

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

JONATHAN ALMEIDA DE SOUZA

O CANTO DO FILÓSOFO:

a música como expressão do pensamento em Platão

Niterói

2024

JONATHAN ALMEIDA DE SOUZA

O CANTO DO FILÓSOFO:

a música como expressão do pensamento em Platão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Costa.

Coorientação: Prof. Dr. Luís Felipe Bellintani Ribeiro.

Niterói

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S719c Souza, Jonathan Almeida de
O CANTO DO FILÓSOFO: : a música como expressão do
pensamento em Platão / Jonathan Almeida de Souza. - 2024.
174 f.: il.

Orientador: Alexandre Costa.
Coorientador: Luís Felipe Bellintani Ribeiro.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2024.

1. Filosofia. 2. Platão. 3. Teoria Musical Grega Antiga. 4.
História da Música. 5. Produção intelectual. I. Costa,
Alexandre, orientador. II. Ribeiro, Luís Felipe Bellintani,
coorientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Ciências Humanas e Filosofia. IV. Título.

CDD - XXX

Folha de Aprovação

SOUZA, J. A. **O canto do filósofo**: a música como expressão do pensamento em Platão. 2024. Tese (doutorado em Filosofia). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2024.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Costa
Universidade Federal Fluminense – UFF (Orientador)

Prof. Dra. Alice Bitencourt Haddad
Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidora)

Prof. Dr. Gabriele Cornelli
Universidade de Brasília – UNB (Arguidor)

Prof. Dr. Rainer Guggenberger
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Arguidor)

Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior
Universidade Federal do Paraná – UFPR (Arguidor)

À minha mãe, Lindiléia,

Μελωδία que embala minha história,
ἀγάπη, seu epíteto,
Dedico esta tese, fruto de anos de estudo, dedicação e sonhos.
Obrigado por acreditar...

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão às seguintes pessoas e instituições que de modo direto ou indireto tornaram possível a conclusão deste trabalho:

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Alexandre Costa, pela leitura crítica e amorosa. Obrigado por acreditar e conceder espaço para que fosse possível desenvolver alguma autonomia filosófica. Ao meu coorientador e mestre Prof. Dr. Luis Felipe Bellintani, sua paixão filosófica demonstrada em suas aulas é uma referência para mim; obrigado por assumir esta tese-problema. Ao orientador e coorientador meus agradecimentos sinceros; sem titubear, se houver algum bônus filosófico nesta tese é fruto de anos de contato com os senhores (e com tantos outros docentes do Departamento de Filosofia). Entretanto, diante dos possíveis ônus, assumo a responsabilidade por ter sido displicente quanto ao conteúdo e à escrita deste trabalho. A *errância* também me compõe.

À minha família, por estar sempre presente; nomeadamente Lindiléia, tua vida alegre a minha de muitas formas, mãe; Felipe, meu silencioso presente irmão; Katarina, minha corajosa irmã; Douglas, *familia* te define; Maria Eduarda, presente que a vida nos deu; Catia, tia-amiga; Ana, cuidadora; Wanderson, aquele que abraça o mar; Deyse, aquela que acreditou desde o início. Ao meu pai, Sr. Alberto, *in memoriam*, pelo ensinamento da honra, do valor da amizade, e pelo amor.

Ao Ms. Bias Busquet, seu cuidado e *philia* têm a força grega, sua paciência e carinho são como nascentes de água. A Reinaldo Lomba, que é uma presença em movimento, que teve a coragem de afirmar a vida sem falsear as intempéries da existência. À Dra. Yasmin Jucksch, pelas longas conversas e trocas incessantes sobre a vida, a música e a filosofia, ou seja, *philia*, *philia*, *philia*; obrigado pela sensibilidade e *cura*. A Gabriel Viana, pelo apoio e amizade, pelas conversas e muitos risos: a Faculdade de Direito não forjou o seu senso de justiça e fidelidade. A Yasmin Guerreiro, que tornou alegre tudo que tocou na minha vida, você, tal como as águas, ocupa todos os espaços, fazendo-os melhor. A Simone Barbosa, que todos os dias se faz presente e me escuta até quando produzo silêncio, você faz Ribeirão Preto parecer que é logo ali. A Â'isha Lessa, pela atenta escuta e por demonstrar que a vida pode ser linda. A Carolina Rosa, pela alegria contagiante, a tristeza se esvai perante o seu transbordar. A Vitória Matias, pelo raro carinho e pelo suave afeto. A Victória Santos, pelo leve olhar para a vida. A Flávia Belo, que continua acreditando na vida. A Ediane Figueiredo, Bruna Assumpção, Carmem Emanuelle,

Maria Luiza, Mercelle Rabello, Maria Clara, Fernanda Barreto, João Bernardo, Lucas Nicolini, Breno Caldas, Wellenton Silva, Jonatan Willian, Gustavo Antunes, Thomaz Carvalho, Marcus Barbosa e a todos os demais amigos e colegas da turma 2020.2 que compõem a minha vida direta ou indiretamente na Faculdade de Direito: a minha mais profunda gratidão. Obrigado a todos vocês pelas conversas e trocas de experiências. A José Garcia, pelo *Abstract* e pela juventude. Renovar é o que nos mantém acreditando.

Aos professores do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense, por todas as correções em cada um dos meus trabalhos e provas; pela paciência em orientar meus estudos desde a graduação. Em especial aos Profs. Drs. Tereza Calomeni, André Yazbek, Diogo Gurgel, Patrick Pessoa, Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Ao Grupo de Estudos Homéricos e ao Laboratório Aporia, pelo espaço da crítica.

Aos membros da banca, os Profs. Drs. Alice Haddad, Gabriele Cornelli, Rainer Guggenberger e Roosevelt Rocha; desde já, gratidão pela apreciação deste trabalho e generosidade ao dedicar um tempo para leitura e análise crítica.

À UFF, pelo espaço para criar em filosofia, sem o qual seria impossível que nos envolvêssemos com autores demasiado necessários. Aos colegas e amigos da Faculdade de Direito, mesmo não podendo elencar todos aqui, expesso o meu carinho. Ao Prof. Dr. Enzo Bello (FDUFF), pela recepção calorosa, e ao Cridica, cujo espaço tem sido um ambiente de crescimento para mim, o meu muito obrigado. Ao corpo docente da Faculdade de Direito da UFF, em especial aos Profs. Drs. Alexander Seixas, Carlos Magno, Daniela Juliano, Giselle Picorelli e Rogério Pacheco.

Ao Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, mormente à Procuradora Dra. Patrícia Carvão, e à toda a equipe da 1ª Promotoria de Justiça de Tutela Coletiva de Defesa do Meio Ambiente e da Ordem Urbanística de São Gonçalo, sobretudo, a Mariana Bruno, pela paciência e instrução jurídica.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), pelo suporte financeiro.

Aproximo meu ouvido
do sussurro do vento
do estrondo do trovão
da melodia das ondas.
(Abbas Kiarostami, *Nuvens de Algodão*)

RESUMO

A relação entre música e filosofia na Antiguidade grega é um campo de estudo fascinante, no qual as fronteiras entre essas duas áreas do saber frequentemente se (con)fundem. Desde a primeiríssima filosofia, conhecida como pré-socrática, a música desempenhou um papel significativo na formação do pensamento filosófico. Compreendendo assim a importância da música para os antigos gregos, a presente tese examina a interseção entre música e filosofia na obra de Platão, investigando a presença e o papel da música como um fundamento estrutural em seus diálogos. A pesquisa parte do pressuposto de que a filosofia da música é uma das formas mais antigas de filosofia, influenciando profundamente o desenvolvimento do pensamento ocidental desde os pré-socráticos. Com esse dado, o início da tese explora o que foi estabelecido pela tradição como musicologia helenística. Dessa forma, buscamos decantar resumidamente a teoria musical da Grécia antiga a fim de compreender o que a tradição nomeou como musicologia. A motivação que nos conduziu a este caminho justifica-se pelo fato de que a nossa tese reconhece que Platão, além de filósofo, também pode ser visto como musicólogo. Entretanto, não é um musicólogo tal como o considerado pela tradição. Seu trabalho não se assemelha ao tratamento musical desenvolvido por Aristóximo ou Quintiliano. Trata-se, portanto, de um musicólogo que se propõe a analisar a música como linguagem. O objeto de pesquisa de Platão foi a poesia grega. O recorte do nosso estudo compreende a relação de Platão com a poesia de Homero, a *Iliada* e a *Odisseia*. Ao investigar como Platão incorpora e transforma elementos musicais e poéticos em seu pensamento filosófico, esta pesquisa enfatiza uma dimensão menos explorada de sua obra, destacando a interseção entre música e pensamento em sua filosofia. Em última análise, ao propor um Platão como um filósofo-musicólogo, esta tese não só amplia nossa compreensão de sua obra, mas também acresce à visão convencional da filosofia platônica, ou seja, um Platão que, além da teoria das formas, carrega em sua filosofia uma música. Ao revelar a música como um dos pilares do pensamento platônico, evidenciamos que a harmonia e a beleza não são meros adornos estéticos, mas sim, os alicerces de seu pensamento filosófico e político. Este estudo convida a uma reavaliação da filosofia como uma disciplina onde *lógos* e música se entrelaçam inseparavelmente, ressoando através dos séculos até nossos dias.

