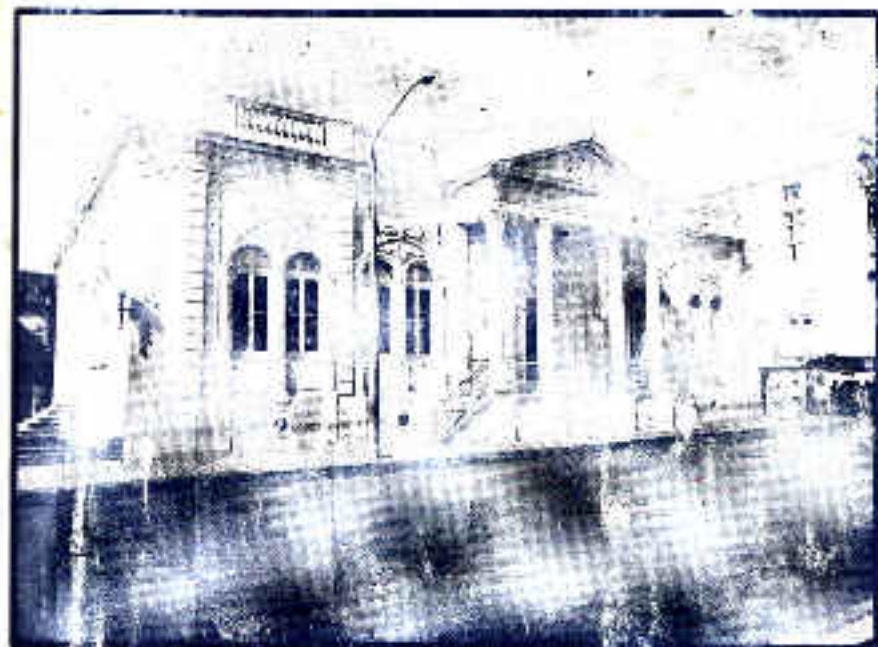


HISTÓRIA EM REVISTA



PUBLICAÇÃO DO NÚCLEO
DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DA UFPel

Número 2 - 1996



Editora e Gráfica Universitária - UFPel

HISTÓRIA EM REVISTA

Núcleo de Documentação Histórica

UFPeI
Editora Universitária

Pelotas - Número 2 - 1996

Class:	<i>Revista</i>
Registro:	<i>585</i>
Data:	<i>24/03/97</i>
Docção:	<i>Publicação do Núcleo de Documentação Histórica da UFPeI</i>

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

COPYRIGHT © Núcleo de Documentação Histórica da UFPel

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE PELOTAS**

Reitor:

Prof. Antonio Cesar Gonçalves
Borges

Vice-Reitor:

Prof. Daniel Souza Soares
Rassier

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-
Graduação:**

Prof. Alci Enimar Loock

**Pró-Reitor de Extensão e
Cultura:**

Prof. Francisco Elifalete
Xavier

Pró-Reitora Administrativa:

Prof. Inguelore Scheunemann
de Souza

Pró-Reitor de Graduação:

Prof. Paulo Roberto Soares de
Pinho

**Pró-Reitor de Planejamento e
Desenvolvimento:**

Bel. Antonio Leonel da Silva
Cunha

EDITORA UNIVERSITÁRIA

Diretor:

Jorn.Fernando de Oliveira Vieira

Gerente Operacional:

Bel. Manuel Antonio da Silva
Tavares

Planejamento Editorial:

José Hermínio Barbachã

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS**

Diretor:

Prof. Sidney Gonçalves Vieira -

Vice-Diretor:

Prof. Sebastião Peres

**Núcleo de Documentação
Histórica da UFPel**

Coordenação Administrativa:

Profª Cláudia Mauch

**Coordenadores de Linhas de
Pesquisas:**

**Quotidiano de Pelotas (e
Região Sul):**

Profª Fábio Vergara Cerqueira

Movimentos Populares:

Profª Beatriz Ana Loner

Antropologia:

Profª Flávia Maria Silva Rieth

Imigração e Gênero:

Profª Lorena Almeida Gill

Conselho Editorial:

Profª Lorena Almeida Gill

Profª Maria Leticia Mazzucchi
Ferreira

Técnicos Administrativos:

Alvim da Silva Jorge

Domingos Barreto Rodrigues

**Digitação, Composição e
Diagramação:**

Maru Lúcia Vasconcelos da
Costa

Ficha Catalográfica: Vera Ruth Machado Campelo

História em Revista. Pelotas: Instituto de Ciências Humanas: Núcleo
de Documentação Histórica/UFPel, n° 2, 1996, Semestral.

