

Música e Filosofia em Platão e Aristóteles

Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

Professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Música e Filosofia em Platão e Aristóteles

Este artigo traz uma breve reflexão acerca do valor que a música assume nos pensamentos filosóficos de Platão e de Aristóteles. Mediante esse exercício, também se refletirá sobre o estatuto da música em relação à idéia de filosofia presente nas obras desses autores.

Palavras-chave: Platão, Aristóteles, música

Music and philosophy in Plato and Aristotle

The paper examines briefly the role assigned to music in the thinking of Plato and Aristotle, and the relation between music and philosophy as conceived by them.

Key words: Plato, Aristotle, music

A música estava presente em todos os momentos da vida do homem grego antigo. Todas as atividades do cotidiano eram executadas com acompanhamento musical. Aristides Quintiliano (*De Musica*, II, 4.23-30) nos ensina que os hinos sagrados e as oferendas eram adornados com música; os banquetes particulares e as assembléias festivas das cidades se alegravam com ela; guerras e marchas eram levadas a cabo e ordenadas através dela; até mesmo a navegação e outros trabalhos manuais tornavam-se menos penosos ao som da música.

Os antigos gregos eram um povo eminentemente musical. Testemunho disso também nos dá Ateneu (XIV, 632c), quando diz que

A antiga sabedoria dos gregos em seu conjunto parece ser dedicada principalmente à música. E, por isso, julgavam que o mais musical e mais sábio dentre os deuses era Apolo, e dentre os semideuses, Orfeu.

Desse modo, esses dois autores do período imperial demonstram que a música tinha uma presença marcante na cultura grega.

Como afirma Henderson (16, p. 385), para os antigos gregos a música funcionava como uma segunda língua, capaz de expressar todo tipo de pensamentos e sentimentos. Por isso, não surpreende o fato de alguns filósofos dedicarem boa parte de suas obras a reflexões sobre o papel da música na sociedade e na formação da alma humana. A quantidade de documentos estritamente musicais que chegaram até nós é pequena e seu estado atual é bastante fragmentário. No entanto, podemos encontrar importantes informações acerca da música grega antiga mediante a leitura de textos de autores que não eram “especialistas” em música, mas que, ao pensarem sobre a cul-

tura grega, acabaram debruçando-se também sobre a arte dos sons e todos os aspectos ligados a ela.

O que pretendo, neste artigo, é realizar uma breve reflexão acerca do valor que a música assume nos pensamentos filosóficos de Platão e de Aristóteles. Ao realizar esse exercício, refletirei também sobre o estatuto que a música assume em relação ao conceito de filosofia nas obras desses autores.

Encontramos nas obras dos dois filósofos várias passagens em que, de algum modo, eles tratam da música. Contudo, não pretendo comentar aqui todas essas passagens. Tratarei a seguir daqueles trechos que me pareceram mais significativos para a reflexão que pretendo desenvolver a respeito da relação entre música e filosofia nos pensamentos platônico e aristotélico. Já existe uma considerável bibliografia sobre a música na obra desses autores, e a ela remeto o leitor interessado. Na verdade, espero também, com este texto, contribuir para que outros pesquisadores brasileiros se interessem pelo tema da música grega antiga.

A princípio, para Platão, a música é um dom divino¹. Não é a técnica, a arte ou a ciência que torna o poeta capaz de cantar. Isso só se torna possível através da inspiração que vem da Musa (*Íon*, 533e). Os poetas cantam porque são inspirados e possuídos. Eles são como abelhas que colhem o néctar-melodia nas flores dos jardins das Musas e trazem-no para nós (534a-b). Por essa razão, o poeta é algo sagrado (*khrêma hierón*), comparável aos oráculos e aos profetas, pois suas criações, assim como as palavras daqueles, têm uma

¹ Cf. Boyancé 11, pp. 170-2. Cabe observar aqui que a palavra *mousikê* para os antigos gregos tinha significados diferentes do valor que a palavra “música” tem para nós hoje. Para os homens da Grécia antiga, dentre outras possibilidades semânticas, *mousikê* designava a união da melodia com a palavra; em certos contextos, como no da lírica coral e no dos coros das tragédias, acrescentava-se a dança. Por isso, a palavra *poietês* pode ser traduzida também por “compositor”. Sobre isso ver Gentili e Pretagostini (13, p. V), Barker (9, p. 54) e Tomás (28, pp. 39-48).

fonte divina. As melodias que ele canta não provêm da sua mente, mas da divindade: *ho theòs autós estin ho légon* (534d). Sendo assim, os poemas que ele produz não têm origem humana, mas divina, e ele configura-se apenas como um intérprete dos deuses (534e). Essas idéias são um ponto de partida para que possamos entender a atitude de Platão em relação à música, temas que aparecem de modo mais detalhado em diálogos como a *República* e as *Leis*.

De modo similar à idéia apresentada no *Íon*, encontramos no *Timeu* (47c-d) a afirmação de que a voz e a audição são dádivas dos deuses. Segundo o texto, a música foi dada aos seres humanos para que tivessem contato com a *harmonía*², cujos movimentos são semelhantes às revoluções da alma e que também é um presente das Musas para os homens. O ritmo também foi dado pelas Musas para que a humanidade pudesse combater a falta de harmonia que se instalou dentro dos homens que não têm graça nem medida.

Até aqui vimos que Platão tinha, como base de sua compreensão da música, uma concepção mágica e irracional do fenômeno musical. Porém, essa visão, que poderíamos chamar de religiosa, nos leva a uma via racional de análise. Desse modo, percebemos que a música, além de ser algo divino e de aproximar seus apreciadores da divindade, também aproxima seus ouvintes e seus praticantes da *philosophía*. É interessante comparar a passagem do *Íon* citada acima com um trecho do *Crátilo* (406a). Nele, Sócrates apresenta o nome “Musa” e a palavra “música” originando-se do mesmo termo: *môsthai*, que quer dizer “perquirir”, “desejar”, e que derivaria das idéias de pesquisa (*sdêtesis*) e de amor à sabedoria (*philosophía*).