ABSTRACT

The relationship between music and philosophy in Greek Antiquity is a fascinating field of study, in which the boundaries between these two areas of knowledge are often (con)fused. Since the earliest philosophy, known as pre-Socratic, music has played a significant role in the formation of the philosophical thought. Understanding thereby the importance of music for the ancient Greeks, this thesis examines the intersection between music and philosophy in Plato's works, investigating the presence and role of music as a structural ground in his dialogues. The research is based on the assumption that the philosophy of music is one of the oldest forms of philosophy, profoundly influencing the development of Western thought since the pre-Socratics. With this datum, the beginning of the thesis explores what was established by tradition as Hellenistic musicology. In this way, we sought to briefly decant the ancient Greece's musical theory in order to comprehend what tradition named musicology. The motivation that led us to this path is justified by the fact that our thesis recognizes that Plato, besides being a philosopher, can also be seen as a musicologist. However, he is not a musicologist as considered by tradition. His work does not resemble the musical treatment developed by Aristoxenus or Quintilian. The case is, therefore, of a musicologist who has himself proposed to analyze music as language. Plato's object of research was Greek poetry. Our study's outline includes Plato's relationship with Homer's poetry, the *Iliad* and the *Odyssey*. By investigating how Plato incorporates and transforms musical and poetic elements in his philosophical thought, this research emphasizes a less explored dimension of his works, highlighting the intersection between music and thought in his philosophy. Ultimately, by proposing Plato as a philosopher-musicologist, this thesis not only broadens our understanding of his work, but also adds to the conventional view of Platonic philosophy, that is, a Plato that, in addition to the theory of forms, carries in his philosophy a music. By revealing music as one of the pillars of the Platonic thought, we demonstrate that harmony and beauty are not mere aesthetic adornments, but rather the bedrocks of his philosophical and political thought. This study invites a reevaluation of philosophy as a discipline where *lógos* and music are inseparably intertwined, resonating through the centuries to our present day.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – CAMPO HARMÔNICO DE DÓ MAIOR.....	26
QUADRO 2 - QUADRO COMPARATIVO DOS SYSTĒMATA TELÉION DIEZEUGMÉNON AMETÁBOLON E SYNĒMMÉNON	36
QUADRO 3 – DEMONSTRAÇÃO DO SYSTĒMA TELÉION DIEZEUGMÉNON AMETÁBOLON, SEGUNDO PTOLOMEU.....	37
QUADRO 4 - DEMONSTRAÇÃO DO SYSTĒMA SYNĒMMÉNON, SEGUNDO PTOLOMEU.....	37
QUADRO 5 – ESQUEMATIZAÇÃO DOS GÊNEROS MUSICAIS DE ACORDO COM ARISTÓXENO DE TARENTO (ELEMENTOS HARMÔNICOS, II.51)	43
QUADRO 6 – REPRESENTAÇÃO DO PYKNÓN ENARMÔNICO	44
QUADRO 7 – REPRESENTAÇÃO DO PYKNÓN CROMÁTICO SUAVE	45
QUADRO 8 - REPRESENTAÇÃO DO PYKNÓN CROMÁTICO HEMIÓLICO.....	46
QUADRO 9 - REPRESENTAÇÃO DO PYKNÓN CROMÁTICO TÔNICO	46
QUADRO 10 - REPRESENTAÇÃO DO DIATÔNICO SUAVE	47
QUADRO 11 - REPRESENTAÇÃO DO DIATÔNICO TENSO	47
QUADRO 12 – REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES DOS MODOS MUSICAIS EM PTOLOMEU	65
QUADRO 13 – RELAÇÕES INTERVALARES EM ARQUITAS NO GÊNERO ENARMÔNICO.....	66
QUADRO 14 – QUADRO ILUSTRATIVO PRESENTE EM PTOLOMEU DEMONSTRANDO AS DIFERENÇAS INTERVALARES DESENVOLVIDAS PELOS TEÓRICOS DA MÚSICA ATRAVÉS DA MATEMÁTICA..	67
QUADRO 15 – DEMONSTRAÇÃO DAS DIFERENÇAS INTERVALARES DESENVOLVIDAS PELOS TEÓRICOS DA MÚSICA ATRAVÉS DA MATEMÁTICA NO GÊNERO CROMÁTICO	68
QUADRO 16 – REPRESENTAÇÃO DA LEITURA MATEMÁTICA DO GÊNERO DIATÔNICO SEGUNDO PTOLOMEU.....	69
QUADRO 17 – MODO MIXOLÍDIO A PARTIR DA NĒTĒ APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU.....	71
QUADRO 18 -MODO LÍDIO A PARTIR DA NĒTĒ (= HIPOFRIGIO A PARTIR DA MÉSE) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	72
QUADRO 19 - MODO FRÍGIO A PARTIR DA NĒTĒ (= HIPODÓRIO A PARTIR DA MÉSE) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	73
QUADRO 20 - MODO DÓRIO A PARTIR DA NĒTĒ (= MIXOLÍDIO A PARTIR DA MÉSE) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	74
QUADRO 21 - MODO HIPOLÍDIO A PARTIR DA NĒTĒ (= LÍDIO A PARTIR DA MÉSE) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	75

QUADRO 22 – MODO HIPOFRÍGIO A PARTIR DA NÉTĒ (= FRÍGIO A PARTIR DA MÉSĒ) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	76
QUADRO 23 – MODO HIPODÓRIO A PARTIR DA NÉTĒ (= DÓRIO A PARTIR DA MÉSĒ) APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU	76
QUADRO 24 - MODO HIPOLÍDIO A PARTIR DA NÉTĒ APLICADO AOS GÊNEROS DIATÔNICOS SEGUNDO PTOLOMEU.....	77
QUADRO 25 - APLICAÇÃO DO PENSAMENTO PTOLOMAICO À ESCALA COM BASE EM INCÓGNITA E COM BASE 100	78
QUADRO 26 – QUADRO COMPARATIVO ENTRE A ILÍADA DE HOMERO (IX.308-314) E O HÍPIAS MENOR DE PLATÃO.....	135
QUADRO 27 – QUADRO COMPARATIVO: DIFERENÇA ENTRE A ILÍADA DE HOMERO (1920) E O ÍON DE PLATÃO (2011B, 538D).....	142
QUADRO 28 - QUADRO COMPARATIVO: DIFERENÇA ENTRE A ODISSEIA DE HOMERO (1920) E O ÍON DE PLATÃO (2011B, 539A-B).....	143
QUADRO 29 – QUADRO COMPARATIVO ENTRE A <i>ODISSEIA DE HOMERO</i> (XIX.109-113) E A <i>REPÚBLICA</i> DE PLATÃO (2016, 363B-C).....	146
QUADRO 30 - QUADRO COMPARATIVO ENTRE A <i>ILÍADA</i> DE HOMERO (IX.497-501) E A <i>REPÚBLICA</i> DE PLATÃO (2016, 364D-E).....	148
QUADRO 31 - QUADRO COMPARATIVO ENTRE A <i>ILÍADA</i> DE HOMERO (XXIV.527-528; 530, 532) E A <i>REPÚBLICA</i> DE PLATÃO (2016, 369D).....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 UM PANORAMA DA TEORIA MUSICAL GREGA NA ANTIGUIDADE.	24
1.1 OS GÊNEROS DA MÚSICA GREGA ANTIGA	29
1.2 DA PRESENÇA DA MUSICOLOGIA GREGA NOS DIÁLOGOS DE PLATÃO	47
2 OS MODOS MUSICAIS GREGOS.....	54
2.1 O MODALISMO EM PLATÃO.....	78
3 POR UMA MUSICOLOGIA DOS CONCEITOS EM PLATÃO.....	84
3.1 DA PRESENÇA DE VOCÁBULOS MUSICAIS EM PLATÃO.....	85
4 A <i>ILÍADA</i> E A <i>ODISSEIA</i> DE HOMERO EM PLATÃO: UMA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	159
REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS.....	159
REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS	161
REFERÊNCIAS LEXICAIS.....	172

