiovergara@uol.com.br

Resumo: Tem-se por objetivo aqui compartilhar, com pesquisadores e estudantes da área de música, um panorama sobre a música grega antiga, enfocando sua relevância cultural em seu contexto original e, sobretudo, a singularidade dos aspectos fantásticos a ela ligados no imaginário social da época. Tomam-se os mitos e a filosofia como lugares de vigência do simbolismo do fantástico, que transborda, no plano das narrativas sobre o real, para particularidades, como a educação musical escolar, e até mesmo bizarrices, como os relatos de morte de músicos. Estudam-se aqui deuses e heróis músicos, cujas narrativas ilustram o fantástico, mas, ao mesmo tempo, revelam dimensões simbólicas da música no imaginário grego, cujos efeitos podem igualmente ser verificados no pensamento de filósofos como Platão e Aristóteles, e de teóricos musicais como Dámon de Atenas, Arquitas de Tarento e Filolau de Cróton.

Palavras-chave: música; Grécia antiga; imaginário; mitologia; filosofia.

Abstract: The central aim here is to share a panorama of ancient Greek music with students and scholars devoted to the field of music, focusing on its cultural relevance in its original context, and, principally, its singularity concerning the fantastic treats attributed to music in the social imaginary of that epoch. Myths and Philosophy are taken into consideration as places of agency of the symbolism of the fantastic, overflowing symbolism, in the realm of narratives about the real, into particularities such as the musical school education, and even into the bizarre, as the stories about musicians' death. Gods and heroes that are known as musicians and whose mythic narratives illustrate the fantastic are analyzed here. These gods and heroes reveal symbolic dimensions of music in Greek imaginary with results that can be verified in the thought of philosophers as Pythagoras, Plato and Aristotle, as well as in the thought of music theorists, as Damon of Athens, Archytas of Taras and Philolaus of Croton.

Keywords: music; ancient Greece; imaginary; mythology; philosophy.

Data de recebimento: 09/02/2016

Data de aprovação: 30/04/2016

Parece haver na harmonia e no ritmo uma certa harmonia com o homem, e por isso muitos dentre os filósofos afirmam que a alma é uma harmonia. (ARISTÓTELES, *Política* 8.5)

Heráclito censura o autor do verso:

“Quem dera que a discórdia desaparecesse
de entre os deuses e os homens”,

pois não haveria escala musical se não existissem o som agudo e o grave, nem seres vivos sem fêmea e macho, que são opostos. (HERÁCLITO, Apud ARISTÓTELES, *Ética a Eudemo*, H.1.1235-25)

1 - Introdução: a música grega, sua relevância na Antiguidade e seus estudos modernos

Na maioria dos manuais de História de Grécia Antiga, alguns direcionados ao grande público, outros a estudantes secundaristas ou universitários, quando o autor se lembra de falar algo sobre a música, dedica-lhe no máximo umas duas ou três páginas, quando muito — portanto, de uma forma desproporcional à relevância que a música possuía no conjunto da vida social e cultural dos antigos gregos.

Não é nosso objetivo, aqui, inventariar os motivos das deficiências do helenismo moderno face ao fenômeno musical. Diríamos que, entre outros fatores, essas deficiências resultam de uma dificuldade fundamental, enraizada na própria natureza do fenômeno musical e na relação deste com os vestígios documentais que nos foram legados. Os gregos, apesar de disporem de um sistema de notação musical e de produzirem conhecimentos aprofundados de teoria musical, preferiram preservar seu repertório na memória — entre a escrita e a oralidade, privilegiaram esta última. Com isso, a incomensurável riqueza de um universo incontável de composições musicais — algumas delas preservadas por gerações e séculos até o Baixo Império — pôde parecer quase radicalmente perdida e jogada num inevitável esquecimento eterno. Diferentemente, podemos apreciar as criações do gênio grego na tragédia, na comédia e na poesia lírica; na historiografia e na filosofia; na pintura de vasos, na escultura e na arquitetura. Isso gerou na historiografia, no tocante à música, uma confusão entre a riqueza de dados legados pela documentação literária ou arqueológica e a cultura e sociedade que se queria descrever — resultou num fenômeno de inversão, pelo qual se subestimou o valor do conhecimento do fenômeno musical para uma compreensão global da Grécia Antiga. Hoje sabemos analisar esse esvanecimento da cultura musical entre os vestígios da cultura grega antiga: sua prática fazia parte da cultura imaterial dos gregos, de modo que, ao longo das gerações, na Antiguidade, sua riqueza e sua erudição passaram a integrar seu acervo de patrimônio cultural intangível, aquele cuja substância imaterial jazia na memória social ativa e nas práticas de sociabilidade cotidiana, não obstante tenha tido sua expressão material, largamente documentada no registro arqueológico, seja

pelos estudos arqueo-organológicos dos instrumentos musicais antigos, seja pelas representações iconográficas da pintura de vasos, esculturas e estatuária, seja, ainda, pelos contextos arquitetônicos de performance musical (como, por exemplo, os teatros, os odeons ou os santuários).

Todavia, existe uma tradição ocidental de seis séculos, construída por estudiosos que não se acomodaram e escolheram como meta restaurar, na memória moderna que temos do Mediterrâneo Antigo, o devido lugar ocupado pela música. Inicia na Itália, na Renascença — com o pai de Galileu, que estudou os manuscritos medievais que traziam composições atribuídas a Mesomedes de Creta —, passa na França, durante o Iluminismo Setecentista, por Rameau e Rousseau, chegando, no séc. XIX, a Bellermann, na Alemanha, que decifra a notação musical a partir da tábua de Alípius, o primeiro a traduzir a grande obra teórica de Aristoxeno. Ainda no séc. XIX, passa igualmente por Théodore Reinach, que publica os *Hinos a Apolo* de Delfos e o *Epitáfio de Seikilos*, descobertos no final daquele século em escavações arqueológicas empreendidas pela Escola Francesa de Arqueologia, identificando a natureza musical de inscrições até então incompreendidas quanto à sua significação, e estabelecendo a tradução ao nosso sistema de notação musical. No séc. XX, passa por Max Wegner, com seu *Musikleben der Griechen* (1949), que elaborou um estudo sistemático da iconografia de vasos áticos, retratando parte do cotidiano musical; e chega, finalmente, na aurora do séc. XXI, a Annie Bélis, com seu conjunto *Kerylos*, que, graças ao meticuloso trabalho realizado pelo *luthier* Jean-Claude Condi, sob orientação dela, utiliza *kitharai*, *lyrai*, *kroupezai*, *tympa* e um *aulos* transversal, construídos com o máximo de fidelidade aos moldes antigos, para gravar, no CD *De la pierre au son*, um repertório selecionado de 15 peças, interpretadas com base numa sólida erudição que se sustenta sobre o estudo minucioso da notação musical, da teoria e dos gestos e técnicas registrados na pintura de vasos ou esculturas.

Esses estudiosos e muitos outros redescobriram, por meio de testemunhos de natureza a mais variada, o mundo da música entre os gregos. Seguramente, as escassas dezenas de fragmentos musicais de que dispomos nos dão uma pequena, mas muito pequena ideia do imenso repertório melódico grego. A música aparece-nos, no entanto, por meio do cruzamento de diversos tipos de documentos históricos

e arqueológicos, uns musicais, outros não. Entre os registros musicais, somam-se aos fragmentos de composições os tratados teóricos, os manuais de ensino, com suas tábuas reproduzindo o sistema de notação, bem como os vestígios arqueológicos de instrumentos musicais — restos de instrumentos verdadeiros ou miniaturas votivas. Cotejamos essas informações, qual a montagem de um quebra-cabeça, com dados trazidos pelas reflexões de filósofos, como Platão e Aristóteles, pelas descrições de mecânica, como Vitrúvio, pelos estudos de plantas, como Teofrasto, pelas detalhadas explicações dos dicionaristas tardios, como Póllux ou mesmo a enciclopédia bizantina *Suda* do início do segundo milênio, pelas várias descrições de cenas cotidianas e de mitos, contidas em textos literários que vão da história à poesia trágica, passando pela epopeia homérica, pela comédia, pela lírica e pela elegia, entre outros gêneros. Por fim, dispomos do registro iconográfico, com imagens que nos restituem a vivência cotidiana da música, ao mesmo tempo em que nos informam sobre as técnicas de construção e de execução dos instrumentos musicais.