1. Ciências Humanas - Periódico. 2. História - Periódico.

CDD 905

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
II FORUM DE TEORIAS DA HISTÓRIA	
1. A SEXUALIDADE NO BRASIL COLONIAL	09
Luiz Mott	
2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESTATUTO DO TEXTO HISTÓRICO	29
Terrestocles Cezar	
3. O DIÁLOGO TENSO ENTRE PAUL VEYNE E MAX WEBER	47
Adhemar Lourenço da Silva Jr.	
PESQUISAS DO NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DA UFPel	
1. O ASSENTAMENTO DA PALMA: a individualização do coletivo	65
Beatriz Ana Loner, Lorena Almeida Gill, Paulo Mattos, César Reis Gomes, Rodrigo Dias	
2. OS JUDEUS EM PELOTAS	85
Lorena Almeida Gill, Jairo Luis Fleck Falcão	
HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA	
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DAS MENTALIDADES	97
Álvaro Moreira Hypólito	
2. O PODER ATRIBUÍDO À MÚSICA NO IMAGINÁRIO GREGO: SUAS MANIFESTAÇÕES E SUAS FUNDA- MENTAÇÕES CULTURAIS	107
Fábio Vergara Cerqueira	

3. FOTOGRAFIA E DOCUMENTO: DUPLICIDADE INALIENÁVEL	137
Francisca Michelin	
4. A INDÚSTRIA DE ENERGIA ELÉTRICA EM PELOTAS	149
Gunter Axt	
5. NO LIMITE DA VIDA? NOTAS SOBRE VELHICE E MORTE	175
Maria Leticia Mazucchi Ferreira	
6. O ENSINO DA HISTÓRIA: CONCEPÇÕES E METODOLOGIA	189
Paulo André Passos de Mattos	
7. O ESTUDO ARQUEOLÓGICO DO QUILOMBO DE PALMARES	201
Pedro Paulo A. Funari	
ENTREVISTA COM OTÁVIO BRANDÃO	209
RESENHAS	
1. Resenha do Livro de GENRO, Tarso. "Utopia possível"	255
Delamar José Volpato Dutra	
2. Resenha do Livro de Priore, Mary Del. "Festas e Utopias no Brasil Colonial"	261
Edgar Rodrigues Barbosa Neto	

APRESENTAÇÃO



O Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL foi criado em março de 1990 tendo como propostas iniciais resgatar e conservar documentos relativos à própria instituição, bem como desenvolver acervo que tivesse como temática organizadora, o movimento operário na cidade de Pelotas. Passados seis anos de sua fundação, o Núcleo ampliou sua abrangência para outras linhas de investigação, contando atualmente com cinco pesquisadores vinculados ao Departamento de História e Antropologia, dois técnico-administrativos e alunos bolsistas, cujas pesquisas tematizam sobre o cotidiano, movimentos sociais, imigração e gênero.

A trajetória que vem trilhando o Núcleo de Documentação nessa sua recente existência mostra sua disposição em abrir-se aos mais variados objetos de investigação, às mais diferentes formas de abordagem do real, concebendo em seu interior profissionais de áreas diversas como historiadores e antropólogos num diálogo extremamente profícuo e contemporâneo que adquire visibilidade na revista que ora trazemos ao público.

**O PODER ATRIBUÍDO À MÚSICA
NO IMAGINÁRIO GREGO:
suas manifestações e suas fundamentações culturais**

Fábio Vergara Cerqueira*

"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 L. VIII, V)

Inúmeras evidências empíricas permitem-nos identificar um espaço extremamente significativo ocupado pela atividade musical na cultura grega, apesar dos 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 freqüente participação da música no cotidiano grego quanto no simbolismo ligado às práticas musicais.

Quanto à dimensão cotidiana das práticas musicais, devemos destacar que a música se fazia presente em todas as cerimônias cívicas, através de corais, em celebrações e festividades religiosas, em festas populares, acompanhava o guerreiro na formação das falanges hoplíticas, compunha a atmosfera dos banquetes e era uma das partes mais importantes do processo de formação e instrução dos cidadãos.

* Professor do Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas e Doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, na área de Arqueologia Clássica e Antropologia da Grécia Antiga.

Isso resulta numa disseminação dos conhecimentos e habilidades musiciais entre a população masculina, tendo em vista que um cidadão, em condições ideais, estudaria a música até a idade de 30 anos. Desse modo, uma grande parcela do corpo de cidadãos tinha capacidade de executar um instrumento, conhecia os cantos tradicionais, tinha participado na juventude em corais, o que talvez ainda fizesse como adulto, conhecia os rudimentos de leitura e composição musical e, eventualmente, numa escala mais restrita, tinha conhecimentos científicos da teoria musical. Sócrates, pouco antes de sua morte, interpreta um sonho que tivera no sentido de que devia praticar a arte musical, o que o leva a compor e musicar um hino ao deus Apolo (PLATÃO Fédon 61a). Ora, Sócrates, nunca tendo se dedicado à arte musical propriamente dita, graças aos fundamentos que recebera na juventude, tinha condições de compor uma melodia.