No *Fédon*, 60e-61a, Sócrates relata a Cebes que muitas vezes na vida teve um sonho recorrente que dizia sempre a mesma coisa: “Sócrates compõe música e executa”. O sonho o incitava a compor

² Sobre o conceito de *harmonía*, Barker (8, pp. 163-8) faz um importante comentário. Ver também Lohmann (22, pp. 137-9) e Corrêa (12, pp. 21-35). Em Platão, ela é a contraparte melódica do ritmo. É o esquema ordenado que diferencia as notas usadas numa peça musical (Barker 8, p. 164).

música porque a filosofia era a música mais nobre, como antes ele entendia. É interessante assinalar que, depois do julgamento e porque a sua morte tinha sido adiada por causa do festival ao deus Apolo, Sócrates se pergunta se a música que o sonho o mandava compor não era a daquele tipo popular. Depois disso, ele compôs um hino ao deus e outros poemas. Segundo o relato de Platão, Sócrates muda de opinião momentos antes de morrer; contudo, a música; continua associada à sabedoria, porque é sábio e justo louvar os deuses e compor poemas que auxiliarão na formação moral dos cidadãos, como será defendido na *República* e nas *Leis*.

No *Fedro*, 248d, ao tratar do destino das almas e dos ciclos de reencarnações, Sócrates coloca no mesmo nível o filósofo, o amante da beleza e o possuidor de uma natureza musical. Também nessa passagem entrevemos o valor atribuído à música no pensamento platônico.

Entretanto, não devemos entender que a música seja equivalente à filosofia. Mais do que isso, o estudo da arte das Musas constitui uma etapa no caminho para a dialética. Na *República*, 530c-531d, ela é caracterizada como *harmonía* e aparece como a quinta dentre as disciplinas (*mathêmata, epistêmai*) que compõem a formação intelectual dos guardiões que irão governar Kallipolis, a cidade ideal. Assim, a música faz parte do proêmio ao estudo da dialética, que é o ápice da *paidéia* do filósofo governante (Meriani 24, p. 1). Desse modo, somente o músico pode ser sábio, *phrónimos*, e o não-músico só pode ser ignorante, *áphron* (*República*, 349e).

A música, para Platão, não é exatamente uma ciência, ao menos nos diálogos socráticos, onde ela é vista como uma arte (*tékhne*) ou um saber prático (*sophía*) comparável ao de um artesão. Contudo, Platão passará a considerá-la como tal nos diálogos da maturidade. Em textos como os da *República* (410a) e do *Timeu* (80b), ela se aproxima do que o filósofo ateniense entende por ciência, porque ele passa a entender que ela conduz à moderação, à *sophrosýne*.

Essa mudança teria se produzido depois que Platão entrou em contato com as doutrinas pitagóricas acerca da acústica e com a éti-

ca de Dámon (Moutsopoulos 25, p. 5). Assim, para que possamos considerar a música uma ciência filosófica, é necessário concebê-la como “ciência harmônica”, ou seja, introduzir o número nos seus métodos de investigação (Moutsopoulos 25 p. 17, n. 6). Nesse sentido, Platão estava bastante próximo dos pitagóricos.

Por outro lado, a *sophía* musical, seja como empirismo ou como virtuosismo, será desprezada na *República* e nas *Leis*. Para Platão, o prazer dos ouvidos tem menos valor do que a contemplação da beleza inteligível (Moutsopoulos 25, p. 6). É bastante conhecida a desconfiança em relação aos sentidos presente nos diálogos platônicos, embora encontremos no *Timeu* (47a-e) um contundente elogio da visão e da audição. Assim como Platão não dá crédito aos sentidos, ele também desconfia dos objetos percebidos pelos sentidos. Por essa razão, ele critica os empiristas que estavam em busca do menor intervalo musical perceptível, o qual poderia servir como unidade de medida para qualquer outro intervalo maior (*República*, 531a). Ele critica também os pitagóricos que, assim como os astrônomos dedicados apenas a observar os astros sem ir além disso, estavam preocupados somente com as relações numéricas existentes nas consonâncias percebidas pelo ouvido, mas não se perguntavam quais eram os números consoantes e por que razão (*República*, 531c.; cf. Meriani 24, pp. 2-3).

Na verdade, o músico, no sentido científico do termo, seria o homem capaz de definir as relações numéricas entre dois sons presentes numa harmonia (Ioanides 17, p. 122). No *Filebo*; certamente sob influência de idéias pitagóricas, Platão defende em dois momentos a necessidade do princípio do número: primeiro em 25d-e e depois em 55e-56a, onde diz que sem o número e a medida toda arte estaria baseada em conjecturas e a fé em experimentos sensoriais. Nessa passagem, pode-se entrever uma crítica aos harmonicistas empíricos, que confiavam nos sentidos como instrumentos de aquisição de conhecimento.

A influência pitagórica é inquestionável. Porém, é preciso diferenciar as concepções platônicas das concepções pitagóricas sobre o

valor do número como instrumento epistemológico legitimador da ciência harmônica. Para os pitagóricos, o número era um princípio ontológico que teria existência em si, e a matemática seria uma metafísica cosmológica. Em Platão, por outro lado, o número torna-se um princípio de inteligibilidade, um elemento que ajuda a compreender as relações existentes entre dois elementos; a matemática seria uma ciência particular, a ciência do número, mais um degrau que levaria à ciência suprema, que é a dialética. Platão, nesse sentido, toma dos pitagóricos aquilo que pode auxiliá-lo a compreender o mundo na sua especulação abstrata determinada pelos ideais do bem e do belo (Ioanides 17, pp. 122-3).

Percebemos, então, que Platão não estava interessado no aspecto prático da música (Anderson 3, p. 145). A arte dos sons e das palavras era importante para ele porque possibilitava a percepção da analogia que existe, de acordo com o que ele pensava, entre a harmonia (ou movimento ordenado) da alma humana e a harmonia do mundo. Se o homem perceber que essa analogia existe e que é necessário alcançá-la, então ele poderá ser chamado de *mousikós* ou *philósophos* (cf. *Timeu*, 47c-e e 80b).