Inúmeras evidências empíricas permitem-nos identificar um espaço extremamente significativo ocupado pela atividade musical na cultura grega, apesar de os estudos históricos serem mais abundantes no que concerne a outras formas de expressão artística, tais como a poesia, a arquitetura, a escultura e a estatuária. Essa importância atribuída à atividade musical pode ser constatada tanto na frequente participação da música no cotidiano grego como no simbolismo ligado às práticas musicais. Gostaríamos de nos ater ao segundo aspecto, o simbolismo, pelo quanto margeia o fantástico e, por vezes, até o bizarro.

2 - Singularidade da música grega no imaginário e na cultura

O mais singular da cultura musical grega são as significações que o imaginário helênico atribui às práticas musicais, ao som, à voz, ao canto, ao ritmo e à harmonia, daí decorrendo um lugar especial reservado no sistema educativo.

A própria etimologia do significante *mousike* é bastante expressiva a este respeito. *Mousike*, feminino substantivado do adjetivo *mousikos*, significa musical no sentido de

“das Musas”, portanto, o que se relaciona às Musas, filhas de Zeus e Mnemosine, guardiãs e inspiradoras de todas as atividades intelectuais e artísticas que, caracterizando o espírito humano, são ausentes entre animais. Desse modo, *mousike*, um aspecto definidor do humano em oposição ao animal e ao monstruoso designava, inicialmente, tudo o que compunha a educação do homem distinto: harmonia intelectual, vida moral e elegância artística. Referia-se à formação do caráter e do espírito como um todo, ao passo que à *gymnastike* cabia a formação do corpo, a garantia da virilidade e da combatividade. Entendia-se por educação musical algo amplo, enciclopédico, uma preparação do espírito para saber distinguir o justo do injusto, o belo do feio. A palavra reservada à atividade musical, propriamente dita, era *harmonike* (COMBARIEU, 1920, p.62).

À época de Platão, porém, encontramos a identificação do significante *mousike* ao significado amplo, de formação humanista global, tanto que em inúmeras passagens dos diálogos platônicos há uma identificação entre música e filosofia (“a música é a mais alta filosofia”- *Fédon*, 61a); mas vemos, também, a conceituação de música como atividade musical propriamente dita, “a arte que regando a voz, vai até a alma e lhe inspira o gosto e a virtude” (PLATÃO, *Leis* 2).

A conexão simbólica entre música como educação geral do espírito e música como a arte do ritmo, da harmonia e da melodia, estabelece-se, simbolicamente, por meio da noção de que são o ritmo e a harmonia que atingem diretamente a alma, efetivando a *Paideia* ao introduzirem o “sentimento de ordem e desordem nos movimentos”. Esse sentimento, do qual os animais estão privados, “regra nossos movimentos sob a direção desses deuses” que nos deram o sentimento de medida e harmonia e “nos ensinam a formar entre nós uma espécie de corrente pelo canto e pela dança” (PLATÃO, *Leis* 2).

Esses aspectos do imaginário grego resultam na instituição do ensino musical desde a mais tenra infância, como sendo a arte educadora por excelência, graças a seu papel de formação moral, pois “toda vida tem necessidade de *eurythmia*¹” (PLATÃO, *Protágoras* 326). Exemplo disso é o próprio Sócrates, que — mesmo nunca tendo se dedicado à arte

¹ Poderíamos traduzir por “boa ritmicidade”.

musical propriamente dita —, devido aos fundamentos que recebera na juventude, tinha condições de compor uma melodia. Pouco antes de sua morte, interpretou um sonho que tivera no sentido de que devia praticar a arte musical, o que o levou a compor e musicar um hino ao deus Apolo (PLATÃO, *Fédon* 61a).

No século IV, a disseminação dos conhecimentos musicais entre os gregos resultou num aprofundamento da discussão teórica, de modo que existiam especialistas na ciência musical, os pitagóricos e os harmonicistas: a maior parte deles nós os conhecemos somente por meio de referências em outros autores, como indicações de Platão e Aristóteles sobre Agátocles e seu famoso discípulo Dámon, a quem se deve a teoria do *ethos* musical; a única exceção para esse período são alguns fragmentos dos pitagóricos Filolau de Cróton e Arquitas de Tarento, além da importantíssima obra de Aristóxeno de Tarento, considerado pela musicologia moderna como o grande gênio da teoria musical grega, pela sofisticação dos seus ensinamentos de harmonia e rítmica.

3 - A música, os mitos e o fantástico: deuses e heróis músicos

A peculiaridade cultural pode também ser averiguada em diversos aspectos da mitologia grega, fundamentando mentalmente o caráter e a proporção que adquire o cultivo da música. “Que outro povo pode criar um mito igual ao de Orfeu, cujo canto transtorna as leis do Universo, que com o poder mágico de seu instrumento doma as feras e consegue arrebatá-la da morte?” (SACHS, 1934, p.73).

Orfeu relaciona-se ao campo intelectual, aos livros, aos homens civilizados, à lira, ao canto. Liga-se ao poder do homem sobre a natureza. Tocava, pois, com tanta perfeição, que árvores e rochedos deixavam seus lugares, os rios suspendiam suas correntes, e as feras corriam ao redor dele para escutá-lo. Liga-se, também, ao poder da civilização sobre a barbárie. Orfeu aparece, na iconografia, vestido à moda grega, em companhia de guerreiros trácios subjugados pelo canto do citaredo (Figura 1).



Figura 1: Orfeu tocando *lyra* entre guerreiros trácios.² Cratera em cálice. Ápulo inicial (430-420 a.C.). Painter of the Berlin Dancing Girl. Zúrique, Mercado. Arete, ex Anagni, Museo del Duomo.

Com Orfeu, aparece na mitologia a figuração imaginária do poder da música sobre a natureza e sobre o espírito humano. Do mesmo modo, Orfeu, associado ao mesmo tempo à lira e ao livro, à música e à escrita, a Apolo e às Musas, integra em sua imagem tanto a atividade musical como a cultura geral (*enkyklios mathesis*), reforçando simbolicamente o primado da música na cultura (DETIENNE, 1991, p.86).

As narrativas míticas sobre Orfeu colocam, ainda, ao historiador um elemento fundamental que embasa a importância atribuída à música: a anterioridade do som, da voz, em relação à palavra, sendo a música, portanto, anterior ao verso. As reflexões morais feitas pelos gregos relativamente à música levam em consideração, em primeiro plano, a qualidade humana da voz e da palavra articulada em canto, não como sendo somente uma forma de comunicação e de linguagem estética, mas como dádivas divinas que possibilitam o desenvolvimento espiritual, possuindo até poderes mágicos para estabelecer uma relação entre o homem e o sobrenatural.

Daí advém o poder de encantamento do canto de Orfeu, da melodia. É um aspecto do mito que nos revela, de um lado, o estranhamento do grego arcaico diante do fenômeno sonoro, na desconhecimento que persistia até o advento das teorias pitagóricas sobre a acústica, e, de outro, o maravilhamento diante da faculdade vocal.

Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses [...], a voz de Orfeu começou além do canto que recita e conta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto

² Os desenhos usados neste artigo foram elaborados pelo autor, com exceção da figura 4, elaborada por Lidiane Carderaro.

de execução é marcado [...]: designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem [...]. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ele se conta mais em seu efeito que em seu conteúdo. E de início em sua virtude centrípeta, que reúne em torno da voz os seres vivos animados ou inanimados da terra, do céu e do mar. (Figura 2) Uma voz estranha ao círculo estreito dos ouvintes, mas em torno do qual, na plenitude de seu júbilo, reúnem-se as árvores, as pedras, os pássaros e os peixes. (DETIENNE, 1991, p.87-88)³



Figura 2: Orfeu tocando cítara, encantando animais domésticos, selvagens ou fantásticos. Mármore. Relevô funerário ou pé de mesa decorado. Séc. IV ou V d.C. Atenas, Museu Bizantino, GT 93.