INTRODUÇÃO

Imagine-se, no auge da era clássica, em desprezível errância pelas veredas de Atenas. Escute, ao longe, uma melodia. Será que são aulos? Será que estamos escutando liras ecoando pelas vielas estreitas? Mesmo que ainda esteja indisponível aquela sonoridade, podemos imaginar filósofos e sofistas debatendo intensamente sobre a natureza da música nas praças ou no átrio da Academia de Platão. Um lugar agitado por ideias vigorosas e *panarmonia*. Ao longe, podemos ver Platão. Ele se levanta como um crítico astuto da melodia, dos modos musicais, do ritmo, do *lógos*. Vemos um intrépido pensar buscando não apenas compreender, mas também moldar a música como uma força moral e educativa. Como um maestro habilidoso diante de uma partitura complexa, Platão buscou reger os acordes em sua filosofia, harmonizando a música com a ética, a política e a educação. Assim como uma canção que transcende o tempo, as ideias de Platão sobre música ecoam através dos séculos, desafiando-nos a refletir sobre a natureza da arte, da moralidade e da verdade. Nesta tese, exploramos como Platão não apenas concebeu a música como um espelho da alma, mas como uma ferramenta poderosa para a construção de uma sociedade justa e virtuosa. Como um compositor visionário, Platão compôs uma poesia filosófica que ressoa ainda hoje. Assim, lançamo-nos em um mergulho na tentativa de alcançar as águas calmas dessa sinfonia filosófica. Exploramos como Platão concebeu a música e a aplicou em sua filosofia, seja como um reflexo da alma e seja como um instrumento de transformação social. Desse modo, desvendamos os matizes dessa sinfonia platônica, onde cada nota ressoa não apenas como um som, mas como uma mensagem enraizada na tessitura da *pólis* ideal que canta em coro até hoje para nós.

Dessa maneira, a presente *Introdução* compreenderá cinco partes, sendo elas:

- (1) uma contextualização do tema: apresentaremos o contexto geral do tema da pesquisa, com a finalidade de explicar sua relevância no campo de estudo;
- (2) o problema da pesquisa: evidenciaremos a questão que a pesquisa aborda, tentando justificar sua importância;
- (3) os objetivos da pesquisa: buscaremos delimitar os objetivos gerais e específicos da pesquisa, explicando o que se espera alcançar com o estudo;
- (4) uma revisão da literatura: faremos um resumo breve das principais obras relacionadas com o tema;
- (5) a estrutura da tese: apresentaremos a organização dos capítulos da tese proporcionando uma visão geral do conteúdo de cada capítulo.

A relação entre música e filosofia na Antiguidade é, de fato, um campo rico e complexo. Muitos pensadores antigos, como Pitágoras, Heráclito e Parmênides, mostraram uma afinidade com elementos musicais em seus trabalhos. A influência da música na filosofia pode ser vista como uma intersecção que oferece novas perspectivas sobre o desenvolvimento do pensamento ocidental.

Essa relação entre música e filosofia na Antiguidade ocorre, portanto, *quase* que ao mesmo tempo em que a filosofia se origina. Desde os pré-socráticos, o tema e os elementos da música fizeram-se presentes. Por mais ruidoso que isso possa parecer, a influência dessa primeiríssima filosofia alcança até mesmo os compositores contemporâneos da nomeada “música erudita”.¹ Por outro lado, desde a Antiguidade, a influência da música na filosofia pode ser vista como uma intersecção que oferece novas perspectivas sobre o desenvolvimento do pensamento Ocidental. Poderíamos adicionar como expoente dessa relação a presença da música na filosofia de Filolau e Arquitas, dois filósofos pitagóricos, cujos fragmentos são acessíveis. Há grande relevância desses pensadores, nesse contexto, já que a harmonia e a matemática musical eram centrais em suas filosofias. Eles viam a música como uma expressão da ordem cósmica, um reflexo das proporções e relações matemáticas que governam o universo.

No caso de Heráclito, seus fragmentos frequentemente evocam uma imagem da harmonia e do ritmo, sugerindo uma visão do cosmo em termos musicais. Embora menos explícito, Parmênides usou a forma musical de seu tempo para estruturar sua visão do ser e da verdade, do vir a ser e das opiniões.² Nesse sentido, podemos especular que a filosofia da música é uma das formas de filosofia mais antiga. Ainda de forma especulativa, concordar que haja uma filosofia da música é compreender que há um campo de estudo que oferece perspectivas únicas sobre a formação do pensamento ocidental. É nessa perspectiva que esta tese aparece. Investigar a presença e o papel da música na obra de Platão, buscando entender se ele pode ser considerado um filósofo musicólogo, é buscar dentre os diálogos formas através das quais o pensamento foi moldado a partir da música, ou tendo a música por fundamento.

¹ Sugerimos um texto de Jonathan Scott Lee (2011) que, ao analisar a obra *Thallein*, do compositor grego Iannis Xenakis, composta para um grande grupo de câmara, afirma que o autor faz um movimento que já estava presente em seus escritos teóricos, ou seja. Xenakis revela um certo fascínio sobre a filosofia pré-socrática, em especial, sobre o pensamento de Heráclito e Parmênides, lançando mão de textos antigos para ajudar a defender a sua própria “música estocástica”. Neste texto, Lee (2011) vai indicar que Xenakis faz uma junção entre os dois filósofos pré-socráticos a fim de encontrar formas de integrá-los, ligando o relato de Parmênides sobre o ser com o fluxo constante do cosmo que Heráclito descreve. Para quem se interessar sobre o tema, vale a leitura de Varga (1966), Xenakis (1992) e Exarchos (2015). É perceptível ainda a influência dessa primeiríssima filosofia em John Cage, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, entre outros. Sobre isso, consultar: Matossian (1986), Johnson (2001), Robin (2005, 2010, 2016).

² Apesar de a questão sobre musicalidade do poema ser, ainda, algo a se estudar.

Nesse ponto especificamente, vale dizer algo que será reiterado diversas vezes no desdobrar da tese: entendemos como música (*mélōs*) o que Platão na *República* (398d) chamou de harmonia, ritmo e *lógos*. Curioso ver, desde já, que dificilmente alguém se oporia a compreender a música estruturada pelos dois primeiros elementos. Porém, o *lógos*? Se tomarmos esses dois termos iniciais — harmonia e ritmo — como música, faz sentido reconhecer que há uma *musicologia* em Platão, porque ele insere o *lógos*. Embora Platão seja amplamente reconhecido por sua teoria das formas, há evidências de que ele também dedicou atenção significativa à música, tanto em seus aspectos teóricos como práticos. Portanto, o problema central da pesquisa é entender como a música, especialmente aquela provinda da poesia homérica, influenciou a filosofia de Platão e sua metodologia filosófica. Em outros termos, levamos em consideração que a experiência social grega da poesia homérica era musical: sua oralidade era cantada. O tratamento que Homero receberá de Platão é semelhante àquele que um compositor receberá de um analista da música, isto é, um musicólogo que se debruça sobre o material musical a fim de dissecá-lo. Dessa maneira, um leitor de Homero precisa ter em mente que as composições homéricas eram “canções”, não na forma estrutural da canção como a Modernidade a definiu, mas na simplicidade de ser voz, com texto e melodia, acompanhada de instrumentos musicais. É assim que compreendemos a imagem de que a *Iliada* e a *Odisseia* são formas orais. A oralidade, portanto, é o seu canto. Salvo melhor juízo, é imperioso ressaltar que a musicalidade dos poemas homéricos, sua escrita musical, sua melodia, se perdeu, o que resulta na impossibilidade de se estudar formalmente o aparato musical a que Platão provavelmente tivera acesso.³ Para considerar Platão um filósofo musicólogo, é fundamental examinar como ele usou a música não apenas como um tema, muito menos como um simples adorno cultural; ela é uma forma de conhecimento que revela a ordem e a beleza subjacentes ao cosmo e à *psyché* humana.