Além disso, Platão acreditava que a música tem o poder de influenciar a formação da alma de uma pessoa. O filósofo ateniense acreditava que os hábitos de um homem tornam-se sua natureza e manifestam-se na forma de *éthos*. Por isso, se ele entra em contato com uma música nobre, logo desenvolverá um comportamento nobre, e sua própria alma tornar-se-á nobre (*Leis*, 802c-d). Se a música tinha esse poder de influenciar na formação de uma alma, ela também poderia ter um papel importante na formação e na manutenção da ordem interna de uma *pólis*. É sempre pertinente lembrar a afirmação de Sócrates (*República*, 424c) de que não se podem mudar os modos musicais sem causar mudanças também nas grandes leis da cidade.

Como afirma González Ochoa (15, p. 109), “a teoria política de Platão é tão rigorosamente musical quanto sua teoria do universo ou sua astronomia; não só a legislação está cimentada em um modelo

matemático e musical, mas também o sistema dos planetas”. E, assim como a música leva ao conhecimento da harmonia do universo, seu estudo leva também à compreensão do funcionamento da sociedade humana e, conseqüentemente, à sua regulação (González Ochoa 15, p. 130). É por essa razão que Platão afirma, concordando com Dámon, que se ocorresse alguma transformação nos “modos” (*trópoi*) musicais, isso acarretaria alguma modificação das leis maiores da cidade. Um exemplo do que acontece quando as leis da música são modificadas nos é dado nas *Leis*, 700a-701b. No passado, quando o povo obedecia às regras e a música estava dividida em diferentes gêneros e estilos (hino, treno, peã, ditrambo e nomo), não havia liberdade excessiva e a vida política caminhava bem. Depois, contudo, apareceram compositores antimusicais (*poietái tês amoúsou paranomías*, 700d3-4) que desprezavam as leis da música e misturavam os diferentes gêneros. Esse desrespeito aos padrões preestabelecidos levou a uma liberdade abusiva, à audácia e ao atrevimento. Daí a necessidade de legislar acerca da música e de zelar pela manutenção dessa legislação, para que não ocorram transformações indesejáveis também no contexto político.

Por isso, na cidade ideal, seria proibido aos poetas escolher ritmos e melodias sem nenhum critério (*Leis*, 656c). Somente o poeta cívico poderia expressar-se livremente (829c-d) e somente cidadãos maduros estariam habilitados a participar como juízes nos concursos musicais (764d-e). As pessoas mais indicadas para essa tarefa seriam os coristas idosos que, necessariamente, conheceriam as harmonias (670a-b) e seriam os homens mais velhos, muito bem educados, considerados nobres e capacitados para julgar a música (658e-659a).

Se os poetas não podiam escolher livremente ritmos e melodias, também não poderiam utilizar de forma indiscriminada qualquer *harmonía* ou escala. Segundo Platão, os jovens deveriam ser educados com uma poesia e uma música cuidadosamente escolhidas para torná-los corajosos, virtuosos e racionais. Melodias tristes ou excitantes ao extremo deveriam ser evitadas. As canções de lamento

(*thrēnoi*) não seriam aceitas, assim como as harmonias tradicionalmente relacionadas a elas, como a mixolídia (a “lídia misturada”) e a sintonolídia (a “lídia de tom alto”) (cf. *República*, 398d-e). Platão parece um pouco contraditório nesse ponto, pois, em outra passagem, ele descreve a harmonia mixolídia como uma combinação da qualidade emocional da harmonia lídia com a nobreza da dórica e, por isso, ela seria adequada à tragédia (Landels 19, p. 101; ver também Barker 8, p. 221 e Ps-Plutarco, *De Musica*, 16, 1136c: Lasserre, 20).

Aos guardiões também não conviria a embriaguez, a moleza e a preguiça. Assim, as harmonias “moles” e características dos banquetes (variedades da jônia e da lídia, que eram consideradas efeminadas), não poderiam ser utilizadas na formação dos guerreiros (*República*, 398e-399a). Somente as harmonias dórica e frígia seriam aceitas na cidade ideal³, pois dentre essas uma poderia imitar de modo conveniente a voz e as atitudes de um homem valente na guerra, capaz de se defender nos momentos de perigo com ordem e energia; e a outra seria empregada nos momentos de paz, para as preces ou para ensinar e admoestar os homens a agir com bom senso e moderação. Essas duas harmonias, a guerreira e a pacífica, imitariam as vozes dos homens sensatos e corajosos; desse modo, seriam úteis na educação dos guardiões dos cidadãos da *pólis* (*República*, 399a-c).

Quanto à harmonia dórica, não há grandes problemas, pois ela é frequentemente mencionada na literatura grega como uma harmonia viril e de caráter respeitoso e severo. Porém, a harmonia frígia estava tradicionalmente associada à música entusiástica e excitante dos cultos orgiásticos, como os dedicados ao deus Dioniso e à Grande Mãe, divindades de origem frígia (Anderson 1, pp. 107-9). Landels (19 p. 102) sugere que uma solução para esse problema seria supor que, assim como acontecia com a harmonia lídia, havia diferentes formas da

³ No *Laques*, 188d2-8 e 193d11-e2, somente a harmonia dórica é aceita, por ser a única realmente helênica.

frígia, e que nem todas eram excitantes e orgiásticas⁴. Gostoli (14, p. 138) também sugere que as melodias frígias teriam aplicações diferentes das orgiásticas, e que a harmonia frígia poderia ocupar um ponto médio entre tons graves e tons muito agudos.

Platão não diz qual é a origem dessas teorias. Segundo Gostoli (14, pp. 134-5), a argumentação exposta tem como fonte a doutrina de Dámon de Oa, pensador já citado neste texto e mencionado adiante como autor de uma classificação ética dos ritmos (*República*, 400a-b)⁵.