Devemos nos lembrar, ainda, que na Antiguidade a música e a poesia estão intimamente ligadas, de forma que aqueles que conhecemos como grandes poetas, tais como Arquíloco de Paros, Safo de Lesbos, Píndaro ou Eurípedes, eram também compositores, conhecedores das regras do canto e da execução da lira, bem como da composição e notação musical. Documentos seguros desses fatos são os fragmentos musicais que possuímos de Píndaro ("A Lira de Ouro" - *Chryseá phorminx Apollonos* - primeira ode pítica) e de Eurípedes (canto coral de Orestes), além das representações iconográficas de Safo e Alceu, por exemplo, onde aparecem segurando um *phorminx* (lira).

No século IV, a disseminação dos conhecimentos musiciais entre os gregos resultou num aprofundamento da discussão teórica, de modo que existiam especialistas na ciência musical; a maior parte

deles, conhecemos somente através de referências em outros autores, como indicações de Platão e Aristóteles sobre Agátocles e seu famoso discípulo Damon; a única exceção para esse período são alguns fragmentos pitagóricos, Filolau e Arquitas e a importantíssima obra de Aristógenes de Tarento, considerado pela musicologia moderna como o grande gênio da teoria musical grega, pela sofisticação dos seus conhecimentos de harmonia, rítmica e poesia.

O mais particular da cultura musical grega, porém, não é a popularização da educação musical, mas sim as significações que o imaginário helênico atribui às práticas musicais, ao som, à voz, ao canto, ao ritmo e à harmonia.

A própria etimologia do significante *mousiké* é bastante expressiva a este respeito. *Mousiké*, feminino do adjetivo *mousikós*, significa musical, portanto, o que se relaciona às Musas, filhas de Zeus e Mnemosyne, guardiãs e inspiradoras de todas as atividades intelectuais e artísticas que, caracterizando o espírito humano, são ausentes entre animais. Desse modo, *mousiké*, um aspecto definidor do humano em oposição à exclusão ao animal e ao monstruoso, inicialmente, designava 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 *gymnasiké* cabia a formação do corpo, a garantia da virilidade e 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 *harmoniké* (*armonikh*), (COMBARIEU 1920:62). À época de Platão, porém, encontramos a identificação do

Isso resulta numa disseminação dos conhecimentos e habilidades musicais entre a população masculina, tendo em vista que um cidadão, em condições ideais, estudaria a música até a idade de 30 anos. Desse modo, uma grande parcela do corpo de cidadãos tinha capacidade de executar um instrumento, conhecia os cantos tradicionais, tinha participado na juventude em corais, o que talvez ainda lizesse como adulto, conhecia os rudimentos de leitura e composição musical e, eventualmente, numa escala mais restrita, tinha conhecimentos científicos da teoria musical. Sócrates, pouco antes de sua morte, interpreta um sonho que tivera no sentido de que devia praticar a arte musical, o que o leva a compor e musicar um hino ao deus Apolo (PLATÃO Fédon 61a). Ora, Sócrates, nunca tendo se dedicado à arte musical propriamente dita, graças aos fundamentos que recebera na juventude, tinha condições de compor uma melodia.

Devemos nos lembrar, ainda, que na Antiguidade a música e a poesia estão intimamente ligadas, de forma que aqueles que conhecemos como grandes poetas, tais como Arquíloco de Paros, Safo de Lesbos, Píndaro ou Eurípedes, eram também compositores, conhecedores das regras do canto e da execução da lira, bem como da composição e notação musical. Documentos seguros desses fatos são os fragmentos musicais que possuímos de Píndaro ("A Lira de Ouro" Chrysea phorminx Apollonos - primeira ode pítica) e de Eurípedes (canto coral de Orestes), além das representações iconográficas de Safo e Alceu, por exemplo, onde aparecem segurando um phorminx (lira).

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: a maior parte

deles, conhecemos somente através de referências em outros autores, como indicações de Platão e Aristóteles sobre Agátocles e seu famoso discípulo Damon; a única exceção para esse período são alguns fragmentos piragóricos, Pítolau e Arquitas e a importantíssima obra de Aristógenes de Tarento, considerado pela musicologia moderna como o grande gênio da teoria musical grega, pela sofisticação dos seus conhecimentos de harmonia, rítmica e poesia.