A voz de Orfeu acalma o ímpeto bárbaro dos guerreiros trácios. Ela congrega, une, produz *philia* (amor, amizade), unidade, num mundo habitado pela *eris* (discórdia), pelo *agon* (disputa), pela diversidade. O poder de produzir *philia* da voz de Orfeu, que une ao seu redor a natureza dividida, lembra a corrente produzida entre os homens, pelo canto e pela dança, quando a medida e a harmonia se introduzem na alma (PLATÃO, *Leis* 2).

O poder do canto de Orfeu, de certa forma, estabelece uma estreita ligação entre a música e uma unidade primeira, dando ao som musical um caráter de *arkhe*, de fundamento, que possui a qualidade de princípio/primórdio cósmico e a potência de poder. Com ele, a música adquire qualidade de produzir o sentido da união que deve alimentar a comunidade de cidadãos, concretizada no canto coral. Não é ao acaso que o “nome de coro (*khoros*) deriva naturalmente da palavra que significa alegria (*kharas*)”

³ Grifo nosso.

(PLATÃO, *Leis* 2), pois alegria é o sentimento que essa união proporciona, que o canto de Orfeu causa nas “vidas mais mudas, nos animais do silêncio” (DETIENNE, 1991, p.88).

Para além de Orfeu, é notável o grande número de divindades e heróis que tocavam instrumentos musicais ou aos quais se associavam narrativas em que os instrumentos musicais e os cantos compunham a parte central do enredo. Recordemos das histórias da invenção da *lyra* por Hermes e de quando este repassou este instrumento a Apolo. Lembremo-nos do Apolo citaredo e de seu coral das Musas, patronas das atividades artísticas e intelectuais, representadas tocando os mais variados instrumentos. Destaquemos o papel que este deus, músico por excelência, possuía no que concerne às atividades civilizadoras, representativas da cultura. Lembremos, ainda, a invenção do *aulos* por Atena e seu posterior repúdio a este instrumento, do qual o sileno Mársias apropriou-se. Este sileno, tornando-se notável *auletes*, veio a enfrentar Apolo em um *agon* (competição), do qual saiu perdedor e vítima da fúria do deus músico. Temos, também, o desafio musical feito às Musas por Tamiras, filho da Musa Calíope, sendo penalizado, após sua derrota, com a surdez.

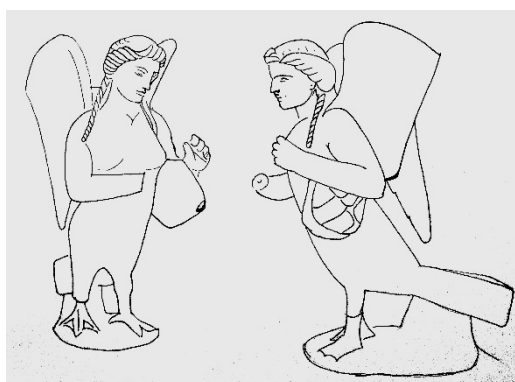
Retornando a Orfeu, recordemos que o poder da sua música convenceu as divindades dos infernos a lhe devolverem sua amada, Eurídice. Orfeu, vítima de violência em seu assassinato pelas mãos das mulheres trácias, remete-nos a toda uma cadeia de violência, agressões e mortes bizarras que acometem vários músicos.

Não esqueçamos a tentativa frustrada de assassinato do músico Arion, quando retornava de sua *tournée* musical na Sicília; ou ainda a morte bizarra, mas real, do músico-poeta Simônides, que faleceu enquanto dormia sob uma árvore, tendo se engasgado com um figuinho que caiu dos seus galhos, desfecho trágico que a tradição atribui ainda a outros músicos. Não esqueçamos, também, a morte trágica do mítico professor de música trácio, Linos, irmão de Orfeu, nas mãos do violento jovem Hércules, que se negava a seguir suas aulas de música (Figura 3). Não esqueçamos tampouco a deusa Mãe, Reia, sempre com seu grande *tympanon* à mão.



Figura 3: Jovem Héracles, atacando seu professor de música Linos, que se defende com sua *lyra*, enquanto os demais, exaltados, correm. Esta ação resultará na morte do lendário citaredo, irmão de Orfeu. *Kylix* ática, figuras vermelhas. Proveniência: Vulci. Pintor Duris (ARV² 437/128). c. 480 a.C. Munique, Antikensammlungen, inv. 2646.⁴

Outra figura muito forte era a imagem aterrorizadora das Sereias, personagens mitológicas com corpo de ave e cabeça humana que atraíam com sua música os navegadores que, inebriados e seduzidos pela beleza de seu canto, morriam naufragando junto aos rochedos em que elas se encontravam. Aqui, novamente, destaca-se nosso Orfeu, que, com seu canto, acompanhado de sua *phorminx* (cítara homérica com base côncava), conseguiu superar o efeito mortal do canto das Sereias, permitindo que os argonautas passassem pelos rochedos incólumes. No séc. IV tornou-se comum colocar estátuas de Sereias tocando *lyra* junto aos túmulos, como protetoras das almas no mundo dos mortos (Figura 4). Percebemos que as Sereias transformaram-se em espelhos das Musas, como o duplo destas no mundo dos mortos.



⁴ Fotografia do autor (2014). Agradeço a curadora Anastasia Meintani pela autorização para publicar.

Figura 4: Sereia tocando *lyra*. Mármore. Esculturas funerárias. Meados do séc. IV.

Proveniência: Cerâmico. Atenas, Museu Nacional, 774.

Os casos míticos arrolados acima participam de um rico acervo de narrativas permeadas pela música, em que deuses e heróis têm protagonismo musical, algo próprio do imaginário mitológico e musical grego. Exemplo desse protagonismo musical de deuses e heróis pode ser encontrado em mitos que abordam a educação musical.

4 - A educação musical nas narrativas míticas

Os gregos preocupavam-se com que seu filho, futuro cidadão, fosse iniciado na cultura políade por meio da música, reencontrando nela a base para a formação de seu caráter. A mesma importância os mitos atribuem, na formação de Herácles e de seu irmão gêmeo Íficles, ao seu professor de música, Linos (irmão de Orfeu), inventor dos versos líricos e canções (Figuras 5a e 5b).



Figura 5a e 5b - Face A: Íficles aprende a arte da *lyra* de seu professor, o *kitharistes* Linos. **Face B:** Escrava Geropso, acompanhando Héracles até sua aula de música. *Skýphos*. Figuras Vermelhas. Oleiro Pistóxenos (assinado). Pintor de Pistóxenos. Em torno de 470a.C. Procedência: Cerveteri (Caere), Etrúria. Schwerin, Staatliches Museum, inv. 708.

Mais do que a Linos, a tradição mitológica confere ao centauro Quíron um papel fundamental na formação de Aquiles (Figura 6), modelo do ideal de bravura aristocrática, assim como de outros onze heróis. Lembraremos aqui de Aquiles, tocando sua *lyra* e acalmando, assim, as próprias divindades, encantadas com a doçura de sua música. O ciclo de Aquiles *mousikos* desfrutou de muita popularidade

na época imperial romana, sobretudo o Grupo Aquiles-Quíron, tema de afrescos romanos.



Figura 6: Centauro Quíron, ensinando *lyra* ao jovem Aquiles. Afresco (4º estilo). Terceiro quartel do séc. I d.C. Prov.: Herculano, Augusteum (Basilica). Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv.9109.⁵

Afinal, foram vários os heróis que aprenderam na juventude a arte da *lyra*, muitos deles alunos do centauro Quíron. Pensemos em Ânfion ou em Páris. Quíron não ensina somente o canto e a lira: como professor de música, é o responsável pela formação geral desses jovens heróis. O centauro que o mito coloca como sendo modelo do professor, do educador, é um músico. Desse modo, “nas sociedades aristocráticas jônicas do século VII, eólicas e dóricas do VI, a habilidade musical era vista como inseparável de uma boa instrução” (COMBARIEU, 1920, p.160-161).