Sobre a seleção de certas harmonias e o banimento de outras, cabe fazer algumas observações. Wallace (29, pp. 25-6) nos adverte que, nas *Leis*, Platão parece moderar ou mesmo reconsiderar as posições que antes defendia. A música ainda funciona por meio da mimese (*Leis*, 655d, 668a) como na *República*, 400a. Porém, na *República*, Platão diz que a simples presença de uma música ruim corromperia a alma de um cidadão (401b-c). Nas *Leis*, o filósofo ateniense diz que as pessoas assemelhar-se-ão à música que elas *apreciam*, não a qualquer música que ouvirem (655d-656b)⁶, e o que as pessoas apreciam é determinado por temperamento, educação, treinamento e hábito (655e, 659d, 660a, 664b, 665c). Portanto, nas *Leis*, a educação musical tem um papel central, assim como já tinha sido afirmado na *República*, 401d-e. Contudo, agora a ênfase não está mais no controle rígido dos tipos de música existentes. A propriedade musical – correta aplicação das formas musicais – continua sendo importante (669b-670a), mas, em contraste com a *República*, onde apenas as harmonias dórica e frígia seriam permitidas, a passagem das *Leis* (670a-e) parece indicar que uma variedade maior de tipos

⁴ Mais à frente veremos que Aristóteles (*Política*, VIII, 7, 1342a32-b7) critica Platão por permitir a permanência da harmonia frígia na cidade ideal e, ao mesmo tempo, banir o aulo, instrumento diretamente ligado a essa harmonia. Cf. Gostoli 14, p. 136, e West 30, pp. 179 e ss.

⁵ Sobre Dámon, ver Lasserre 20, pp. 53-79, e Anderson 4, *passim*.

⁶ Em 654d encontramos a afirmação de que o mais importante é ter os sentimentos corretos de prazer e de dor.

melódicos seria permitida. Segundo Wallace (29, p. 26), “nas *Leis*, a exposição de Platão é mais qualificada ou mais nuançada do que na *República*” (ver também Anderson 1, p. 73). Sobre essa mudança de atitude expressa nas *Leis*, Anderson (1, p. 98) observa que, nesse diálogo, quando trata de música, Platão demonstra “um surpreendente grau de realismo”. De certa forma, nesses momentos ele parece ter mais afinidades com a *Política*, de Aristóteles, do que com o sua própria *República*.

Além de banir, na *República*, as harmonias mixolídia, sintonolídia, jônica e eólica, Platão também se declara contrário a instrumentos que produzam muitas notas e muitas harmonias, tais como a harpa (*pektis*) e o trígono (*República*, 399c-d). Da mesma maneira, os fabricantes de aulos e os auletes não poderiam ser aceitos na cidade ideal, justamente porque o aulo era o instrumento que produzia o maior número de notas e de harmonias. Somente a lira e a cítara seriam aceitas na cidade; nos campos, os pastores poderiam utilizar a siringe (*sýrinx*). Platão explica, pelas palavras de Sócrates, que não está inovando em nada ao preferir Apolo e seus instrumentos em lugar de Mársias (*República*, 399d-e). Isso indica que havia na cultura grega uma tendência, anterior à época de Platão, de valorizar mais os instrumentos de corda ligados a Apolo⁷.

Também os ritmos deveriam ser purificados: eles não deveriam ser variados, nem ter pés de todo tipo, mas deveriam ter as características correspondentes a uma vida ordenada e viril. Eles deveriam seguir as palavras, e não o contrário. A beleza da forma, para Platão, depende do bom ritmo, e a fealdade está ligada ao mau ritmo, assim como acontece com a harmonia – isso se ritmo e harmonia se adaptam à palavra e não a palavra a eles (*República*, 399e-400d). O modo de expressão e a palavra dependem do caráter da alma: se o ritmo e a harmonia são de boa qualidade, estarão ligados a uma inteligên-

⁷ Ver Hino Homérico a Hermes, no qual é narrada a história sobre o surgimento da lira e porque Hermes a presenteou a Apolo.

cia modelar que conduz à bondade e à beleza. Por isso, os poetas deveriam ser vigiados e forçados a cantar versos que contivessem a imagem do que é bom (401b), pois a educação pela música é capital, e o ritmo e a harmonia penetram fundo na alma e afetam-na mais fortemente do que as outras artes (401d).

Se o ritmo e a harmonia deveriam submeter-se à palavra, então a música puramente instrumental não poderia existir na cidade idealizada por Platão. Não seria recomendável apresentar melodias e ritmos destituídos de palavras, usando os sons isolados da cítara ou do aulo, porque, desse modo, seria impossível saber quais as intenções dos poetas com esses ritmos e essas harmonias sem palavras, ou que objeto *original* eles estariam representando (*Leis*, 669d-e).

Para Platão, a educação deveria ter uma função edificante, levar o indivíduo a amar o bem e a odiar o mal (*Leis*, 654b-d), pois ela é a virtude que primeiro se aproxima das crianças (653b). A educação deveria produzir um determinado tipo de comportamento – no caso, um comportamento virtuoso, de acordo com os projetos pedagógicos platônicos (*Protágoras*, 325d-326b). Por esse motivo, deveria haver um controle rígido sobre as atividades dos poetas-músicos e dos educadores; por isso, também as melodias não deveriam ser apresentadas sem palavras.

Segundo o pensamento platônico, a música é um tipo de mimese e produz efeitos nas almas dos ouvintes. Os poetas realizam práticas miméticas, que influenciam na formação da alma dos homens e, com o tempo, tornam-se hábitos e também uma segunda natureza (*República*, 395d). Se uma melodia tem um caráter corajoso, ela leva o homem que a escuta a tornar-se corajoso. Contudo, se uma melodia tem um caráter covarde, efeminado e “amolecido”, ela leva o homem que a escuta a tornar-se covarde e efeminado (*Leis*, 655a-b). Certos ritmos e certas melodias são imitações do caráter do homem bom, assim como outras melodias imitam o caráter do homem mau (*Leis*, 798d). Por isso, nas *Leis* (668a-b), encontramos a idéia de que a música deve ser julgada pela retidão. Por ter qualidades miméticas

(*República*, 399a-e), uma boa música produzirá um homem bom, e vice-versa.