Nessa perspectiva introdutória, o objetivo principal é explorar uma possível musicologia presente na obra de Platão, analisando como ele utilizou tanto ideias musicais como o próprio texto que compõe a poesia. Especificamente, a pesquisa se propõe a: (1) examinar alguns termos musicais usados por Platão; (2) analisar a interseção entre a poesia de Homero e a filosofia platônica, isto é, um Platão “manipulador” da obra de Homero e; (3) avaliar a influência disso que temos chamado de música homérica no pensamento sociopolítico de Platão. Nesse sentido,

³ Como um texto introdutório ao tema, ver Gonçalves; Souza (2008). Tratamos desse tópico mais concentradamente na seção quatro, quando mais referências serão apresentadas. Sobre a estrutura musical dos diálogos de Platão, ver Kennedy (2011).

dentro dos tópicos que esta tese compreende, podemos antecipar os resultados por intermédio das seguintes perguntas:

1. Há em Platão uma musicologia centrada em teoria musical, tal como a tradição pós aristotélica convencionou?

Pôde-se discutir durante todo o percurso da tese que mesmo que haja em Platão conceitos caros à teoria musical grega, não consideramos que se sustente uma estruturação teórica como a que foi desenvolvida, especialmente por Aristóxeno de Tarento. Esse dado não comporta a conclusão errônea de que Platão era relapso em relação à teoria da música grega da Antiguidade, pelo contrário, o modo como essa teoria aparece nos diálogos, bem como as discussões acerca dos modos musicais gregos refletem um conhecimento demorado por parte de Platão. O que não é o mesmo que dizer que há em Platão uma estruturação epistêmica da música. Assim, a presença da teoria musical grega da Antiguidade em Platão aparece como um instrumento de debate dos seus efeitos na *pólis* e na *psyché* dos *politikoi*.

2. A musicologia de Platão é uma análise dos discursos?

A ideia de uma musicologia como análise do discurso é um tema da musicologia recente, o que não é o mesmo do que estamos tratando quando falamos que há uma musicologia como análise do discurso em Platão. Enquanto a musicologia do século XXI tem lançado mão da semiótica e de teorias da linguagem e da linguística para desenvolver uma plausível análise do discurso musical, buscando decifrar, na música europeia dos séculos XVIII e XIX, significados, emoções, interações sociais da música como elementos de comunicação, Platão compreende a música a partir do *lógos* e, nesse sentido, analisa o impacto do *discurso* na sociedade grega antiga.⁴

3. Há relação de Platão com a música de Homero?

Esta se conecta com as duas próximas questões. Além disso, o posto que Homero tinha na Antiguidade grega era elevado. Ele era a representação máxima do sacerdócio divino. Tragédias e filosofias prestaram reverência às imagens propostas por Homero, que conseguiu conceber em “texto” talvez a mais radical das religiões do Ocidente: uma religião que ataca a si mesma e que é sensiblista, “física” — importante ler a partir de um mundo que não conhecia a ontologia ou a metafísica: há mais tempo de humanidade sem metafísica do que com ela. A

⁴ Para um início de estudo do tema da música como análise do discurso musical na musicologia da virada do século XX para o XXI, sugerimos: Monelle (2006); Almém e Pearsall (2006) e Agawu (2008).

sociedade grega que Homero representa estava, por completo, alocada em uma condição que, literariamente, não apresenta qualquer elemento outro que não seja o mundo físico. Zeus não é o deus do raio, mas o próprio raio. As musas não falam, elas só sabem cantar. A música, portanto, não é, naquela tradição, um fenômeno que pode ser reduzido a som organizado, ela comunica as vozes das deusas filhas da Mnemosine. É nesse mundo, composto pela ótica de Homero, que Platão será educado, mas não será uma educação solitária, haja vista a presença de outras filosofias na sua filosofia. A música de Homero não cantava mais sozinha, ela coabitava um mundo com “dissonâncias” que podem ser nomeadas como *primeiríssima filosofia*, ou filosofia pré-socrática.

4. Qual o papel da música na vida política?

Sem dúvida alguma a música cumpria uma função primordial na cultura helênica. Os poetas gregos seriam nesse sentido a classe mais importante dentre os gregos. Eles entoavam as leis divinas, as mais importantes da *pólis*. Assim, via religiosidade grega, a música ocupava um lugar privilegiado na vida política, posto que religião e política se misturavam.⁵ A música, pelo que tudo indica, parece ter caminho livre dentre os elementos que compõem a *pólis*.⁶

5. A música e a *paideia* antiga eram, de fato, um problema para Platão?

Apesar de ter sido um tema que perpassamos algumas vezes na tese, a *paideia* não foi, para nós, um tema central. Sem dúvida alguma, a música em Platão passa pelo problema da educação entre os helenos. As suas duas maiores obras em extensão, *República e Leis*, demoram-se sobremaneira no papel da música na educação. Então, no que tange à música, *paideia* e musicologia como análise do discurso poético se interseccionaram na medida em que a poesia de Homero era o paradigma educacional grego. É essa música homérica, que educa todos os helenos, que Platão irá confrontar. Apesar disso, nas *Leis*, o *nómos* deve ser poetizado e cantado.⁷

⁵ Cf. Murray; Wilson, (2004), em especial a terceira parte.

⁶ Sobre a relação entre música e política, ver Plagliara (2000).

⁷ Sobre isso ver, Naddaf (2000). Apesar de a *paideia* não ter sido o nosso foco nesta tese, sugerimos a leitura de Sophie Bourgault (2012). Nesse texto, a autora busca interpretar a visão de Platão sobre a música e a pedagogia na *pólis* ideal. Platão considerava a música um instrumento útil para cultivar a boa vida em sociedade. Em resumo, Bourgault (2012), ao analisar as *Leis*, percebe licença musical conectada com a licença política. A ideia de que uma alma bem-educada é uma alma musical é também predominante nas obras de Platão. No *Protágoras*, o ritmo e a harmonia, leia-se a música, ocupam os aspectos centrais da vida humana. Apesar destes aspectos positivos, o nome de Platão é muitas vezes associado ao ascetismo e ao desdém pela criatividade artística, o que leva a ideias erradas sobre a sua visão da música. Moutsopoulos (1959), por exemplo, concebeu a estética musical de Platão como conservadora e tradicionalista, perpetuando ainda mais estes equívocos, apesar de ser um excelente material

6. A mimesis e a música podem estar em relação?

Uma das questões que nortearam a nossa tese foi a possibilidade ou não de a música representar algo externo a ela. É compreensível que uma pintura represente uma floresta, mas no caso da música, como isso poderia ser possível? A questão platônica diz respeito à música enquanto representação do caráter humano e como potencializadora da formação dos *politikoi*, uma vez que rejeita às imitações de ruídos, gritos e grunhir dos animais.

7. Haveria uma relação entre música e catarse?

Não desenvolvemos um pensamento que correlacione a música em Platão e a catarse, mas reconhecemos que é possível que a música em Platão alcance o registro da purificação.

8. E a Música do Cosmo?

A nossa pesquisa não alcançou essa temática, mas reconhecemos que no *Timeu*, Platão possa descrever a alma do mundo em termos de proporções musicais.

9. E quanto à relação entre ritmo e moralidade?

Há em Platão uma discussão acerca dos ritmos musicais e como eles podem influenciar o comportamento e a moralidade das pessoas, sugerindo que certos ritmos são mais adequados para a educação e o desenvolvimento do caráter. Esse tema também escapou à nossa pesquisa por motivo de sua própria delimitação.

10. A relação entre música e linguagem é aferível como tese em Platão?

Apresentamos na tese que compreende o *lógos* como um dos elementos da música. Assim, acreditamos ser defensável a tese de que Platão seria, também, um musicólogo da linguagem musical.

11. A música como terapia, é possível através da musicologia de Platão?

Não foi o caminho seguido nesta tese, mas isso não é argumento para dizer que não seja possível. A nosso ver, como hipótese, é um caminho a ser estudado. Em breve, como produção correlata à tese, publicaremos um artigo que trata desse tema.⁸

para se iniciar o estudo da música em Platão. No entanto, a análise de Bourgault desafia essa perspectiva conservadora sobre Platão, argumentando que o significado da música e da pedagogia na cidade platônica advêm da dialética e esse método não tem nada de conservador — a autora obtém essa linha argumentativa de um autor conservador. Sobre o tema da estética musical em Platão, ver Rocconi (2012b).

⁸ Sobre o caráter terapêutico da música na Antiguidade, ver West (2000), Pelosi (2004), Nightingale (2013).