O mais particular da cultura musical grega, porém, não é a popularização da educação musical, mas sim as significações que o imaginário helênico atribui às práticas musicais, ao som, à voz, ao canto, ao ritmo e à harmonia.

A própria etimologia do significante *mousiké* é bastante expressiva a este respeito. *Mousiké*, feminino do adjetivo *mousikós*, significa musical, portanto, o que se relaciona às *Mousai*, filhas de Zeus e *Mnemosyne*, guardiãs e inspiradoras de todas as atividades intelectuais e artísticas que, caracterizando o espírito humano, são ausentes entre animais. Desse modo, *mousiké*, um aspecto definidor do humano em oposição à exclusão ao animal e ao monstruoso, inicialmente, designava 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 *gymnastiké* cabia a formação do corpo, a garantia da virilidade e 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 *harmoniké* (*harmonikh*). (COMBARIEU 1920:62). À época de Platão, porém, encontramos a identificação do

significante *mousiké* 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 regradando a voz, vai até a alma e lhe inspira o gosto e a virtude" (PLATÃO *Leis* L.II).

A conexão semiótica entre música como educação geral do espírito e música como a arte do ritmo, da harmonia e da melodia, estabelece-se, simbolicamente, através da noção de que são o ritmo e 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* L.II) 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*. (PLATÃO *Protágoras* 326)

Concretamente, quando o grego se refere às artes musicais, que têm a faculdade de imitar as qualidades e estados da alma, ele compreende não só a melodia, como também a poesia e a dança, artes então inseparáveis. Ora, desde a origem, poesia e música confundem-se. A linguagem grega é clara, pois ao referir-se aos poemas, aos versos, fala "cantos". A rítmica musical se desenvolveu em direta relação com a métrica poética, do mesmo modo que o historiador contemporâneo deve ter em mente que os versos eram concebidos

também como melodias - não havendo a separação da música popular moderna entre letrista e compositor. Este fato é significativo, pois 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 de estabelecer uma relação entre o homem e o sobrenatural.

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

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, no meio de guerreiros trácios subjugados pelo canto do cítaredo. 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 (*enkýklios máthesis*),

reforçando simbolicamente o primado da música na cultura. (DETIENNE 1991:86)

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. Daí advém o poder de encantamento do canto de Orfeu, da melodia. É um aspecto do mito que nos revela o estranhamento do grego arcaico diante do fenômeno sonoro, na ignorância que persiste até o advento das teorias pitagóricas sobre a acústica, e 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 de execução é murado (...): 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 inflexão em sua virtude centrípeta, que reúne em torno da voz os seres vivos animados ou inanimados da terra, do céu e do mar. 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 1991:87-88)⁷

A voz de Orfeu acalma o ímpeto bárbaro dos guerreiros trácios. Ela congrega, une, produz philia, unidade, num mundo habitado pela éris, pelo ágon, 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,

⁷ Grifo nosso

quando a medida e a harmonia se introduzem na alma. (PLATÃO Leis L.II).

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 arché, de fundamento. 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 (chorós) deriva naturalmente da palavra que significa alegria (charás) (PLATÃO Leis L.II), pois alegria é o sentimento que essa união proporciona, que o canto de Orfeu causa nas "vidas mais mudas, nos animais do silêncio". (DETIENNE 1991:88)

Do mesmo modo, os mitos gregos indicam o valor atribuído ao professor de música na formação global do cidadão, o que de certo modo fundamenta simbolicamente a diferença essencial entre a cultura musical helênica e a oriental:

"Os países do Oriente, geralmente, em seus períodos de esplendor abandonaram o cultivo e o desenvolvimento da música em mãos de executantes e músicos profissionais. Os servidores do templo se encarregavam da música do culto, verdadeiras orquestras cobriam as necessidades da corte, (...) nas festas a música era própria às escrivas. A cultura oriental nada mais fez do que permitir o estudo da música às outras pessoas. O contrário veio a ocorrer na Grécia, onde (...) a arte musical era do domínio popular." (SACHS 1934:72)

Os gregos, diferentemente, preocupavam-se com que seu filho, futuro cidadão, fosse iniciado na cultura políade através da música, reencontrando nela a base para a formação de seu caráter. A mesma importância os mitos atribuem, na formação de Herácles, ao seu

professor de música, Linos (irmão de Orfeu), inventor dos versos líricos e canções. Mais do que no caso de Linos, a tradição mitológica confere ao centauro Quirão um papel fundamental na formação de Aquiles, modelo do ideal cavalheiresco aristocrático, bem como de outros onze heróis. Quirão 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 uma missão. Deste modo: "nas sociedades aristocráticas jônicas do século VII, eólicas e dóricas do VI, a habilidade musical era vista como inseparável de uma boa instrução." (REINACH in: COMBARIEU 1920:160-161).