Vimos, então, que a música ocupa uma posição estratégica no âmbito do pensamento platônico. Ela estava diretamente ligada à concepção platônica de filosofia e desempenhava um papel central dentro dos projetos políticos, pedagógicos e psicagógicos do pensador ateniense. Platão aprofundou a conexão entre as disciplinas ao adicionar um poderoso componente – a ética. A música é a penúltima disciplina na formação do filósofo, antes da dialética, porque ela é a mais geral e porque tem relevância universal. A música, em relação à dialética, tem um valor propedêutico, é uma ciência-opinião, algo “mais luminoso do que a opinião e mais obscuro do que a ciência” (*República*, 533d). As tarefas do músico e do filósofo dialético são similares: um está preocupado com a unificação dos diferentes intervalos visando as consonâncias, segundo as proporções; o outro, diferenciando os variados gêneros do ser numa visão de conjunto, restaura a unidade ontológica. Tanto um quanto outro buscam a unidade dentro da diversidade. Afinidades desse tipo entre a música e a dialética justificam a aproximação entre o filósofo e o músico (Ioannides 17, p. 125).

Segundo o pensamento platônico, a música – ou ciência harmônica – seria a ciência do que se mistura e do que não se mistura em relação ao som; a filosofia teria uma busca do mesmo tipo, mas com respeito às classes. O músico cria harmonia na afinação e na duração dos sons, das palavras e dos gestos, enquanto o filósofo cria a harmonia da dialética e da música do discurso. Se o filósofo é aquele que atingiu o final do percurso da *paidéia*, e se o verdadeiro músico é aquele que colocou na sua vida uma harmonia melhor do que a da lira, então pode-se afirmar que o verdadeiro filósofo tem uma natureza harmoniosa. Por isso, Sócrates pôde afirmar, nos seus últimos momentos antes da morte, que a filosofia é a música suprema (Lippman 21, pp. 27-8, 31-2, 41-2).

No entanto, o conceito de *mousikê* assume diferentes significados em diferentes pontos da obra de Platão. Muitas vezes *mousikê* tem um valor mais abrangente e corresponde às noções de “formação”, “educação” e até de “filosofia” como sabedoria mais elevada. Em outros momentos seu valor se restringe e ela passa a significar “arte musical” ou “arte das Musas”, *tékhne mousikê*, algo que corresponde, mais ou menos, à nossa idéia de música. Intimamente relacionado ao conceito de *mousikê*, encontramos o conceito de *harmonía*, que também assume diferentes valores em diferentes passagens dos diálogos. Grosso modo, o termo *harmonía* assume dois significados: o de “ordenamento” ou “adequação” ao movimento do universo (*kósmos*) e o de “sistema escalar” específico. Encontramos essas duas possibilidades semânticas nos diálogos platônicos em diferentes situações, e Platão lança mão delas de acordo com a natureza da sua argumentação.

Assim, pode-se perceber que essas palavras não têm valor unívoco em Platão; seu significado pode variar de um diálogo para outro ou mesmo dentro de um mesmo diálogo. Isso é sinal de que o pensamento platônico estava em evolução e chegava mesmo a parecer contraditório, o que pode nos levar a pensar que Platão não chegou a construir um sistema filosófico acabado, pelo menos não no que diz respeito à música (Anderson 1, p. 74; Anderson e Mathiesen 5, p. 900).

E quanto a Aristóteles? Qual a importância da música dentro do seu pensamento filosófico? Existe alguma relação entre os conceitos de *mousikê* e de *philosophía* expressos em sua obra?

O estagirita realizou pesquisas em várias áreas da ciência e da filosofia, mas, ao que parece, não escreveu nenhum tratado específico sobre a música. Anderson (1, pp. 122-3) diz que Immisch, na sua edição preparada para a Teubner, lembra que o longo trecho da *Política* (1339a11-1342b34) que trata da música chegou a ser considerado um excerto de um tratado perdido, “Sobre a Música”, de Aristóteles. De fato, as palavras que abrem essa passagem são *Perì*

dè mousikês. Contudo, não possuímos nenhuma informação segura a esse respeito. Lord (23, p. 68) apresenta uma interessante argumentação tentando demonstrar que a discussão acerca da música, na verdade, está em relação direta com as discussões sobre a educação e sobre a vida mais nobre, apresentadas antes na *Política*.

Mesmo que não exista um tratado aristotélico específico sobre a música, podemos afirmar que Aristóteles deu contribuições importantes para a musicologia grega (Barker 8, p. 66; ver também Wallace 29, pp. 35-7, e Lippman 21, pp. 115-45). Ele realizou importantes análises de vários termos usados na descrição da música. Entre suas pesquisas sobre psicologia e biologia, há discussões sobre a natureza física, a produção e a percepção do som. Nessas discussões, pode-se notar a existência de um diálogo com Arquitas de Tarento e com Platão. Além disso, ele foi responsável pelo delineamento teórico do que é uma “ciência”, do que constitui o conhecimento científico e de como se pode chegar até ele. Todo esse conjunto de pesquisas se refletiu depois na obra de Aristóxeno, um dos mais antigos e mais importantes musicólogos de que temos notícia, e que foi um dos mais destacados alunos de Aristóteles. Aristóxeno transformou a ciência harmônica numa genuína ciência aristotélica, dotada de métodos definidos com base nos dados da realidade e na percepção sensorial (Barker 9, p. 67).

Segundo Bélis (10, p. 59), Aristóteles esboça uma teoria autônoma e nova. Porém, no percurso de suas pesquisas, o estagirita realiza um diálogo intenso com os pitagóricos, com os empiristas (ver também Laloy 18, pp. 138-9) e com Platão. Numa passagem dos *Tópicos* (I, 15, 107a), ao afirmar que a ciência harmônica é uma ciência abstrata, ele reproduz uma concepção de origem pitagórica. No entanto, ele não criticava a harmônica experimental (Laloy 18, pp. 140-1). Nesse sentido, podemos dizer que, no que diz respeito à música, Aristóteles tinha um pensamento amplo e eclético.