E as cenas “pedagógico-amorosas” como de Pã ensinando seu amado Dáfnis a tocar a *syrinx*, ou Mársias ensinando o jovem Olimpos a tocar o *aulos*⁶. Ora, já nos mitos, vemos a sobreposição simbólica entre o homoerotismo, a música e a educação, que transborda sobre práticas cotidianas.

5 - Simbolismos da música, do mundo mítico ao pensamento filosófico

⁵ ©wikicommons

⁶ Famoso tocador de *aulos* da mitologia grega, mais tarde considerado personagem histórico, que teria vivido em torno de 700 a.C. Sua ligação com Mársias varia conforme o autor, oscilando entre pai, versão menos comum, filho ou amante, versões mais frequentes, conforme as quais ele teria aprendido a tocar *aulos* com Mársias. Em Atenas, era vinculado às Musas. Após a violenta morte de Mársias por Apolo, Olimpos o enterrou e o pranteou.

É de se pensar o quanto se pode aduzir desta particular presença da música no universo mítico, com seus deuses e heróis, em termos de uma projeção mental sobre o universo mítico do valor que a música assume no imaginário grego. A riqueza fabulosa de pormenores poéticos e fantásticos nos remete a significados imaginários da música e a distintas formas de sua integração na vida social. Vejamos alguns exemplos:

A deusa Cibele (ELLMERICH, 1962, p.25) inventou os címbalos (*kymbala*), pratos metálicos, e foi venerada pelos sacerdotes com música barulhenta. Ao longo de alguns séculos, com versões diversas, circulou a história do sacerdote emasculado de Cibele que recorreu ao seu imenso *tympanon* e, com seu som aterrorizador, espantou o leão que estava prestes a vitimá-lo, na caverna em que se escondia do frio.

Dáfnis, pastor siciliano filho de Hermes e de uma ninfa, é o inventor dos cantos bucólicos. Hermes, seu pai, deus mensageiro, notabilizou-se pela eloquência, pelo poder de sedução de seu discurso: do mesmo modo, sendo frequentemente associado à *lyra*, sabia na perfeição a música. Hermes serviu-se da *lyra* para adormecer e matar Argo, que guardava a vaca Io; tocando-a, metamorfoseou Bato em pedra de tocar e livrou Ares da prisão. A música, portanto, conferia-lhe poderes mágicos.

A forma poética como Pã criou sua flauta, a *syrinx*, utilizando-se dos juncos onde morrera sua ninfa amada, quando fugia ao seu assédio, chama-nos a atenção, pelo dom que os sons deste instrumento têm de expressar as dores do amor, ao mesmo tempo em que a ele se agregavam poderes místicos no universo pastoril.

A literatura arcaica, desde os hinos homéricos (*Hino homérico a Pã* 14-21), liga a *syrinx* a Pã, associação que foi lembrada por autores do séc. V (EURÍPIDES, *Electra* 699sq; *Ion* 492sq.)⁷. E Pã era sempre lembrado como um deus músico, simbolizando a importância da música no contexto rural. Acreditava-se que ele, a quem havia sido

⁷ Cf. *Antologia grega. Antologia Planudeana* (XVI), 12. "Sobre uma estátua de Pã colocada sob uma fonte." (Anônimo); 13. "Sobre uma estátua de Pã colocada sob uma fonte." (PLATÃO, autor ao qual Meleagro atribui três dúzias de epigramas, cuja atribuição é questionada, séc. III a.C. ou anterior) Autores tardios: *Antologia grega. Epigramas Votivos* (VI), 82. "A Pã." (PAULO SILENCIÁRIO, ciclo de Agathias, corte de Justiniano, séc. VI); *Antologia Planudeana* (XVI), 225. "Sobre uma estátua de Pã." (ARABIOS O ESCOLÁSTICO, época de Justiniano).

dedicado um pequeno santuário perto da casa de Píndaro em Tebas, teria cantado um dos seus hinos (PLUTARCO, *Moralia* 1113b).

A associação da *syrinx* a Pã, do ponto de vista mítico, tinha sua contrapartida ritualística. A *syrinx* era o instrumento mais característico dos rituais pastoris, talvez até por ser o que a maioria dos pastores devia saber tocar e fabricar. Sacrifícios a Pã eram realizados com hinos acompanhados pela *syrinx*. Mesmo o culto da deusa trácia Áttis, divindade de função pastoril, era realizado com o uso da flauta de Pã (LONGUS, *Pastorais* 2.31. HALDANE, 1966, p.105-6).

Era comum que camponeses oferecessem sua *syrinx* a Pã em um santuário, como ex-voto.⁸ (Figura 7) Poetas helenísticos cantaram a tristeza da *syrinx* que jazia muda num templo, no lugar de estar entretida com o amor — afinal, Pã a inventou como substitutivo de sua amada, a ninfa Syrinx, que o rejeitara.⁹ Crenças místicas deviam se associar à flauta de Pã, pois, se os rebanhos escutassem a música sagrada dos seus lábios repousados sobre os caniços, bons ventos soprariam sobre as fazendas e mais leite as vacas produziriam.¹⁰



Figura 7: *Syrinx* (flauta de Pã). Materiais: junco e têxtil. Séc. I-V d.C.
Medidas: 8,5 x 13,5 x 1,5 cm. Mannheim, Rheiss-Engelhorn Museum, Ag 12.¹¹

A mitologia estabelece o vínculo desse deus com esse instrumento. Filho de Hermes (que também seria inventor da *syrinx*, segundo tradição que remonta aos hinos

⁸ *Antologia grega. Epigramas Votivos* (VI), 177. “A Pã.” (TEÓCRITO DE SIRACUSA, séc. III a.C.).

⁹ *Antologia grega. Epigramas descritivos* (IX), 324. “A une syrinx.”

¹⁰ *Antologia grega. Antologia Planudeana* (XVI), 17. “Sobre uma estátua de Pã.” (Anônimo, Íbico?)

¹¹ ©rem-mannheim. Agradeço ao conservador Lukas Bohnenkaemper pela cedência da imagem.

homéricos), com uma ninfa, Pã era uma antiga divindade arcádica que tinha por função garantir a proteção e a multiplicação dos rebanhos. Deus dos bosques e pastos, era cultuado como protetor dos pastores. Sua forma física era uma transição entre a forma animal e a humana: tinha chifres e pernas de bode, além de um rosto feio com fortes traços animais.

Apaixonou-se pela ninfa Syrinx, que o rejeitou devido a seu rosto assustador; esta, pedindo ajuda a seu pai, o rio Ladon, escapou de Pã transformando-se em caniços. Ele se jogou sobre eles e os abraçou, pensando ser sua amada ninfa; suspirou, e, então, os caniços agitados emitiram um som agradável e queixoso. Comovido com esse som, pegou sete caniços de tamanho desigual, colocou-os com cera e criou o instrumento que recebe o nome de sua primeira amada, Syrinx, conhecido também como “flauta de Pã”. Sua música caiu no agrado de todos, até das ninfas, que antes o evitavam e agora o procuram para dançar ao seu redor¹², e até mesmo de Baco, que o convidou para participar de seus festejos. Também por sua filiação, tendo Hermes por pai, combinava a dimensão do pastoreio e da música. Lembremos que fora Hermes quem inventara os instrumentos pastoris por excelência, a *lyra* e a *syrinx*.

O mito, do mesmo modo, informa como a *syrinx* foi transmitida da divindade protetora aos pastores: Pã, apaixonado pelo jovem pastor Dáfnis, o mesmo mencionado anteriormente, ensinou-lhe a tocar a *syrinx*. Dáfnis foi, então, o primeiro entre os mortais a encostar seus lábios nos caniços sagrados, produzindo um “*sopro melodioso com os juncos colados com cera*” e “*modulando canções bucólicas*”.¹³ Tornou-se, assim, o propagador desta arte pastoril entre os mortais.