No que diz respeito à revisão da literatura especializada, concentraremos a nossa análise nos trabalhos que se dedicaram ao tema da música na obra de Platão. Vale expor que não trataremos de todas as obras que tratam desse tema, uma tarefa que tenderia ao infinito, posto que desde a Antiguidade o problema da música em Platão já era objeto de estudo. Outro dado importante: a bibliografia que será apresentada abaixo não tem o condão de mostrar como trabalhamos na pesquisa, ou como desenvolvemos a tese; é apenas uma revisão da literatura que consideramos relevantes para acessar a obra de Platão na perspectiva da música. Dessa forma, o nosso recorte foi o de tomar contemporaneamente algumas obras que focam em temas relevantes da música em Platão.

Em 1923 Mountford publicou um artigo discutindo a escala musical na *República*. Esse autor buscou comparar o que Platão afirmou nesse *diálogo* acerca dos modos musicais com as formas teóricas posteriores a Platão, em especial Aristóxeno e Quintiliano. Em 1955, Warren D. Anderson publicou um artigo sobre a teoria de Damon no pensamento de Platão. As teorias de Damon focavam na influência da música na alma, mormente em relação ao *êthos*, acreditado que o poder dessa arte advém do ritmo e dos modos musicais, que poderiam então impactar a natureza mais íntima de uma pessoa. Na filosofia de Platão, especialmente em obras como a *República* e as *Leis*, há uma exploração significativa dos efeitos da música na alma. Platão reconhece sua dívida para com Damon, reconhecendo-o como uma autoridade musical chave de sua época. O envolvimento de Platão com a Teoria Damoniana sugere uma crença no poder da música para afetar a alma e moldar o caráter moral. Em 1959, Moutsopoulos publica um livro mapeando grandes temas da música na obra de Platão. O autor caminha pelas sendas da dança, educação musical, estética, cosmologia e ontologia.

Em 1980 David Sider tornou público um artigo em que interpretou o *Banquete* de Platão como um festival dionisíaco. Nesse sentido, a música desempenha um papel significativo, pois a música está intrinsecamente ligada aos festivais dionisíacos. Durante tais festivais, a música desempenhava um papel essencial na adoração a Dioniso e na celebração da vida e da fertilidade.⁹ Em 1981, Barbera fornece uma análise da *República* 530C-531C, oferecendo uma nova perspectiva sobre Platão e os pitagóricos. O seu trabalho investiga as ligações entre as ideias de Platão e as dos pitagóricos, lançando luz sobre as influências que podem ter moldado as visões filosóficas de Platão.

⁹ Há um texto de Grandolini (2001), a que tivemos acesso apenas parcialmente, onde o autor se dedica a estudar a harmonia frígia e a dionisíaca em Platão. Sobre a melodia e o ritmo no *Banquete*, ver Green (2015). Sobre o coro dionisíaco nas *Leis*, ver Murray (2013).

Em 1992, Kosman trouxe à discussão o tema do silêncio e da imitação na *República*. O autor defendeu a ideia de que há uma dupla relação entre o silêncio e a imitação. Para o autor, o silêncio é simultaneamente a condição e a privação da imitação, e a imitação é um meio de preservar e de desfazer o silêncio do imitador, que é e não é silencioso. A relação entre imitador e imitado, sugere ele ainda, é ela própria um espelho da relação ontológica entre Forma e o corpo particularizado, ou, como o autor propõe, da relação arquetípica entre original e imagem.¹⁰ Em 1994, Barker forneceu informações valiosas sobre a relação entre os pitagóricos e a concepção de matemática de Platão. Ao debruçar-se sobre esse tema, Barker contribuiu para uma compreensão da teoria matemática da música dos pensadores arrolados no *paper*.¹¹ Em um salto temporal, encontramos Pelosi (2010), cuja obra busca demonstrar as reflexões de Platão sobre a música, trazendo informações importantes sobre a visão do Ateniense acerca da alma e do corpo, bem como sobre a interação entre cognição, emoção e percepção. Ele adota uma abordagem inovadora, centrando-se no tratamento dado por Platão à música para esclarecer a sua “filosofia da mente”, em particular as complexidades do problema alma-corpo. A análise das concepções de Platão sobre a experiência musical e a sua influência sobre a inteligência, as paixões e as percepções, ilumina a intersecção das funções cognitivas e emocionais no pensamento de Platão, tendo a música como ferramenta central para o desenvolvimento das capacidades cognitivas.

Em 2011, Kennedy publica um interessante livro no qual promete analisar as estruturas musicais nos diálogos de Platão. O autor apresenta a esticometria dos diálogos de Platão, propondo que o autor teria incorporado uma estrutura musical secreta em seus textos. A tese central de Kennedy propõe que a estrutura dos diálogos se alinha com a escala de doze tons da teoria musical grega, sugerindo que Platão utilizou essa estrutura musical para organizar conceitos e argumentos filosóficos chave. Ele argumenta que cada parte representa um grau da escala, mapeando transições filosóficas importantes para intervalos musicais. Do ponto de vista da teoria musical grega, este autor concorda que o tetracorde, um grupo de quatro notas que abrangem uma quarta, na sua conexão com outros tetracordes, formavam as escalas. Os teóricos gregos usavam *ratios* — mantendo o termo do autor — para definir intervalos musicais, uma prática enraizada nos princípios pitagóricos. A interpretação de Kennedy incorpora esses *ratios* e os aplica à estrutura textual dos diálogos. Entretanto, algumas coisas não ficam claras na obra. Enquanto as escalas modernas de doze tons envolvem afinação por temperamento igual, as

¹⁰ Conferir também Muller (2001).

¹¹ Barker, em 2003, publica um artigo apresentando os primeiros comentários ao *Timeu* de Platão e à musicologia helenística.

escalas gregas antigas não eram igualmente espaçadas do ponto de vista da altura. A interpretação da escala por Kennedy envolve *ratios* e divisões não comumente encontrados na música grega. Algumas questões precisam ser observadas nessa obra. Além disso, a aplicação da terminologia musical moderna a conceitos antigos apresenta desafios. A análise de Kennedy foca em intervalos harmoniosos derivados da estrutura de doze tons, embora a interpretação desses intervalos dentro do texto seja complexa. Sua interpretação alinha-se com os pressupostos teóricos do pensamento musical pitagórico, embora essa abordagem necessite de uma consideração cuidadosa do contexto histórico e teórico da época de Platão. Em outros termos, o autor assume que os princípios propostos por Platão podem ser igualados às propostas teórico-musicais dos pitagóricos. Portanto, o trabalho de Kennedy apresenta uma análise provocativa e detalhada dos diálogos de Platão através da lente da estrutura musical. Embora sua tese exija a navegação por um terreno teórico e histórico de riqueza e muita variação, a obra oferece uma perspectiva nova sobre a inter-relação entre música e filosofia no pensamento grego antigo.¹²

Para finalizar esta parte, torna-se imprescindível citar o texto de Gurd (2019). O “The Origins of Music Theory in the Age of Plato”, de Sean Alexander Gurd, que indaga como a teoria musical se desenvolveu durante o tempo de Platão, destacando a relação entre as práticas musicais e a filosofia platônica. O autor investiga como a música influenciou o pensamento filosófico e como os conceitos musicais foram incorporados na filosofia da época. Enfatiza, ainda, a percepção auditiva como meio para se alcançar a música. Ouvir, no sentido colocado pelo autor, é um processo social e até os atos aparentemente triviais de ouvir envolvem desempenhos especializados de hábitos cognitivos e corporais adquiridos. Ele introduz o conceito de “culturas auditivas” para reconhecer essa dinâmica. O livro contextualiza o desenvolvimento da teoria musical no período de Platão, mostrando como a música era uma parte integral da cultura e da educação gregas. A obra aborda a influência da teoria musical pitagórica, que utilizava proporções matemáticas para explicar a harmonia e os intervalos musicais. Platão e seus contemporâneos incorporaram esses conceitos em suas filosofias. Nesse aspecto, o pensamento pitagórico se mantém como meio mais comum de interpretação da música na obra de Platão. Gurd analisa como Platão utilizou metáforas musicais e estruturas rítmicas em seus diálogos para transmitir ideias filosóficas complexas. O livro destaca, ainda, a importância da educação musical na formação dos cidadãos gregos e como Platão via a música como um meio de cultivar virtudes e promover a harmonia social. Há também uma preocupação

¹² Para uma crítica ao posicionamento de Kennedy, ver McKay; Rehding (2011).

com relação à música e à retórica, mostrando como a compreensão da teoria musical era considerada essencial para a arte da persuasão. Portanto, o texto oferece uma análise da teoria musical no contexto filosófico e cultural da Grécia Antiga.