Uma peculiaridade notável na mitologia grega é a quantidade expressiva de deuses que têm sua vida e sua personalidade associadas a algum instrumento ou a alguma prática musical, o que, de certo modo, é uma projeção mental sobre o universo místico do valor que a música assume no imaginário grego.

A deusa Cibele (RILMERICH 1962:25) inventou os címbalos (Kýmbalon), pratos metálicos, sendo venerada pelos sacerdotes com música barulhenta. Dáfnis, pastor siciliano filho de Hermes e 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 representado com uma lira, sabia na perfeição a música, pois foi ele que furtou os rebanhos, as armas e a lira de Apolo. Hermes serviu-se da lira para adormecer e matar Argos, que guardava a vaca Io. Metamorfoseou Baco em pedra de tocar, livrou Ares da prisão. A música, portando, conferiu-lhe poderes mágicos.

Pan, deus dos pastores, inventou o syrinx ou flauta de Pan. 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 a expressão monstruosa que marcava o semblante daquele que o tocasse. Conforme Platão (Simpósio 215c), no Elogio de 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 aqueles que executadas por Olimpo, seu aluno na arte da música." O mito de Mársias proporciona a Alcibíades conhecimentos 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 melopéias 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 flautista, 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." (...) "os sons da flauta excluem a palavra articulada, o canto poético, a locução humana (...) impede que o executante utilize a palavra. Opõe a sua necessidade de instruir-se". (VERNANT 1986: 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, o repúdio de Atena à flauta deve-se a 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 (Política L.VIII, IV, 1341b). 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 tirado longe a flauta, e que o deus ancestral, Apolo, havia esfolado o flautista.

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

Apolo, que referencia miticamente como simbolização do equilíbrio e proporção a areté da *sophrosýne*, é o deus das artes, da música, da poesia e da medicina. Apresentado sempre com a lira 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 guardiães e inspiradores das artes e de todas as atividades nobres de espírito. Apolo, com a lira em punho, regendo o coral das Musas, significa a unidade, a partir da música, das manifestações de inteligência e elegância artística humanas, na medida em que a música é o ponto de partida, a unidade primeira, tal como o canto de Orfeu, *oude* ainda está,

uno o que se fará diverso, ou onde a diversidade está reduzida à unidade, pois "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, citharedo, rege o coral que simboliza a harmonia e 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 esse 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 clássica 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 contém pelos pensamentos; ora os discursos que contém tal sorte fazem nascer na alma uma sabedoria moral, cuja aparição e presença permitem doravante procurar a boa saúde do corpo como do espírito".

Ora, o belo discurso, aquele que encanta, é um discurso, de qualidade musical. É 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". (PLATÃO, *Laques* 188).

Ora, toda a proeminência 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 epopéia homérica e do antigo culto de cultura condensado pela *psyché* grega em sua mitologia.

Desse modo, a educação tradicional, de cunho aristocrático, não se preocupando inicialmente tanto com as letras e os números,

Grifo nosso.

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. Aristófanes, dentro de seu ímpeto de crítica dos costumes modernos do final do século V e de resgate dos paradigmas tradicionais, da arcaícos politéia, 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, cresci 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, nevase 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 pilhuço ou tentasse desafinar, como fazem hoje em dia as crianças de Frines⁴⁴, apanhava de santa razão: pelo ultraje às Musas. Perante o mestre de ginástica, as crianças deviam sentar com as pernas esticadas e fechadas, para não mostrar as vergonhas às pessoas de fora". (ARISTÓFANES "As Nuvens", vs. 961-985)

Aristófanes, 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.

⁴⁴ 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 em Esparta.

Em Esparta e Creta a educação de espírito dórico se dava coletivamente, nas tropas (aghlai) ou nos coros (choroi). Tal era a importância que o ensino musical assumia entre os espartanos que a escola era chamada de chóros, o mestre, choregós (mestre de coro), e, para o verbo ensinar, empregava-se choregein (POLLUX Onomástikon in: MANACORDA 1989:47)

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

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 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 acústico, harmônico e a ética.