Mársias, o famoso sátiro frígio, tornou-se célebre como tocador do *aulos*, instrumento que tomara da deusa Atena, que o jogara fora, pois havia ficado desgostosa com sua invenção, devido aos sons estridentes e à expressão monstruosa que marcava o semblante daquele que o tocasse. Conforme PLATÃO (*Simpósio*, 215c), no Elogio de

¹² *Antologia grega. Antologia Planudeana* (XVI), 226. “Sobre uma estátua de Pã.” (ALCEU, final do séc. III e início do II a.C., contemporâneo de Filipe V da Macedônia.). *Antologia grega. Epigramas Descritivos* (IX), 823. (PLATÃO; três dúzias de epigramas atribuídos a ele, na Coroa de Meleagro, devem se tratar de pastiches, compostos entre 250 e 230 a.C., de textos mais antigos.)

¹³ *Antologia grega. Epigramas descritivos* (IX), 433 (TEÓCRITO); *Epigramas Votivos* (VI), 177 (TEÓCRITO). Cf. *Antologia grega. Epigramas descritivos* (IX), 341.

Sócrates pronunciado por Alcibíades, “Mársias encantava os homens com os efeitos que a sua boca tirava da flauta, e encantava também sempre que tocavam suas melodias, como aquelas executadas por Olimpo, seu aluno na arte da música”. O mito de Mársias proporciona a Alcibíades rudimentos que fundamentam a crença no poder da música sobre o espírito humano, pois “quer essas melodias sejam tocadas por um grande artista, quer por um artista sem mérito, essas melopeias [de Olimpo] têm o condão de nos seduzir os corações e, por que são divinas, fazem cair na razão os que necessitam dos deuses e das iniciações”.

Mársias, o tocador de *aulos*, desafiou o deus Apolo, tocador de lira, em uma competição. Apolo, vencendo, esfolou o sátiro. A vitória da lira sobre o *aulos* é plena de simbolismo. Atena jogara fora esse instrumento que lhe “degradava à categoria do monstruoso, convertendo seu rosto num arremedo de máscara gorgoneana”, como lembra Vernant, “os sons da flauta excluem a palavra articulada, o canto poético, a locução humana [...] [o *aulos*] impede que o executante utilize a palavra. Opõe-se à necessidade de instrução” (VERNANT, 1986, p.77-78). Associa-se a um *ethos* orgiástico, catártico, sendo o instrumento do transe, da orgia, do delírio, dos ritos e das danças de possessão. Segundo ARISTÓTELES (*Política* 8.4), o repúdio de Atena à flauta deve-se ao fato de que o “aprendizado das artes de tocar flauta em nada contribui para o aperfeiçoamento da inteligência, porquanto atribuímos a Atena o patrocínio das ciências e das artes”. Desse modo, entendemos também o repúdio de Alcibíades (PLUTARCO, *Alcibíades* 2) ao *aulos*: para ele, “ocupando e obstruindo a boca”, esse instrumento “rouba ao executante a palavra e a voz”. Alcibíades recomendava que deixasse a flauta aos tebanos que não sabem conversar, e lembrava aos atenienses que a deusa fundadora, Atena, havia atirado longe a flauta, e que o deus ancestral, Apolo, havia esfolado o flautista.

A vitoriosa lira, em mãos de Apolo, emitia uma melodia harmoniosa, colocando em acordo o canto e a palavra humana que acompanhava. Assim, Alcibíades (PLUTARCO, *Alcibíades* 2) considerava a *lyra* digna de um homem livre. “O manejo do *plektron* e da *lyra*, para ele, em nada comprometia a figura e o espectro garboso [...] Quando se toca a *lyra* é possível falar e cantar ao mesmo tempo”. Em oposição ao caráter orgiástico dos *aulos*, a *lyra* é portadora de um potencial ético, que justifica seu emprego na educação do jovem.

Apolo, que referencia miticamente, como simbolização do equilíbrio e da proporção, a *arete* da *sophrosyne* (virtude do comedimento), é o deus das artes, da música, da poesia e da medicina. Com a *lyra* na mão, rege o coral das Musas. O coral, em uníssono, é o gênero musical que efetiva a unidade da diversidade, motivo de orgulho nas celebrações cívicas gregas; as Musas e Apolo são guardiões e inspiradores das artes e de todas as atividades nobres de espírito. Apolo, com a *lyra* em punho, regendo o coral das Musas, significa a unidade, a partir da música, das manifestações humanas de inteligência e elegância artística, na medida em que a música é o ponto de partida, a unidade primeira, tal como o canto de Orfeu, onde ainda está uno o que se fará divisivo, ou onde a diversidade está reduzida à unidade, pois, reportando-nos a Heráclito, “a unidade, ao opor-se a si mesma, concorda consigo, tal como a harmonia que sai do arco e da lira” (HERÁCLITO, 51). Desse modo, a harmonia, desejada tanto no cosmos como na pólis, é fruto da guerra entre os opostos, tal como na harmonia musical se opõem o tom grave e o agudo, o ritmo breve e o longo. Talvez, somente pela música o homem se aproxime da harmonia invisível, que, segundo Heráclito, é mais forte que a visível.

Na relação entre música e harmonia, encontramos, possivelmente, a raiz da centralidade de Apolo no panteão helênico como modelo de conduta na *Paideia*, uma vez que esse deus músico, citaredo, rege o coral que simboliza a harmonia e o sentido de unidade. Essa unidade, que produz a *philia*, tem como agente, segundo PLATÃO (*Simpósio*, 186a), no discurso do médico Erixímaco, o amor, pois, para este, a música pode ser vista como uma ciência de Eros, do amor em relação à harmonia e ao ritmo. Para Erixímaco, a música, tal qual a medicina, estabelece o acordo entre os elementos opostos, ao colocar o amor e a concórdia entre eles. É por ação da música que se unem o agudo e o grave, do mesmo modo que é por ação da medicina que se unem o seco e o úmido, o frio e o quente, cuja desarmonia causa a insanidade segundo a teoria médica hipocrática do equilíbrio dos humores.

Não é por acaso que Platão coloca na voz de um médico essa valorização do papel harmonizador da música; tampouco é ao acaso que deuses associados à medicina apareçam como deuses músicos: como veremos, os gregos acreditavam que determinadas melodias pudessem curar doenças, provocar cicatrização e neutralizar o

veneno de cobras. Associando a figura do médico e do músico, o mito coloca a crença nos poderes mágicos do encantamento musical como método curativo.

Sócrates (PLATÃO, *Cármides* 156-157) adverte acerca dos ensinamentos que recebera de seu médico trácio, Zalmoxis, sobre a cura dos males do corpo e do espírito pelo encantamento:

É na alma, com efeito, dizia o meu Trácio, que, para o corpo e para todo o homem, os males e os bens têm seu ponto de partida [...] Nossos primeiros cuidados devem ater-se a esses males [...] Ora, é pelo encantamento que se cuida dos males da alma. Esse encantamento é feito pelos discursos que contêm pelos pensamentos; ora os discursos que contêm tal sorte fazem nascer na alma uma sabedoria moral, cuja aparição e presença permitem doravante procurar a boa saúde do corpo como do espírito.¹⁴

Ora, voltando a PLATÃO (*Laques* 188), aprendemos que o belo discurso, aquele que encanta, é um discurso de qualidade musical. E um homem que pronuncia belos discursos “é um homem digno de seus discursos”, pois neles há “o acorde harmonioso entre as palavras pronunciadas e aquele que as pronuncia. [...] Um homem assim é um perfeito músico, pois (um belo discurso) é o mais magnífico acorde que ele realiza”.

6 - A instituição da educação musical

Ora, toda a preeminência que a tradição cultural helênica confere à música traduz-se na organização das práticas, concepções e instituições educacionais, com base em todo o significado que o imaginário lhe atribui, desde a epopeia homérica e desde um antigo caldo de cultura condensado pela *psikhe* grega em sua mitologia.