Assim, esses textos comportam uma trajetória possível, mas não única de acesso aos temas da música na obra de Platão. Deixamos de fora uma infinidade de textos, sobretudo aqueles que se dedicam ao tema da música de modo geral, entendendo essa generalidade como obras de análise teórica da música e que utilizamos no corpo da tese. Dessa forma, o nosso próximo passo é o de expor sucintamente a estrutura capitular da tese.

Sobre a estrutura da tese, ela se encontra organizada em cinco seções. Na primeira, trabalhamos com a teoria musical grega na Antiguidade de modo que fosse possível passar pelos principais temas da teoria. Assim, iniciamos o capítulo tendo em vista construir uma distinção entre a concepção musical estabelecida pelo temperamento na Modernidade e a dos gregos. Em seguida tratamos dos gêneros musicais e da forma como os termos em torno da teoria musical grega aparecem em Platão. A segunda seção tratou de examinar os modos musicais gregos no seu estabelecimento canônico, tendo em vista os tratados musicais, para, por fim, observarmos como Platão concebeu estes termos em sua filosofia. A terceira seção busca analisar semanticamente termos importantes tanto para a filosofia como para a musicologia da Antiguidade de expressão grega. A quarta seção analisa o tratamento e o manuseio que Platão dispensou à poesia homérica. A quinta seção apresenta conclusões e sugestões para pesquisas futuras.

Dessa forma, nas cordas da lira platônica, encontramos não apenas notas, mas as próprias fibras do pensamento musical. Este estudo mergulhará nas sinfonias do pensamento de Platão, em que a música ressoa como um eco da perfeição das Formas. Navegaremos pelos rios melódicos da *República* e das *Leis*, descobrindo como o Filósofo Ateniense orquestrou uma sinfonia entre ética, educação e ontologia. Ao final, ouviremos os acordes platônicos que ainda ecoam nos corredores do tempo, desafiando-nos a repensar a cadência de nossa própria sociedade. Pois, na partitura de Platão, cada nota é uma semente de verdade, esperando para florescer na *psyché* de quem ouve com os ouvidos do *lógos* e do coração.

1 UM PANORAMA DA TEORIA MUSICAL GREGA NA ANTIGUIDADE

Quando falamos em teoria musical na Antiguidade grega, estamos nos referido a algo que tem um largo alcance temporal. Em outros termos, trata-se de uma produção teórico-discursiva sobre a música grega que cobre pelo menos 400 anos. Dessa forma, o material teórico-musical que chega até nós abre um conjunto de proposições com contradições aparentes, apesar de que muitas páginas possam ter se perdido no tempo, levando-nos a reconhecer que lacunas fazem parte do conhecimento que acreditamos ter de todo esse universo musical da Antiguidade grega.¹³ Aliás, acreditamos que toda forma de conhecimento é apenas parte, isto é, a presença de ruídos no processo de conhecimento é algo que nos faz mover para ele. Deve ser reconhecido também que essas afirmações musicais possam soar, em alguns momentos, confusas ou contraditórias apenas para nós. Para os gregos antigos elas poderiam ser descrições da atividade musical comum, seja do ponto de vista da própria teoria, seja no plano composicional da obra musical ou até mesmo da prática diária com um instrumento. Em todo caso, é sempre um desafio escrever sobre teoria musical da antiga Grécia, porque lidamos com um conflito que é o de recepcionar conceitos musicais antigos que, mesmo compartilhando o mesmo nome, partem de critérios muito distintos de compreensão do sistema musical Moderno.

Quando comparados com um vocabulário musical que o Ocidente desenvolveu e que são comuns à nossa escuta e recepção, vemos que há uma perigosa sedução em preencher com sentidos modernos e contemporâneos um conceito circunscrito à Antiguidade, dado que pode acontecer que uma palavra que usamos ainda hoje seja, formalmente, muito próxima daquela usada por teóricos na Antiguidade. À guisa de exemplo, a compreensão do conceito de harmonia desenvolvida entre os séculos XVII e XIX no Ocidente não é a mesma desenvolvida por Platão, Filolau ou Aristóxeno, isto é, a harmonia no sistema tonal é sustentada por uma concepção de relações sonoras esquematizadas pela verticalidade de notas executadas

¹³ Anna Stanisz (2017, internet, tradução nossa), em sua coluna na *Oxford News Blog*, publica uma conversa que com Armand D'Angour e a reproduz no seguinte diapasão: “Quando você tem um texto antigo, muitas vezes faltam pedaços, mas como conhecemos os ritmos, podemos conjecturar o que havia nas lacunas”, explica. “O mesmo acontece com a música.” [“When you have an ancient text, very often it’s got bits missing, but because we know the rhythms, we can conjecture what was in the gaps,” he explains. ‘So also with the music.’]. Contudo, a hipótese de que ele está falando é a de uma recriação da obra musical e, sobre isso, declara que “A música era transmitida principalmente oralmente. Não foi escrita, não foi gravada”, diz o Prof D'Angour. 'Você não pode 'recapturar' uma única performance, e todas foram diferentes. A música era variável, mas dentro da estrutura de um idioma.” [“Music was mostly orally transmitted. It wasn’t written down, it wasn’t recorded,” says Prof D'Angour. ‘You cannot ‘recapture’ any single performance, and they were all different. Music was variable, but within the framework of an idiom.’].

simultaneamente em constante relação; para os gregos, pode significar, entre outras coisas, a horizontalidade das escalas.¹⁴

Como afirmou Winnington-Ingram (1929, p. 341, tradução nossa), “não há teoria da tonalidade”¹⁵, muito embora seja na língua grega que encontramos os termos *tónos* e *tónoi*.¹⁶ A referência a essas palavras gregas, mesmo que seja reconhecível uma certa semelhança sonora entre elas, não necessariamente nos autoriza afirmar que haja uma equivalência semântico-conceitual, mas apenas uma relação etimológica. Tratar, historicamente, de uma teoria da tonalidade é debruçar-se sobre uma forma de música que coloca em uma fôrma específica da harmonia a sua fundação. Porém, essa afirmação pode soar como se estivéssemos falando da própria música grega. A diferença, nesse sentido, está no que dizemos ser a harmonia na música tonal. Enquanto a *harmonía* grega, grosso modo, seja a própria escala musical, a harmonia tonal europeia — a partir do final do século XVII — parte da escala, ela se diferencia da escala como paradigma composicional no que tange à criação da harmonia: superposição de terças que, no interior do sistema tonal, se relacionam. Outro detalhe é que se os *tónoi* se sustentam por intervalo de quarta, o tonalismo se realiza por terça. Essa outra diferença não é pequena, posto que para os gregos dos séculos VI ou V, o intervalo de terça era considerada dissonância e, como veremos, estava em um registro de mobilidade.¹⁷ O sistema tonal não permite mobilidade na escala, salvo em casos muito específicos.

O sistema tonal não é o nosso foco, muito menos a sua estrutura harmônica. Porém, para concluir essa alusão introdutória, pode-se dizer que a música grega Antiga se compõe a partir do tetracorde, ou seja, a sua base é o intervalo de quarta — como demonstraremos no decorrer desta seção. Por outro lado, a música tonal, cuja forma maior (tom maior) se desdobra com a organização intervalar de Tom – Tom – Semitom – Tom – Tom – Tom – Semitom, que, no caso de dó maior tem a seguinte sequência melódica do grave para o agudo: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó — cada uma dessas notas pode ser chamada de grau, conformando, assim, 7 graus, uma vez

¹⁴ Para um estudo da harmonia musical no sistema tonal, sugerimos a leitura e estudo de duas obras centrais, *Tonal Harmony*, de Stefan Kostka, Dorothy Payne e Byron Almén (2017) e *Harmony in Context*, de Miguel Roig-Francoli (2011).

¹⁵ “There is no theory of tonality” (Winnington-Ingram, 1929, p. 341).

¹⁶ Há poucas passagens nos textos antigos que tocam no problema da *mésē* como centro tonal, o referido autor aponta para os *Problemas* de Aristóteles (XIX.20) como exemplo disso — em seguida falaremos mais sobre tema. O que de fato ocorre é uma presença da *mésē* como elemento central no *sýstēma teléion* — trataremos ainda desse *sýstēma* no transcorrer desta seção —, que é um dos sistemas possíveis, o que não pode significar que estamos lidando com o sistema tonal ao trabalhar com a teoria musical grega, mas apenas com um modelo de pensamento musical que observa na *mésē* uma referência central de um *sýstēma*.