O primeiro que conhecemos a se dedicar 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 lira. Pitágoras funda o primado da música na paidéia 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 1985:48)

Tendo-se dedicado à matemática, os pitagóricos pressupõem que o número é o "princípio de todas as coisas", a arché. "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 I,5, 985b) Assim, a teoria numérica é mais do que a simples procura de um princípio derivante de tudo, a que tudo se reduz: 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 através da música, pois, que o homem tem contato direto com o número e 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 I, 14,19 in: BORNEHIM s/d:88), o ritmo e a melodia estabelecem uma comunicação entre a harmonia cósmica e a harmonia da alma, que contribuem a introduzir a eurythmia no espírito do homem educado pela arte musical. É, 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 em que a música é indispensável à formação do caráter do cidadão, sendo portanto necessária ao equilíbrio da pólis que precisa de homens que tenham marcado em sua alma a eurythmia. O ideal colocado é o do *mousikós anér* (homem musical) 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 correlamente educada." (PLATÃO República L.III, 399)

O pensamento platônico sobre o valor da educação musical tem como objetivo tornar as harmonias e os ritmos quase tão familiares às almas das crianças, de forma 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 idéias de Platão, acerca do valor da educação musical na formação do cidadão, podem ser bem analisadas na passagem do diálogo onde Protágoras expõe o seu ponto de vista sobre a educação (323-327), em que confirma não somente que a "moralidade é fruto da educação" (323b), como também a música "torna as crianças mais civilizadas". (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 precisu 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 cítara, 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 cítara, poemas de outros bons poetas, líricos desta vez: os mestres fazem as crianças cantarem acompanhadas pela cítara, 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)*

Platão não se preocupa com o aprendizado musical em si: para ele, o objetivo da criança frequentar as aulas de música não é, em si, aprender o canto e a execução da lira. O fundamental é aprender as qualidades morais que a música propicia. Poderíamos dizer que há uma diferença entre educação musical e aprendizado musical - o aprendizado da lira visa propriamente a assimilação de uma técnica, não constituindo o objetivo da formação de um cidadão.

Platão vê a música como a expressão mais perfeita da filosofia, estabelecendo em várias passagens paralelismos entre a música e a filosofia (Fédon 61, Simpósio 215 c-d), entre as belas harmonias e ritmos e os belos discursos (Laques 188). Nessa medida, a educação musical, para Platão, consiste num "estado da disciplina não com fins práticos, mas para a elevação (epanagoghé) e conversão (anastrophé) do espírito, para atingir a disciplina suprema, a dialética ou a filosofia." (MANACORDA 1989:57) Assim, o estudo da aritmética, da

geometria, da astronomia e da harmonia (música) constituem um método de treinamento do espírito, de formação do caráter.

Do mesmo modo, Aristóteles "exclui na educação (...) toda disciplina que objetiva o exercício profissional: o homem livre deve visar a própria cultura." (MANACORDA 1989:57) Estabelece assim uma clara diferenciação entre fins práticos (ligados ao mundo do trabalho, da necessidade, do artesão, do meteco e do escravo) e fins teóricos (ligados ao ócio espiritual, à liberdade, ao aperfeiçoamento moral do cidadão): de um lado a utilização (chrésis), a razão prática (frónesis) e a atividade (aschulázein); de outro, o conhecimento (gnosis), a razão teórica (sofia) e o ócio (scholé). Assim, tanto para Platão quanto para Aristóteles, aprende-se música não para ofício (techné), mas para a educação (paideia).

Existe, na verdade, entre os filósofos, um claro preconceito em relação à habilidade musical em si, ao virtuosismo e à profissão de músico, pois eram fatos desqualificadores do cidadão, na medida em que o aproximavam do mundo do trabalho, do artesanato, afastando-o da liberdade. A educação visa à beleza moral, encontrada na sutileza do canto simples, do acompanhamento do uníssono pela lira; ausentes no virtuosismo do flautista, com seu enrubesimento facial no ato de tocar, e nos instrumentos poliharmônicos de difícil execução. "Labutar em tarefas medíocres e aplicar esforços em objetos inúteis é alardear indiferença pela beleza moral". (PLUTARCO Péricles 2). Dessa forma, Plutarco coloca a diferenciação entre os fins práticos e teóricos, pois somente os fins teóricos, ligados ao ócio e conhecimento, levam à beleza moral - o virtuosismo musical, portanto, não é digno de um homem livre.

* Grifo nosso.

Na discussão sobre o valor da música encontramos expostos os mesmos argumentos empregados em relação ao artesão e ao artesanato: o homem livre deve saber apreciar a obra, reconhecer-lhe a beleza que lhe inspira o sentido de justiça, mas nunca admirar aquele que a produziu, nunca desejar ser este homem vil, preso ao mundo da necessidade. Assim o cidadão deverá saber apreciar a música, não devendo aspirar a condição de músico. Plutarco sintetiza com muita clareza essa discussão:

"Podemos muito bem, admirar o que se faz sem, necessariamente, querer fazer o mesmo. (...) Ao contrário, não é raro suceder que gozemos a obra ao mesmo tempo que desprezamos o autor, tal é o caso dos perfumes e dos tecidos de púrpura, agradam-nos sim, mas consideremos os ofícios de tintureiro e do perfumista como servis e indignos de um homem livre. Bastante razão teve Antístenes⁴⁵ quando respondeu a alguém que afirmava ser Ismênias um excelente flautista: 'Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem'. Da mesma forma Filipe⁴⁶, dirigindo-se ao filho que, com muita graça e talento, acabara de tocar uma cítara num banquete, perguntou-lhe: 'Não teus vergonha de tocar com tanta habilidade?' Com efeito, basta a um rei ouvir o som da cítara quando dispõe de tempo para isso, e já presta homenagem às Musas ao assistir aos concursos onde outros disputam prêmios". (PLUTARCO Péricles 1)

Em verdade, as opiniões relativas ao emprego da música na formação do cidadão eram, por vezes, contraditórias, havendo ao mesmo tempo aqueles que viam aspectos negativos no aprendizado da música, que podia levar o jovem à moleza, à embriaguez de espírito ou

⁴⁵ Filósofo grego. Antístenes (444-365) foi discípulo de Sócrates, fundador da escola cínica e mestre de Diógenes.

⁴⁶ Felipe II, rei da Macedônia, e seu filho, Alexandre.

aproximá-lo do caráter do escravo, do meteco. A própria mitologia já colocava que nem sempre a música está de acordo com os princípios da formação do herói, do homem modelar, por sua coragem e virtude: Hércules, a golpes de cadeira, mata seu mestre de música, Linos (Taça de Duris, Munique, n°2646), fundamentando simbolicamente a posição daqueles que se opõem ao estudo da música, pois a delicadeza, a graça, transmitidas pela música, estariam opostas à virilidade, beligerância e determinação de espírito que deveriam marcar a formação do cidadão, segundo essa corrente do pensamento. Do mesmo modo, Temístocles afirma saber tornar uma cidade, pequena e obscura, em uma cidade grande e ilustre, apesar de não saber manejar a lira ou a cítara, o que era porém motivo de pilhérias entre pessoas ditas cultas e refinadas, orgulhosas de boa educação. (PLUTARCO Temístocles 2)

Aristóteles (Política L.VIII), 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 deve ser regulamentada.

Aristóteles identifica a existência de opiniões contrárias à prática e ao aprendizado do ensino musical, pois "pode-se chamar músicos profissionais de vulgares, e dizer que a execução musical não é própria de um homem livre, a não ser que ele esteja embriagado ou queira divertir-se." Tais opiniões se organizarão filosoficamente no pensamento de Epicuro, para quem a música não tinha nenhum significado além de um jogo de sons. As idéias epicuristas influenciaram a reflexão romana sobre a música, como percebemos em Cícero, que afirmava que "a música não tem utilidade alguma além de

um prazer infantil, sem valor nenhuma, posto que não pode guiar-nos à felicidade.”(SACHS 1934:37)

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

a) **Divertimento:** A música consiste num passatempo que permite ao cidadão relaxar, esquecendo-se temporariamente seus problemas. Nesse sentido, a música 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. “Cantar é o maior prazer dos mortais, e é com boas razões que se inclui a música nas festas e encontros, por seu poder de alegrar os homens”, afirmava o bardo Musaios, personagem meio lendário, meio histórico. (Aristóteles Política L.VIII.V) 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 num banquete ou numa competição 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 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 L. VIII, V) 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 de promover a catarse.

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) como àqueles ligados à influência moralizante da música. Esse efeito moral os gregos denominaram *éthos*.

Aristóteles (Política L. VIII, VII, 1340 b), que acompanhava a discussão técnica musical, nos apresenta uma classificação, agrupando os diferentes tipos de efeitos morais em quatro variedades de *éthos*

musical, assim descritos pela musicóloga Ana Maria Locatelli de PÉrgamo (PÉRGAMO s/d: 117):

a) *éthos praktikón*: O *éthos* prático, qualidade das melodias chamadas *arivus*, estimulava a realização das ações heróicas impulsivas ou voluntárias e o aumento da atividade.

b) *éthos ethikón*: Era um atributo das melodias designadas éticas, por estimularem e intensificarem a torça espiritual do homem, desenvolvendo sua firmeza moral. Relacionava-se então à virilidade, à gravidade, à majestade e à temperança.

c) *éthos threnódes*: Esse *éthos* confere às melodias o poder de debilitar e, até, corromper o equilíbrio moral. Esse efeito era denominado também por *éthos malakón*, apropriado à música trágica e dolorosa e, inclusive, empregado em cantos fúnebres (*threnés*).

d) *éthos enthousiastikón*: 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, o qual era utilizado na composição dos ditirambos e nos rituais dionisíacos.