Desse modo, a educação tradicional, de cunho aristocrático, não se preocupando inicialmente tanto com as letras e com os números, pregava que o jovem devia dedicar-se à ginástica e à música. Assim, o ensino da música entre os gregos é mais antigo que o das letras, sendo, portanto, mais essencial para a formação do cidadão, juntamente ao disciplinamento guerreiro do corpo pela ginástica. Aristófanis, dentro de seu ímpeto de crítica dos costumes modernos do final do século V e de resgate dos paradigmas

¹⁴ Grifo nosso.

tradicionais, da antiga *politeia* (constituição), evoca a antiga educação, na sua comédia *As Nuvens* (423 a.C.), nas palavras do personagem Justo em seu diálogo com o Injusto:

Mostrarei, portanto, qual era a educação quando eu, defendendo a justiça, crescia e a sabedoria era norma. Exigia, antes de tudo, que as crianças não ouvissem respirar. Além disso, todas as crianças de um bairro andavam bem disciplinadas com o mestre de música: mas, nevasse denso feito farinha, andavam nus. Ele lhes ensinava primeiramente a cantar [...] Alto um grito de longe nos chega trazendo aquele canto que nos foi transmitido pelos nossos pais. E se algum deles se fizesse de palhaço ou tentasse desafinar, como fazem hoje em dia as crianças de Frines¹⁵, apanhava de santa razão: pelo ultraje às Musas. (ARISTÓFANES, *As Nuvens* 961-985)

Aristófanis, além de confirmar o caráter tradicional da educação musical, evoca o tom sacro que devia revestir, numa atitude piedosa, o comportamento da criança no aprendizado da arte das Musas.

Em Esparta e Creta, a educação de espírito dórico se dava coletivamente, nas tropas (*aghelai*) ou nos coros (*khoroí*). Tal era a importância que o ensino musical assumia entre os espartanos que, de acordo com o *Onomastikon* (Dicionário) de Póllux, a escola era chamada de *khoros*, o mestre, de *khoregos* (mestre de coro), e, para o verbo ensinar, empregava-se *khoregein* (MANACORDA, 1989, p.47).

O ensino da música ocorria nos centros de iniciação (*thiasoi*), como aqueles em que atuavam Safo, em Lesbos, ou Alcman de Sárdis, em Esparta, na segunda metade do século VII. Em Atenas, no período clássico, a criança era entregue ao mestre de música (*kitharistes*) e ao mestre de ginástica (*paidotribes*), sob os cuidados do *paidagogos*, escravo particular que a acompanhava da casa à escola, e sob as vistas do *paidonomos*, magistratura pública criada no final do século V para a inspeção das escolas.

7 - A música, do ponto de vista do *logos*, e a educação musical, do ponto de vista da filosofia

¹⁵ Frines de Mitilene (em torno de 450, iniciou a lecionar em Atenas), junto com Timóteo de Mileto, seu discípulo, divulgaram a música moderna, vinda da Jônia, acrescentando cordas às cítaras e multiplicando o colorido dos sons, insinuando-se na heterofonia, o que levou à proibição da atuação musical de Timóteo na conservadora Esparta.

A instituição do ensino musical é acompanhada por uma reflexão filosófica acerca do valor da música na formação do cidadão, seus benefícios e suas desvantagens, bem como por um enquadramento da cultura musical no domínio do *logos* (pensamento racional) a partir da elaboração de uma teoria e do emprego de uma escrita musical. O desenvolvimento da teoria e técnica musicais e do conceito do valor moral da música se confundem, de modo que a teoria musical grega não era somente um estudo físico, acústico, harmônico, mas também um estudo das relações eficazes entre os fenômenos acústicos, harmônicos e a ética.

O primeiro que conhecemos e se dedicou ao conhecimento musical foi Lasos de Hermione, mestre de Píndaro, que observou as vibrações sonoras, no século VI. Porém, é a Pitágoras que devemos o estabelecimento da base da epistemologia musical, a partir do cálculo dos intervalos musicais de oitava, quinta e quarta, com base na observação empírica da relação existente entre a altura e extensão das cordas da *lyra*. Pitágoras funda o primado da música na *Paideia* a partir da relação que estabelece entre harmonia cósmica e harmonia musical, com base na teoria do número.

O cosmos seria formado por estrelas esféricas que giravam em torno do fogo central. As proporções numéricas estabelecidas entre as esferas coincidem com os intervalos musicais, que haviam sido calculados empiricamente através da relação da qual Pitágoras se apercebera entre a altura dos sons e o comprimento das cordas da lira. Portanto, se a harmonia universal do cosmos regia os intervalos musicais, então a educação na qual se ministrasse o aprendizado musical resultava na formação de um cidadão com firmeza moral, responsabilidade jurídica e espírito equilibrado. (CERQUEIRA, 1988, p.48)

Tendo-se dedicado à matemática, os pitagóricos pressupõem que o número é o “princípio de todas as coisas”, a *arkhe*. “Afirmavam a identidade de determinada propriedade numérica com a justiça, uma outra com a alma e o espírito [...]; observando também as relações e leis do número com as harmonias musicais [...], supuseram que todo o universo é harmonia e número [...]” (ARISTÓTELES, *Metafísica* 1.5). Assim, a teoria numérica é mais do que a simples procura de um princípio derivante de tudo, a que tudo se reduza: o número, em Pitágoras, é um paradigma ordenador, estabelecedor da harmonia, da proporção e do ritmo. A teoria pitagórica garante à música o poder moral do número. Ora, “nem a natureza do número nem a harmonia abrigam em si a falsidade. [...] A falsidade não se insinua de nenhuma forma no número. [...] pois a

falsidade é hostil e inimiga de sua natureza, ao contrário da verdade, conforme e congênita à natureza do número” (FILOLAU, 11).

É por meio da música, pois, que o homem tem contato direto com o número e com o caráter harmônico, ordenador e verdadeiro que lhe é próprio, pois, segundo o pitagórico Filolau, a natureza e a potência do número desenvolvem sua força na música (FILOLAU, 14). Além disso, na medida em que “Pitágoras e Filolau explicam a alma como sendo uma harmonia” (MACROBION, *Scip*1.14.19 in: BORNEHIM s/d, p.88), o ritmo e a melodia estabelecem uma comunicação entre a harmonia cósmica e a harmonia da alma, que contribuem para introduzir a *eurythmia* no espírito do homem educado pela arte musical. E, conforme PLATÃO (*Protágoras*, 326), a ordem da cidade requer *eurythmia* entre os cidadãos, compondo a harmonia que é a “unidade do misturado e a concordância das discordâncias” (FILOLAU, 10).

Platão e Aristóteles, que não foram teóricos musicais, apresentam-nos inúmeras considerações acerca da importância do aprendizado musical e das relações entre a teoria musical e a ética. Ambos concordam que a música é indispensável à formação do caráter do cidadão, sendo, portanto, necessária ao equilíbrio da pólis, que precisa de homens que tenham marcada em sua alma a *eurythmia*. O ideal colocado é o do *mousikos aner* (homem musical ou homem das Musas), que significa não somente ser habilidoso no canto e na execução da lira, mas, principalmente, ter os princípios de harmonia, proporção e comedimento gravados na alma, pois o “ritmo e a harmonia se introduzem no mais recôndito da alma e ali se aferram tenazmente, infundindo a graça na pessoa corretamente educada” (PLATÃO, *República* 3.399).