¹⁷ Cf. Tiron (1866, p. 13-19). Entretanto, este autor reconhece que a teoria musical grega antiga guarda alguns fundamentos da teoria Moderna. Em sua hipótese, haveria sempre um centro tonal nos *systēmata* gregos antigos.

que o oitavo é a repetição do primeiro. Desse modo, a superposição das terças pode ser representada, na estrutura de harmonia em tríade, como o quadro abaixo:

Quinta	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá
Terça	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Ré
Fundamental	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si
Harmonia Tradicional	I	ii	iii	IV	V	vi	vii ^o
Harmonia Funcional	T	s _p	d _p	S	D	t _p	Đ ⁷

Quadro 1 – Campo harmônico de dó maior

Vale dizer que esses acordes, no sistema tonal, se relacionam: na harmonia tradicional, também conhecida por harmonia por graus, desenha-se uma forma de análise da harmonia. Tomando a quarta linha de cima para baixo do quadro acima — Harmonia Tradicional —, quando os números das colunas estão maiúsculos, indica que o acorde é maior e, quando minúsculos, trata-se de um acorde menor (a mesma condição vale para a harmonia funcional) — onde, na tonalidade de dó maior, o grau I é o acorde de dó maior, o ii é o de ré menor e por aí conseqüentemente. O mais excêntrico é o vii^o onde o símbolo ^o indica que estamos diante de um acorde diminuto: repare que as notas desse grau — si-ré-fá, composto por três terças menores, por isso diminuto — compartilham duas notas com o grau V — sol-si-ré. Aliás, todos os acordes menores se relacionam com os maiores. No caso do vii^o, há o destaque de haver entre a fundamental (si) e o quinto grau (fá) um intervalo de três tons inteiros (trítano), o que tensiona e “pede” uma resolução para o grau I.

No caso da harmonia funcional, quinta linha do quadro acima, os acordes não se relacionam por graduações, mas por funções, onde T ou t é a tônica, S ou s a subdominante e D ou Đ são as dominantes. As letras *p* que aparecem é a redução da palavra *paralela* (ou relativa). Dessa forma, as relações apresentadas nessa perspectiva são meios para se interpretar a harmonia tonal, cuja busca é a de conceber as funções como modelo analítico: todos os acordes estão em função da tônica. No caso do Đ⁷ o traço na letra deveria ser um corte em diagonal e indica que há ausência de uma fundamental; é maiúscula porque no sistema tonal todas as dominantes são maiores; a ocorrência da sétima justifica-se porque a nota fá, no acorde dominante, é a sétima da dominante, onde o trítano se resolve na tônica. Essa relação D-T ou V-I é uma característica primordial para o estabelecimento do sistema tonal.¹⁸

¹⁸ Para um conteúdo mais completo, ver, para uma análise da harmonia tradicional, Stefan Kostka, Dorothy Payne e Byron Almén (2017) e Miguel Roig-Francoli (2011); para a funcional, ver Koellreutter (1986) e Almada (2012).

Monro (1894, p. 42-43, tradução nossa) faz uma abordagem acerca da tonalidade a partir de Aristóteles. Para ele, há uma tonalidade na escala musical grega, mas é importante reparar que o autor não está falando de um sistema tonal, mas de um elemento de altura, como se estivesse falando de uma afinação da escala: “pode-se dizer aqui, como base de um modo distinto, que o valor de uma série de notas — no sentido moderno da palavra — depende essencialmente da tonalidade”.¹⁹ Nessa perspectiva, uma mesma escala pode produzir várias músicas sobre a mesma nota base (*key-note*).

Em sua forma de ver a teoria musical grega, os *Problemas* de Aristóteles é um terreno produtivo para nos aproximarmos de uma mentalidade musical que vê nas cordas o seu aparato teórico. Essa percepção é interessante, posto que a teoria musical grega se desenvolveu a partir dos instrumentos — o acréscimo de cordas, por exemplo, proporcionou um meio para que se alcançasse novas formas de se compor música; no caso da teoria tonal Moderna é o instrumento musical que deve executar o que o plano composicional determinava, isto é, eram as composições que permitiam que os desdobramentos teóricos se desenvolvessem. Não se pode esquecer que a criação de um instrumento com temperamento sonoro fixo foi fundamental para a criação do tonalismo como sistema, mas não é esse instrumento que consagra a teoria, porém, as composições musicais que são escritas a partir dele, isto é, do instrumento temperado.

Em Aristóteles (2001, 919a), lemos que

Por que, se algum de nós tocar a *mese*,²⁰ depois de afinar as outras cordas, e usar o instrumento, fere nossos ouvidos e parece discordante, não só cada vez que se produzir o som da *mese*, como também no restante da melodia; e, também, se alguém usar a *lichanos* ou qualquer outro som, então somente parece diferir quando se emprega aquela nota em particular? Ou isto é natural que acontece? Por certo, todas as melodias de boa qualidade usam frequentemente a *mese*, e todos os bons compositores recorrem à *mese* repetidas vezes, e, se a deixam, logo voltam a ela, e não recorrem a nenhuma outra nota desta forma. Exatamente como se fossem eliminadas das frases algumas conjunções como o *te* e o *kai* a oração não é grega; e algumas conjunções não prejudicam por ser necessário usá-las muitas vezes, se houver motivo, mas outras não, assim também a *mese*, dentre os sons, é como uma conjunção, especialmente nas melodias de caráter nobre, pelo fato de que seu som ocorre muito frequentemente.²¹

¹⁹ “It may be said here that the value of a series of notes as the basis of a distinct mode — in the modern sense of the word — depends essentially upon the tonality” (Monro, 1984, p. 42-43).

²⁰ Trataremos abaixo do nome das cordas da lira e /ou das notas no *sýstēma*. Por agora, basta entender que a *mésē* e a *lichanós* são cordas adjacentes.

²¹ “Διὰ τί, ἐὰν μὲν τις τὴν μέσην κινήσῃ ἡμῶν, ἀρμόσας τὰς ἄλλας χορδὰς, καὶ χρῆται τῷ ὄργανῳ, οὐ μόνον ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελωδίαν· ἐὰν δὲ τὴν λιχανὸν ἢ τινα ἄλλον φθόγγον, τότε φαίνεται διαφέρειν μόνον, ὅταν κάκεῖνη τις χρῆται; ἢ εὐλόγως τοῦτο συμβαίνει; πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλακίς τῇ μέσῃ χρῆται, καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν

Nesse caso, a questão é mostrar que a *mésē* é o centro de afinação e não da tonalidade, o que significa dizer que a *mésē* é uma referência para a afinação de outras notas. Pelo que o texto de Aristóteles nos autoriza a pensar, a *mésē* é mais uma nota constante nas melodias do que uma estabilidade tonal, isto é, não é uma representatividade sonora que conclui necessariamente uma frase musical, pois ela está sempre presente. Em outra passagem, Aristóteles (2001, 920a) diz que “a *mese* é a guia” de afinação, pois, como diz um pouco mais à frente “quando uma corda está desafinada e a *mese* se mantém inalterada, naturalmente a falta está nela” (Aristóteles, 2001, 920a), isto é, na corda que não teve a *mésē* como referência. Mas não podemos, de modo algum, facilitar isso que Aristóteles está falando: em 922b5, podemos ver que a *mésē* é fim (*teleuté*) e início (*arché*) de um tetracorde, se tomarmos, claro, a escala de sete notas como critério. Esse é um outro ponto interessante sobre o pensamento da tonalidade nos gregos: o centro da escala musical grega é a *mésē*, contudo, no sistema tonal, o centro da escala não é — e jamais poderia ser — um grau central da escala que não seja o grau I. Então é possível pensar o tom como uma altura referencial.²² No entendimento de Warren D. Anderson (1966, p. 17), essa questão musical vai ser colocada nos seguintes termos: “não podemos igualar o tipo de altura envolvido nos Sistemas e nos *Tonoi* com o tipo pressuposto pela nossa própria estrutura de escala. Não há evidências de altura absoluta na música grega, nem parece que tal padronização poderia ter sido eficiente”²³ Assim, quando estivermos falando de tom, saibamos que não se trata de algo definido como no nosso sistema, mas de algo cuja altura é relativa a uma corda, cuja definição, talvez, possa ser dada pela obra a ser executada, ou pelas relações sonoras das cordas.