Assim como seu professor, o estagirita não demonstra interesse pela música real (Anderson 2, p. 79), apesar da consciência e da sensibilidade que transparecem, em alguns de seus textos, em relação

às inovações no campo musical que estavam acontecendo em sua época (Bélis 10, p. 58). Aristóteles se interessa pela música, primeiramente, porque ela tem funções recreativas e catárticas, que são de grande importância para ele e que serão tratadas com destaque no livro VIII da *Política*.

Não há nenhum tratado aristotélico específico sobre a música, mas chegaram até nós trechos importantes dos *Problemata*, nos livros XI (*Peri phonês*) e XIX (*Peri harmonías*). Atualmente, a autoria desses textos é bastante questionada, e é comum que se atribuam esses textos a um Pseudo-Aristóteles. Alguns dos *Problemas* são de data muito posterior ao período de Aristóteles, embora muitos deles tragam a marca inconfundível do seu pensamento. Todos eles tratam de questões relacionadas à acústica, especialmente dos temas da consonância e da dissonância (Anderson 2, p. 79). O estudo desses textos é interessante, mas eles não vão muito além de questões ligadas ao valor moral da música (Laloy 18, pp. 142-3).

A principal fonte que possuímos para entender a importância da música para Aristóteles é um longo trecho do livro VIII (1339a11-1342b34) da *Política*, já citado acima. É importante destacar que, assim como fez Platão na *República* e nas *Leis*, o estagirita trata da música num livro sobre a formação do Estado e de seus cidadãos; além disso, ele concorda com Platão ao julgar que a música é parte principal da *paidéia*. Aristóteles retoma certas idéias de Platão e, ao fazê-lo, retoma também concepções delineadas por Dámon sobre o papel da arte musical na constituição do caráter dos indivíduos e do Estado. Contudo, ele vai além de seus predecessores e elabora uma teoria mais próxima à realidade, mais pragmática.

Ele começa dizendo que não é fácil determinar qual é o papel da música e por que é importante dedicar-se a ela. Para ele, a música ou é um passatempo ou um modo de relaxamento comparável ao sono e à bebida, pois tanto estes quanto aquela não são coisas sérias, mas são agradáveis e acabam com as preocupações. Para o mesmo fim serve a dança.

Mas será que a música pode produzir no indivíduo qualidades morais e levá-lo ao que é conveniente? Ela pode contribuir para o entretenimento intelectual e para a formação do espírito? Aristóteles afirma que o entretenimento não deve ser o objetivo da educação dos jovens, porque o aprendizado requer esforço e não se pode aprender com entretenimentos. De certo modo, o estagirita está tentando refutar a teoria platônica de que o caráter de uma criança pode ser formado pelas canções que ela aprende (Anderson 1, pp. 123-4; ver Platão, *República*, 401e4-402a4). O problema é que o lazer intelectual, para Aristóteles, não é adequado para as crianças, pois é um resultado do processo de treinamento. Por que, então, um menino não poderia aprender simplesmente ouvindo a música executada por especialistas no tema?

E quanto ao poder da música de melhorar o caráter das crianças? Elas deveriam aprender a executar a música ou deveriam somente aprender a apreciá-la com justeza e a julgá-la quando executada por outros? A princípio, Aristóteles não dá respostas para essas questões, deixando para depois o seu exame. De qualquer maneira, ele apresenta um julgamento negativo em relação aos músicos profissionais, que podem ser chamados de vulgares. Para ele, a execução musical não é digna de um homem livre, a não ser que ele esteja bêbado ou queira se divertir.

Então, Aristóteles retoma sua linha de raciocínio: a música deve ter um lugar na educação? Se deve, ela será mais eficaz na educação, na diversão ou no entretenimento? Ela pertence e participa dos três campos. A diversão tem por objetivo o relaxamento, e este deve ser agradável. O entretenimento deve ser elevado e também agradável. A música, por sua vez, é uma das coisas mais agradáveis que existem, seja ela instrumental⁸, seja ela acompanhada de canto. Ela é útil em certas ocasiões, porque é relaxante e prazerosa. Por isso, deve ser incluída na educação dos jovens.

⁸ Note-se que Aristóteles, diferentemente de Platão, aceita a música instrumental na educação.

Contudo, os homens não devem dedicar-se à música por ela mesma, como um fim em si. Aristóteles considera a possibilidade de a música ser apenas um acidente e de que ela possua uma natureza mais importante do que a aparência que resulta do seu uso. Independentemente do prazer que causa, é preciso perguntar-se se ela tem alguma influência sobre o caráter de uma alma. Aristóteles afirma que nosso caráter é claramente afetado por ela.

Dependendo do gênero, a música pode causar entusiasmo, despertar sentimentos de deleite, amor ou ódio. Por isso, é preciso aprender a julgar as melodias com propriedade. A música tem o poder de imitar a realidade, quando entramos em contato com essas representações, nossas almas se transformam. Diferentemente das artes plásticas, a música contém imitações de afecções do caráter. Isso se torna patente porque é possível perceber diferenças na natureza das melodias.

Aristóteles observa que as pessoas reagem de maneiras diferentes e têm sentimentos variados em relação a cada tipo de melodia. O modo mixolídio, por exemplo, tem um espírito melancólico e grave; o modo dórico, por outro lado, produz moderação e calma; o modo frígio provoca entusiasmo. Isso se demonstra pelos fatos. O mesmo acontece com os ritmos: uns têm um caráter mais repousante e outros causam grande emoção; dentre estes últimos, uns são mais vulgares e outros mais elevados. Depois de fazer essas considerações, Aristóteles afirma que a música tem, sim, o poder de influenciar o caráter de uma alma. E, se ela tem esse poder, deve ocupar um lugar importante na educação dos jovens. Isso porque parece haver, na harmonia e no ritmo, uma afinidade com o homem – por isso, muitos filósofos dizem que a própria alma é uma harmonia⁹.