Conforme o pensamento platônico, o valor da educação musical está em tornar as harmonias e os ritmos tão familiares às almas das crianças, ao ponto que elas possam aprender a ser mais gentis, harmoniosas e ritmadas e, assim, mais aptas à palavra e à ação, pois a vida do homem, por toda a parte, pensava-se, precisa de harmonia e ritmo. As ideias de Platão acerca do valor da educação musical na formação do cidadão podem ser bem analisadas na passagem do diálogo em que Protágoras expõe o seu ponto de vista sobre a educação, em que confirma não somente que a “moralidade é fruto da educação”, como também que a música “torna as crianças mais civilizadas” (PLATÃO,

Protágoras 323b, 326b). Protágoras faz uma longa exposição sobre o processo de formação, destacando o caráter ético do ensino musical:

E quando [após ensinarem a diferenciar o certo do errado], os pais enviam a criança a um mestre, é mais para velar por uma boa conduta, que para progredir na lira ou na escrita ou para tocar a cítara. O mestre, por sua vez, vela pela conduta da criança, e quando esta aprendeu bem a lira e precisa compreender o que ela lê, como inicialmente compreendia a palavra, ele faz os alunos conhecerem, sentados em seus bancos, os poemas dos bons poetas; ele obriga a aprender de cor, pois os poemas contêm várias máximas úteis para se lembrar, vários exemplos desenvolvidos; sem falar dos elogios dos homens de valor do passado e de sua glorificação, no designo de que, por emulação, a criança os emite e tenha desejo de se assemelhar a eles. É a vez, agora, dos mestres de música, de fazer o mesmo num domínio diferente: preocupar-se em dar a modéstia à juventude, de impedir que ela se conduza mal em qualquer coisa. Independente disso, ele lhes ensina, quando a criança aprendeu a tocar lira, poemas de outros bons poetas, líricos desta vez: os mestres fazem as crianças cantarem acompanhadas pela lira, e forçam assim que o ritmo e a harmonia se tornem familiares à alma das crianças, afim de torná-las mais civilizadas, com mais felicidade ficam regradas em seus movimentos, equilibradas e, assim, capazes de se fazer apreciar mais tarde como oradores ou homens de ação: pois a vida humana tem, em seu todo, necessidade de atividade bem regrada e de bom equilíbrio. Isto ainda não é tudo: é ao mestre de ginástica que os pais levam seus filhos a fim de que tenham um corpo em melhores condições de se colocar a serviço dos desígnios honrosos de seu espírito, e que sua miséria física não o constranja a fugir negligentemente aos riscos da guerra, ou de toda ordem de atividade. Assim, procedem ao mais alto nível os pais que têm recursos para tanto. Ora, aqueles que têm os meios, são os ricos: seus filhos começavam desde a mais tenra idade a frequentar os mestres e separam-se desses o mais tarde possível. (PLATÃO, *Protágoras* 325-26)¹⁶

Platão não se preocupa propriamente com o aprendizado musical: para ele, o objetivo da criança não é em si frequentar as aulas de música, aprender o canto e a execução da *lyra*. O fundamental é aprender as qualidades morais que a música propicia.

Ele vê a música como a expressão mais perfeita da filosofia, estabelecendo em várias passagens paralelismos entre a música e a filosofia (PLATÃO, *Fédon* 61; *Simpósio* 215 c-d), entre as belas harmonias e ritmos e os belos discursos (PLATÃO, *Laques* 188). Nessa medida, a educação musical, para Platão, consiste em um “estudo da disciplina não com fins práticos, mas para a elevação (*epanagoghe*) e conversão (*anastrofe*) do espírito, para atingir a disciplina suprema, a dialética ou a filosofia” (MANACORDA, 1989, p.57).

¹⁶ Grifo nosso

Assim, o estudo da aritmética, da geometria, da astronomia e da harmonia (música) constitui um método de treinamento do espírito, de formação do caráter.

ARISTÓTELES (*Política* 8), empregando termos técnicos adequados, demonstra conhecer a teoria musical em mais profundidade do que Platão. Com seu espírito científico, sistematiza a discussão sobre o valor da educação musical, expondo quais são seus propósitos e como ela deve ser regulamentada.

O pensamento aristotélico, por sua vez, postula o valor da música, e encontra nela utilidades necessárias à vida do cidadão, tais como: a) divertimento; b) entretenimento; e c) promoção de qualidades morais.

a) Divertimento: a música consiste num passatempo que permite ao cidadão relaxar, esquecendo-se temporariamente de seus problemas. Nesse sentido, ela desempenha a mesma função da dança, do sono e da bebida. Assim a música, portadora da qualidade de ser agradável, age como um remédio para as penas resultantes do esforço, promovendo alegria. Como lembra Aristóteles, “cantar é o maior prazer dos mortais, e é com boas razões que se inclui a música nas festas e entretenimentos, por seu poder de alegrar os homens”, afirmava o bardo Musaios, personagem meio lendário, meio histórico (ARISTÓTELES, *Política* 8.5). A música, enquanto divertimento, propicia condições para a felicidade, o que justifica sua introdução na educação do jovem.

b) Entretenimento: possibilitando o cultivo do espírito, compõe uma atividade do ócio do homem livre. Distante do mundo da necessidade, a apreciação de uma bela melodia, seja em um banquete, recital ou em um concurso musical, constitui um momento de elevação espiritual.

c) Promoção de qualidades morais: do mesmo modo que a ginástica produz as qualidades do corpo, a música promove as qualidades do espírito, pois ela pode exercer uma influência sobre o caráter e sobre a alma. Assim, as melodias de Olimpos, compositor e *auletes* frígio do século VII, enchem a alma de entusiasmo, que é uma emoção da parte ética da alma. “Ora, os ritmos e as harmonias contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos

antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades” (ARISTÓTELES, *Política* 8.5). Aristóteles acredita que a música contenha em si mesma a imitação das afecções do caráter, de forma que diferentes melodias imitam distintos tipos de caráter. O jovem, ao ser encaminhado para o aprendizado da música, deve entrar em contato com as melodias que imitam o caráter que se deseja do cidadão (livre, temperante, comedido, corajoso e viril).

Além das qualidades do divertimento, do entretenimento e da educação moral, que justificam sua participação na *Paideia*, a música, no âmbito religioso, também desempenha uma função excitante, a promoção da catarse.

8 - A teoria do *ethos* musical: ação ético-moralizante da música sobre o caráter

Uma vez que, conforme o tipo de melodia, a música produz um efeito moral distinto, a teoria musical encarregou-se de conceituar e classificar os diferentes tipos de ação da música sobre o caráter. É importante lembrar que os teóricos musicais se dedicaram tanto aos assuntos relativos à estrutura da linguagem musical (ritmo, harmonia e melodia) quanto àqueles ligados à influência moralizante da música. Esse efeito moral os gregos denominaram *ethos*, com base na teoria ensinada por Dámon no século V.

ARISTÓTELES (*Política* 8.7), que acompanhava a discussão teórica musical, apresenta-nos uma classificação, agrupando os diferentes tipos de efeitos morais em quatro variedades de *ethos* musical, que podem ser assim descritos (LOCATELLI DE PÉRGAMO, 1980, p.117):

- a) *ethos praktikon*: o *ethos* prático, qualidade das melodias chamadas ativas, estimulava a realização das ações heroicas impulsivas ou voluntárias e o aumento da atividade.
- b) *ethos ethikon*: era um atributo das melodias designadas éticas, por estimularem e intensificarem a força espiritual do homem, desenvolvendo sua firmeza moral. Relacionava-se, então, à virilidade, à gravidade, à majestade e à temperança.

- c) *ethos threnodes*: esse *ethos* confere às melodias o poder de debilitar e, até, corroer o equilíbrio moral. Esse efeito era denominado também por *ethos malakon*, apropriado à música trágica e dolorosa e, inclusive, empregado em cantos fúnebres (*threnes*).
- d) *ethos enthousiastikon*: confere à música o poder de promover o êxtase momentâneo e uma perda de consciência volitiva e ativa, apresentando um caráter dionisíaco, tanto que era atribuído ao modo frígio, utilizado na composição dos ditirambos e nos rituais dionisíacos.

O *ethos* era resultado de uma combinação de fatores: registros musicais determinados (médio, agudo ou grave); modo melódico; modo rítmico; maneira de atacar ou emitir sons; e instrumento empregado na execução. A *lyra*, por exemplo, ligava-se ao *ethos ethikon*, enquanto o *aulos*, por sua vez, associava-se ao *ethos threnodes* e *enthousiastikon*. O modo dórico, por um lado, tendo uma origem nacional (imaginava-se), fortalecia o espírito viril beligerante, determinado; o modo frígio, por outro lado, de origem asiática, era empregado em canções de caráter orgiástico, com fins catárticos, bem como no drama trágico.

9 - Ensino musical sob o controle dos filósofos

Aristóteles, do mesmo modo que Platão, ao aceitar a possibilidade de a música influenciar os estados de alma, confirma sua importância no processo educativo. Além disso, na medida em que ela pode influenciar o espírito, tanto de forma positiva como de forma negativa, reforça a ideia, já colocada por Platão, da necessidade de regulamentar o aprendizado musical e disciplinar a atuação musical do cidadão ao longo de sua vida.