O *éthos* 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 instrumentato empregado na execução. A lira, por exemplo, ligava-se ao *éthos ethikón*, enquanto a flauta, por sua vez, associava-se ao *éthos threnódes* e *enthousiastikón*. O modo dórico, por um lado, tendo uma origem nacional (imaginava-se), fortalecia o espírito viril beligerante, determinado; o frígio, por outro lado, de origem asiática, era empregado em canções de caráter orgiástico, com fins catárticos, bem como no drama trágico.

Aristóteles, do mesmo modo que Platão, ao aceitar a possibilidade da música de 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 idéia, 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 I. VIII, VI), ao mesmo tempo que lhe ensinará a apreciar a música. É importante, porém, que se saiba o que é próprio para cada idade. Assim, evita-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 I. VIII, VI):

"Primeiro, já que é necessário participar das execuções para poder julgar, é adequado aos alunos, quando jovens, atuar como executantes, embora depois de adultos devam ser dispensados desta prática; de qualquer forma, eles estarão aptos a julgar as coisas belas e a fruí-las convenientemente, graças ao estudo ao qual se dedicaram em sua juventude."

"O estudo da música não deve constituir obstáculo às atividades subsequentes, nem amesquinhar o corpo ou inutilizá-lo para as ocupações morais e cívicas do cidadão (...) este objeto será atingido se os estudantes de música se absterem de participar das competições de caráter profissional e de maravilhosas exibições de virtuosismo hoje incluídas em tais competições e que passaram das competições para a educação. Elas devem praticar a

música por nós prescrita até o ponto em que estejam aptas a deleitar-se com as melodias e os ritmos belos, e não como mero atrativo comum a qualquer espécie de música, como acontece até com alguns animais e com a massa dos escravos e das crianças.”

b) Definir os ritmos e melodias adequados à formação do jovem (ARISTÓTELES Política L. VIII, VII):

O emprego da música, conforme o caráter das diferentes harmonias e ritmos não se limita a uma única utilidade: algumas servem à educação, outras à catarse e outras ainda ao relaxamento de nossas tensões. Para fins educativos, devemos recorrer às melodias de efeito moral (éthos ethikón); para a audição, as de efeito prático e inspiradoras de entusiasmo (éthos praktikón e éthos enthousiastikón). O efeito moral pode ser obtido com mais segurança por intermédio de melodias compostas em modo dórico, pois é “mais calmo e de um caráter mais viril. Além disso, já que elogiamos o meio termo e não os extremos, e dizemos que o primeiro deve ser preferido, e que o modo dórico é desta natureza em relação às outras harmonias, convém evidentemente que as melodias dóricas sejam usadas na educação dos alunos.”

Convém também o emprego de outras harmonias, como o modo lídio, que inspira o sentimento de decoro e de instrução, sendo adequado à infância.

c) Definir instrumentos empregados no aprendizado musical: (ARISTÓTELES Política L. VIII, VII)

“Aconselhava-se instrumentos que não requerem preparo técnico ou virtuosismo e contribuam ao desenvolvimento da inteligência, como é o caso da lira. Recomenda-se que os jovens afastem-se da flauta, que não tem uma função

moralizante, mas apenas excitante, sendo própria à catarse, e não à instrução. Impedindo o uso da flauta, deformando a face durante a execução, foi desaconselhada pelos antepassados”.

Platão demonstra de forma mais radical, um projeto de legislação, disciplinamento e normatização das práticas musicais. Preocupava-se (República 399) com que se pratiquem somente os modos que estimulam a virilidade, a determinação, devendo os outros serem banidos da cidade. Assim, devem-se então expurgar as harmonias lídias mista e aguda por estimularem a tristeza. A jônica e outras variedades lídias devem ser eliminadas por levarem à embriaguez, moleza e indolência, sendo próprias somente aos banquetes. Somente a dórica e a frígia serão preservadas na “República” de Platão.

Quanto à preservação do modo dórico, Platão e Aristóteles concordam. Segundo Heráclides, a alegria é estranha à harmonia dórica; repudia a moleza; sombria e enérgica, não reconhece a riqueza dos coloridos nem a flexibilidade da forma; possui um caráter viril e grandioso. Sendo severo, austero, austero e venerado, possui as características que devem marcar a comunidade políade. Porém, enquanto Platão julga interessante conservar o modo frígio, Aristóteles desaconselha, por estar associado à bebedeira, à paixão, ao dionisismo e a todo caráter orgiástico do aulos. Por outro lado, Aristóteles recomenda a conservação do modo lídio, por estimular um certo sentido de delicadeza e simplicidade que não levam necessariamente à moleza do espírito.

Platão aplica aos instrumentos o mesmo princípio que procura nas harmonias: medida, simplicidade e moderação.