Em seguida, o estagirita retoma a questão que tinha proposto antes: os jovens devem ou não aprender música cantando e tocando?

⁹ Certamente, os filósofos mencionados são da escola pitagórica. Aristóteles não explica essa identificação entre alma e harmonia. Sobre isso ver Anderson 1, p. 130.

Ele diz, então, que a prática é muito importante para o aprendizado, porque é muito difícil ou impossível julgar bem a performance de um artista se quem está julgando não praticou a arte em questão. Além disso, é bom que as crianças tenham alguma atividade para acalmar sua agitação. Na verdade, cada idade tem algo que lhe é próprio e algo que lhe é impróprio. A prática da música não deve ser considerada vulgar para todas as idades: aos jovens, é adequado aprender a tocar um instrumento. Porém, depois de adultos, eles devem ser dispensados dessa prática. Os alunos que estão sendo preparados para ser cidadãos virtuosos e excelentes devem participar da execução musical até um certo ponto, usando certas melodias e certos ritmos; os instrumentos devem ser escolhidos segundo sua utilidade e seu efeito sobre a alma dos alunos. Tudo faz diferença, pois certos tipos de música podem produzir bons resultados, enquanto outros podem causar efeitos deletérios.

Para Aristóteles, a música não deve atrapalhar o curso posterior da educação, enfraquecer o corpo ou torná-lo inapto para as atividades guerreiras e cívicas. Por isso, os estudantes não devem participar de concursos profissionais e das exibições de virtuosismo, que faziam parte das competições na época do filósofo. Em vez disso, eles devem praticar a música visando somente a apreciar as melodias e os ritmos mais belos¹⁰.

Por isso, seria necessário também escolher os instrumentos mais adequados para a educação dos jovens. O aulo, a cítara¹¹ e qualquer outro instrumento que exija grande preparo técnico não deveriam ser usados. Somente seriam aceitos instrumentos que permitissem aos alunos dedicar mais atenção à educação musical e às outras

¹⁰ Aristóteles (*Fr.* 221 Kock; *Tesmofoerantes*, 137-8) e Platão (*República*, 411a5-b4; *Banquete*, 179d4-5) também condenavam o excesso de dedicação à música. Cf. Anderson 1, p. 133.

¹¹ A cítara é banida por ser um instrumento para profissionais, principalmente na época em que Aristóteles compôs esse texto. Platão não bane a cítara por causa de seu papel na poesia coral, gênero longamente discutido nas *Leis*. Cf. Anderson 1, p. 138.

partes da educação. Segundo Aristóteles, o aulo não teria um efeito moralizante sobre o ouvinte, mas somente excitante. Portanto, ele deveria ser usado somente nas situações em que a música levasse à catarse¹². Além disso, o aulo não poderia ser usado na educação porque impede o uso da fala. Mais à frente, o lembra a história que conta por que a deusa Atena rejeitou o aulo depois de inventá-lo: ela teria jogado fora o instrumento por desgosto, pois ele provoca uma deformação nas faces de quem o toca. O filósofo observa que, na verdade, o que teria levado Atena a rejeitar o aulo é que o aprendizado da aulética – a arte de tocar o aulo – não contribui para o aperfeiçoamento da inteligência.

Aristóteles rejeita a profissionalização na educação musical e na prática instrumental. Ele considera a participação em competições algo vulgar, porque essa atividade profissional não leva ao aperfeiçoamento do praticante, mas visa ao prazer dos ouvintes, e esse prazer é de baixo nível. Por isso, a prática instrumental profissional não é adequada à condição do homem livre: os instrumentistas se tornam vulgares e piores porque a platéia é vulgar e, em geral, influencia a música com sua vulgaridade.

Por fim, Aristóteles volta sua atenção para as harmonias e os ritmos, e pergunta-se se todas as harmonias e todos os ritmos devem ser usados na educação ou é possível escolher alguns dentre eles. Ele indaga também se a mesma regulamentação é adequada para os que se dedicam à educação musical ou seria necessária uma outra. A música é constituída de melodia e ritmo, e esses fatores têm influência na educação. Devemos saber se a música é preferível por sua melodia ou por seu ritmo. O estagirita limita-se

¹² Note-se a diferença de atitude em relação a Platão, que baniu o aulo da sua cidade ideal. Para Aristóteles, o aulo pode ser útil em determinadas ocasiões, como nos cultos a Dioniso e no teatro. Porém, quando o filósofo nega que o aulo tenha um efeito moralizante, de certa forma está negando que a tragédia também tenha alguma influência sobre o caráter das pessoas. Cf. Anderson 1, p. 137.

a estabelecer as linhas gerais acerca desses temas. Segundo ele, discussões minuciosas sobre esses assuntos já teriam sido realizadas por estudiosos da música e por filósofos que refletiram sobre a educação musical.

Aristóteles retoma, então, a classificação das melodias feita por “alguns filósofos”, segundo a qual algumas melodias seriam de efeito moral, outras de efeitos práticos e outras inspiradoras de entusiasmo. Desse modo, cada harmonia seria afim a um desses tipos de melodias, e o uso da música poderia servir para a educação, para a catarse e para a diversão. Todas as harmonias deveriam ser usadas, mas cada uma em seu contexto específico: as de efeito moral na educação, as de efeitos práticos nos momentos de divertimento e as de efeitos entusiásticos nas situações em que se busca a catarse. Esses dois últimos tipos de harmonias e as melodias correspondentes a elas devem ser praticados pelos que participam de concursos públicos. A sociedade estava dividida em homens livres e educados, de um lado, e homens vulgares, como artífices e serviçais, de outro; então, deveria haver concursos e espetáculos públicos separados. O competidor poderia usar o tipo de música que agradasse seus ouvintes, vendo que cada um aprecia o que é naturalmente adequado a si próprio (cf. Anderson 1, p. 139). Na educação, como já foi dito, deveriam ser usadas as melodias e harmonias que tivessem um efeito moral. O modo dórico produzia esse efeito, mas outros modos também poderiam ser aceitos.