Assim, é importante que o jovem aprenda música tocando, pois a execução do instrumento “amacia a inquietude” (ARISTÓTELES, *Política* 8.6), ao mesmo tempo em que lhe ensina a apreciar a música. É importante, porém, que se saiba o que é próprio para cada idade. Assim, evitam-se as vulgaridades da prática da música, apregoadas por alguns, se forem tomadas algumas medidas disciplinadoras:

- a) Definir o grau de participação na execução musical dos meninos que estão sendo preparados para a vida pública. (ARISTÓTELES, *Política* 8.6)
- b) Definir os ritmos e melodias adequados à formação do jovem. (ARISTÓTELES, *Política* 8.7)
- c) Definir instrumentos empregados no aprendizado musical. (ARISTÓTELES, *Política* 8.7)

PLATÃO (*República* 399) demonstra, de forma mais radical, um projeto de legislação, disciplinamento e normatização das práticas musicais. Preocupava-se com que se praticassem somente os modos que estimulassem a virilidade, a determinação, devendo os outros ser banidos da cidade. Assim, deviam-se expurgar as harmonias lídias, a mista e a aguda, por estimularem a tristeza. Já a jônica e outras variedades lídias deviam igualmente ser eliminadas, mas por levarem à embriaguez, moleza e indolência, sendo próprias somente aos banquetes. Somente a dórica e a frígia seriam preservadas na *República* de Platão.

Quanto à preservação do modo dórico, Platão e Aristóteles concordam. Segundo Heráclides do Ponto, a alegria é estranha à harmonia dórica. Ela repudia a moleza. Sombria e enérgica, não reconhece a riqueza dos coloridos, nem a flexibilidade da forma. Possui um caráter viril e grandioso. Sendo severa, austera, augusta e venerada, tem as características que devem marcar a comunidade políade.

10 - Considerações finais

Como vimos, é próprio do imaginário mitológico grego o rico acervo de narrativas em que deuses e heróis participam de histórias ligadas a instrumentos musicais e ao canto. Dificilmente encontraremos outro povo com um repertório de narrativas míticas tão rico em seus elementos musicais. Sem dúvida isto reflete (ou instaura?) um cotidiano, nas suas dimensões pública, doméstica, religiosa e funerária, repleto de práticas sociais realizadas com o acompanhamento musical.

Exemplo disso são as ditas “árias de trabalho”, que eram uma característica do dia a dia de uma série de atividades laboriosas, sobretudo aquelas que envolvessem

procedimentos físicos repetitivos e extenuantes, em atividades tão diferentes quanto bater a massa de pão, remar embarcações ou colher uva. Há registros iconográficos e textuais de cantos específicos, muitas vezes com o acompanhamento do *aulos* ou da *lyra*, que eram realizados durante estas práticas sociais. Muito peculiar entre os gregos era a prática de utilização de instrumentos musicais para acompanhar atividades atléticas, tanto nos treinamentos como nas competições: isto incluía desde provas de habilidade, mais ritmadas, como o salto com halteres ou arremesso de dardo ou disco, nas quais o *aulos* contribuía para ordenar e cadenciar os movimentos, até provas de força física, como as lutas e a corrida a pé, sendo a *salpinx* (trompete) utilizada nas barulhentas corridas com quadriga.

Ora, toda a preocupação encontrada entre os filósofos para regulamentar as práticas musicais, toda a reflexão que permeava as considerações sobre a formação musical do cidadão, toda a organização das instituições de ensino, todos os mitos fantásticos, todos os fatos bizarros que envolviam a história da música entre os gregos, como a proibição ao citaredo Timóteo de Mileto para atuar em Esparta, por ter acrescentado uma corda à *lyra*, ou ainda as peculiaridades da teoria musical grega em suas definições sobre o efeito moral da música, todos estes aspectos tinham um ponto nevrálgico em comum: a convicção de que a música exercia um poder sobre a matéria e sobre o espírito, convicção que gravitava entre o fantástico, o bizarro e o lógico, entre o mítico, o cósmico e o filosófico.

Referências

1. BORNHEIM, G. (Org.). [s/d]. **Os pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix.
2. CERQUEIRA, F.V. (1988). "O primado da música na paidéia". In: Simpósio de História Antiga, 1, Porto Alegre, 1988. **Anais...** Porto Alegre: Gráfica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
3. COMBARIEU, J. (1920). **Histoire de la musique, des origines au début du XX^e siècle**. Paris: Armand Colin. Tomo I.
4. DETIENNE, M. (1991). **A escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
5. ELLMERICH, L. (1962). **História da Música**. 2.ed. São Paulo: Editora Boa Leitura.
6. HALDANE, J.A. (1966). "Musical Instruments in Greek Worship". **Greece and Rome**, 13. p.98-107.
7. LOCATELLI DE PÉRGAMO, A.M. (1980). **La musica tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterraneas**. Buenos Aires: Ricordi Americana.
8. MANACORDA, M.A. (1989). **História da Educação da Antiguidade aos nossos dias**. São Paulo: Cortez.

9. SACHS, C. (1924). **Die Musik des griechischen Altertums**. Breslau: Jedermanns Bücherei.
10. VERNANT, J. (1986). **La muerte en los ojos**. Figuras del Outro em la antigua Grecia. Barcelona: Gedisa.
11. WEGNER, M. (1949). **Das Musikleben der Griechen**. Leipzig: Walter de Gruyter.

Leitura recomendada

1. ARISTOPHANE. (1996). **Théâtre Complet**. Traduction, introduction, notices e notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris: GF-Flammarion.
2. ARISTOTE. (2013). **Les Métaphysiques**. Traduction analytique d'André de Muralt. Sagesses Médiévales. Paris: Les Belles Lettres.
3. ARISTÓTELES. (1988). **Política**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2.ed. Brasília: Editora da UnB.
4. FILOLAU DE CRÓTON. [s/d]. Fr.10, fr.11, fr.14. In: BORNHEIM, G. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix. p.85-88.
5. HERÁCLITO. [s/d]. Fr.51. In: BORNHEIM, G. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix. p.35-46.
6. MACROBION. [s/d]. Scip.1.14.9. In: BORNHEIM, G. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix. p.88.
7. PLATON. (1959). **Oeuvres complètes**. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Librairie Gallimard.
9. PLUTARCO. (1991). **Vidas Paralelas**. Tradução Gilson Cezar Cardoso. São Paulo: PAUMAPE. 4v.
10. PLUTARQUE. (1957-1979). **Vies**. Texte établi et traduit par R. Flacelière, E. Chambryet M. Jumeaux. Paris: Les Belles Lettres. (Alcibíades, Címon, Licurgo, Nícias, Péricles).

Nota sobre o autor

Fábio Vergara Cerqueira: Pesquisador CNPq PQ-2 em Arqueologia. Professor Associado IV do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (desde 1991), sendo Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em História (desde 2010) e do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (desde 2007). Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1989. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Musicologia – UFPel, até 2013, e do Grupo de Pesquisa Estudos de Gênero, Corpo e Música – UFRGS, desde 2014, coordenados pela musicóloga Isabel Porto Nogueira. Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica, pela Universidade de São Paulo, em 2001. Estágio pós-doutoral na Grécia, pela Escola Francesa de Arqueologia de Atenas. Participou de campanhas arqueológicas na Grécia, em Delos (2000 e 2008) e em Argos (2008). Entre 2014 e 2017, realizou estágio de pesquisa na Universidade de Heidelberg, no Instituto de Arqueologia Clássica, como bolsista da Fundação Alexander von Humboldt, na modalidade de “Pesquisador Experiente”. Dedicou-se à área de História Antiga e Arqueologia Clássica, com abordagens focadas na música, na cultura material e na iconografia, abordando temas como gênero, trabalho, guerra, educação, homoerotismo, cotidiano, memória, tradição e recepção da Antiguidade. Atuou como violoncelista, nas décadas de 1980 e 1990, em orquestras e formações de câmara no estado do Rio Grande do Sul.