Nesse ponto, Aristóteles faz referência a uma passagem da *República* em que Sócrates admite na cidade ideal o modo frígido além do modo dórico, ao mesmo tempo em que rejeita o aulo. O estagirita diz que o mestre de Platão não estava pensando bem, pois o modo frígido e o aulo, produzem o mesmo efeito sobre os ouvintes: ambos são excitantes e emocionantes. O delírio báquico, por exemplo, era acompanhado principalmente pelo aulo, e era mais compatível com o modo frígido. O ditrambo, gênero de origem frígia, era composto

tradicionalmente no modo frígio. Dessa maneira, não seria possível excluir o instrumento e aceitar o modo¹³.

Aristóteles, então, volta à discussão sobre o modo dórico, num último parágrafo que é considerado uma interpolação por alguns filólogos (Anderson 1, p. 140). Este seria o modo mais calmo e mais viril, uma espécie de meio-termo entre as outras harmonias. Por isso, as melodias dóricas deveriam ser usadas na educação dos jovens. Contudo, seria necessário visar o possível e o conveniente para cada indivíduo. Para cada idade haveria certos limites: os mais velhos, por exemplo, não poderiam cantar melodias em tons mais altos; para eles, as harmonias mais suaves, isto é, graves, seriam as mais adequadas. Mais uma vez Aristóteles critica Platão por ele ter excluído o modo lídio da educação, sob a justificativa de que ele produziria nos homens um tipo de embriaguez. Porém, o estagirita diz ser conveniente ao homem velho estudar as harmonias e melodias suaves, como as do modo lídio. A educação, então, teria três princípios: a moderação, a possibilidade e a conveniência.

Muitas observações e comentários poderiam ainda ser feitos, mas penso que o objetivo já foi alcançado. Penso ter demonstrado que a música desempenha um importante papel no pensamento filosófico aristotélico, principalmente no que diz respeito à política, à ética, à educação e à estética. Aristóteles deu importantes contribuições ao tema e, provavelmente, é o autor da noção de que o objetivo da música é a educação, a purificação ou a recreação. Ao propor isso, ele entra em desacordo com a concepção platônica de educação. O valor das reflexões aristotélicas sobre a música está nessa oposição e na suplementação que elas oferecem à ética e à *paidéia* de Platão.

Na *Política*, não encontramos nenhuma referência à relação entre *mousikê* e *philosophía*. Porém, dado o importante papel que a arte

¹³ Cf. Gostoli 14, pp. 140-4, que apresenta uma interessante interpretação dessa crítica aristotélica a Platão.

dos sons desempenha na *paidéia* aristotélica, pode-se dizer que ela teria também uma função de destaque na formação do *philósophos*.

Bibliografia

1. ANDERSON, Warren D. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966.
2. ——— “Musical Development in the School of Aristotle”. *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, 16, 1980, pp. 78-98.
3. ——— *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1994.
4. ——— “The Importance of Damonian Theory in Plato’s Thought”. *Transactions of the American Philological Association*, 86, 1955, pp. 88-102.
5. ANDERSON, Warren D.; MATHIESEN, Thomas. “Plato”. In SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova York: Grove’s Dictionary Incorporation, 2001, pp. 899-902.
6. ARISTIDIS QUINTILIANI, *De Musica Libri Tres*. Leipzig: Teubner, 1963.
7. ATHENAEUS. *Deipnosophistai*. Harvard: Loeb, 1950.
8. BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings*. Vol. I: The Musician and his Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
9. ——— *Greek Musical Writings*. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
10. BÉLIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d’Harminique*. Paris: Klincksieck, 1986.
11. BOYANCÉ, Pierre. *Le culte des muses chez les philosophes grecs: études d’histoire et de psychologie religieuses*. Paris: Boccard, 1937.
12. CORRÊA, Paula da C. *Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.
13. GENTILI, Bruno; PRETAGOSTINI, Roberto (Ed.). *La Musica in Grecia*. Roma: Laterza, 1988.
14. GOSTOLI, Antonietta. “L’armonia frígia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele”. In GENTILI, B.; PERUSINO, F. (Ed.). *Mousike. Metrica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 133-44.

15. GONZÁLEZ OCHOA, C. *La música del universo: apuntes sobre la noción de armonía en Platón*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994.
16. HENDERSON, Isobel. "Ancient Greek Music". In WELLESZ, E. (Ed.). *The New Oxford History of Music*. Londres: Oxford University Press, 1957, vol. I, pp. 336-403 e 495-8.
17. IOANNIDES, Klitos. *Le philosophe et le musicien dans l'oeuvre de Platon*. Nicosie: Centre de Recherche de Kykkos, 1990.
18. LALOY, Louis. *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la Musique de l'Antiquité*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1904.
19. LANDELS, J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres/Nova York: Routledge, 1999.
20. LASSERRE, François. *Plutarque, De la Musique*. Olten et Lausanne: URS Graf-Verlag, 1954.
21. LIPPMAN, Edward A. *Musical Thought in Ancient Greece*. Nova York/Londres: Columbia University Press, 1964.
22. LOHMANN, Johannes. *Mousiké et Logos*. Mauvezin: T.E.R, 1989.
23. LORD, Carnes. *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1982.
24. MERIANI, Angelo. "Teoria musicale e antiempirismo nella *Repubblica* di Platone (Plat. *Resp.* VII 530c-531d)". Disponível em: <http://www.dismec.uni-bo.it/musichegreci/web2002/meriani3.pdf>. Acesso em 2002.
25. MOUTSOPOULOS, Evanghélou. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Klincksieck, 1959.
26. PLATÃO, *Opera*. 5 vols. Oxford: Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, 1900-7.
27. SUSEMIHL, Franz; HICKS, R. D. *The Politics of Aristotle*. Londres: Macmillan, 1976.
28. TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.
29. WALLACE, Robert W. "Music Theorists in Fourth-Century Athens". In GENTILI, B.; PERUSINO, F. (Ed.). *Mousike. Metrica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 17-39.
30. WEST, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 1992.