Diante da complexidade teórica que se abre, os autores que cobrem esse percurso são no mínimo dez: Aristóxeno de Tarento, com seus *Elementos Harmônicos* e *Elementos Rítmicos*; uma obra anônima atribuída a Euclides, intitulada como *Divisão do Cânone*; Cleônides, com a sua *Introdução à Harmonia*; o *Manual de Harmonia* de Nicômaco de Gerasa; somado a esse grupo há a obra de Théo de Esmirna, sob o registro de *O uso da matemática para o*

μέσην ἀπαντῶσι, κἄν ἀπέλθωσι, ταχὺ ἐπανάρχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν. καθάπερ ἐκ τῶν λόγων ἐνίων ἐξαιρεθέντων συνδέσμων οὐκ ἔστιν ὁ λόγος Ἑλληνικός, οἷον τὸ τέ και τὸ και, ἐνιοι δὲ οὐθὲν λυποῦσι διὰ τὸ τοῖς μὲν ἀναγκαῖον εἶναι χρῆσθαι πολλάκις, εἰ ἔσται λόγος, τοῖς δὲ μή, οὕτω και τῶν φθόγγων ἢ μέση ὥσπερ σύνδεσμός ἐστι, και μάλιστα τῶν καλῶν, διὰ τὸ πλειστάκις ἐνυπάρχειν τὸν φθόγγον αὐτῆς.” (Aristotelis, 1837, XIX.919a).

²² Théodore Reinach (1984) usa o termo tonalidade como sinônimo de modo musical. Phillips Barry (1919) vê estruturas tonais nos fragmentos e nas reconstruções criadas. Para nós, reconhecer cadências tonais nos fragmentos musicais que restaram é se afastar demasiadamente daquilo que os gregos pensaram como música. O ponto em questão é o de que Barry reduz a música grega aos modos eclesiásticos e, nesse último caso, é possível falar de cadência.

²³ “Moreover, we cannot equate the kind of pitch involved in the Systems and Tonoi with the kind presupposed by our own scale structure. There is no evidence for absolute pitch in Greek music, nor does it appear that such standardization could have been effective.” (Anderson, 1966, p. 17).

entendimento de Platão; Cláudio Ptolomeu, com o seu *Harmoniká*; Gaudêncio com a obra *Introdução à Harmonia*; Porfírio com o estudo dedicado à harmonia de Ptolomeu; Aristides Quintiliano, com o *Sobre a Música*; e Báquio, o Velho, com a *Introdução à arte da música*.²⁴ Além desses nomes, podemos elencar outros autores da Antiguidade em que a música teve um papel importante, dentre eles, Arquitas e Filolau, pertencentes à escola pitagórica, Platão e Aristóteles. E diante do escopo que nos cabe na presente seção, qual seja, o de pensar a música na Antiguidade a partir de referenciais teóricos, não podemos nos esquecer de Homero, cuja música teve um papel fundamental em sua composição e difusão.

Diante do escopo que nos cabe, propomos nessa seção um passeio panorâmico pela teoria musical grega, tendo em vista (1) os tetracordes musicais e a composição dos *systemata*; (2) os três gêneros melódicos; e (3) as nuances, que são variedades de entonação das notas móveis do tetracorde. O objetivo, portanto, é o de apreender um conjunto de informações para nos aproximarmos criticamente dos conteúdos musicais presentes na obra de Platão.

1.1 Os gêneros da música grega Antiga

Um dos temas mais debatidos na teoria da música grega Antiga é a ideia de modos, uma semântica possível para o termo *harmonía*.²⁵ Contudo, é imperioso afirmar que traduzir o termo *harmonía* por *modo* é, do ponto de vista cronológico, um distanciamento da condição do pensável grego do tempo de Platão. Assim, Alix Tiron (1866, p. 14) vai dizer que a *harmonía* é quase sempre traduzida por modo, mas não considera isso um erro, reputa a essa constatação como uma leitura da *harmonía* a partir da nossa linguagem musical. Monro (1894, p. 1-4), cuja obra não foi muito bem aceita,²⁶ vai apresentar esse problema afirmando que a *harmonía* antiga não é de forma alguma equivalente ao conceito de *modo* como este veio a ser desenvolvido na música e na teoria Modernas. Sem grandes pormenores, o modo musical, para nós que estamos imersos no sistema tonal, permanece delimitado a duas formas distintas de escalas: a maior e a menor, para os gregos, o que chamamos de modos musicais tem uma dimensão mais estendida do ponto de vista da vivência musical.²⁷

Nessa mesma senda, Otto Gombosi (1938) aponta este problema de forma mais contundente. Para o referido autor, é preciso falar de música na Antiguidade grega sem precisar

²⁴ Cf. Mathiesen (2002, p. 117).

²⁵ Cf. Francisque Greif (1909, p. 93).

²⁶ Cf. Gombosi (1939, p. 168).

²⁷ Abdy Williams (1897) segue essa distinção entre a música Moderna e a Antiga grega, mas não critica a equivalência entre *harmonía* e modo.

lançar mão de terminologias da música Medieval ou Moderna. Em 1940, Gombosi denomina como *error* a confusão que ocorre nesse processo de nomear *harmonía* como modo, chegando ao ponto de dizer, em um texto de 1951, que “os gregos não conheceram os modos”.²⁸ Por essa via, a musicologia de Gombosi buscava construir uma aproximação para com a música grega a partir propriamente dos gregos, sem impor àquela linguagem musical conceitos inexistentes para aquela época.²⁹ Para ele, é preciso compreender a composição da escala musical, ou, pelo menos, o seu desenvolvimento.³⁰

A partir disso, é preciso também compreender que as notas e a notação musical Modernas são, necessariamente, diferentes das formas de se conceber a música da Antiguidade, sobretudo do ponto de vista da gramática musical, ou seja, sua escrita e composição.³¹ Essa imagem de uma afinação absoluta que compreende a fixidez das notas não é compatível com a experiência musical que tanto os gregos como os medievais compartilharam.³² Assim, é intuitivo dizer que a nota musical é o elemento mais elementar da escala. Por nota musical entende-se um determinado som emitido por um instrumento ou por uma voz tendo uma finalidade, uma pré-disposição à música. Em grego, *tónos* é o que melhor define essa ideia. Agora, o nome da relação de diferentes *tónos* chama-se intervalo, que em grego tem equivalência com *diástēma*.³³ Em outros termos, é a diferença de altura que constitui o intervalo. Como critério organizacional da teoria da música grega, temos a formação da escala musical como base de toda a arquitetura epistêmica da música, que em grego é nomeado como *sýstēma*, ou *tónos systēmatikós*. Para a formação do *tónos systēmatikós*, os teóricos agruparam os intervalos musicais em dois conjuntos: os consonantes (*symphōnía*) e os dissonantes (*diaphōnía*).³⁴ O primeiro grupo é formado pelos intervalos de oitava (*dià pasōn*) — podendo ser chamado, também, de *antiphōnía* —, de quarta (*dià tessaparōn*) — anteriormente nomeado

²⁸ “the Greeks knew no modes” (Gombosi, 1951, p. 21, tradução nossa).

²⁹ Aires Pereira (2001, p. 365-366) posiciona-se nesse sentido. Entretanto, afirma que Gombosi “foi o primeiro a chegar a esta conclusão”, qual seja, a de que os gregos não conheceram os modos. Parece, de fato, que Gombosi direciona o seu estudo no interior de uma tradição que já questionava o uso do termo *modo* para traduzir *harmonía*. O próprio Aires Pereira elenca outros autores anteriores a Gombosi que já vinham jogando luz sobre esse problema.

³⁰ Dedicaremos a próxima seção ao estudo específico dos denominados modos musicais.

³¹ Apesar de ser uma prática comum entre os estudiosos da música grega, para nós, é um tratamento incompatível, posto que os gregos não pensaram e não desenvolveram uma escrita musical sustentada pelas linhas e pelos espaços do pentagrama, mas tão somente baseada no alfabeto grego. O plano cartesiano pode ser útil para pensar a escrita musical Moderna: o eixo das ordenadas (transversal) demarcaria a altura e o das abscissas (horizontal), a duração de cada uma das notas. Contudo, esse raciocínio de escrita musical é anterior ao século XVII, os compositores medievais já escreviam suas músicas tendo por base este constructo, mas com possibilidades, ainda, rudimentar.

³² Cf. David Cohen (2002, p. 307).

³³ Anderson (1966, p. 29) não acredita que os intervalos musicais das *harmoniai* eram um dado homogêneo na Antiguidade, nem mesmo entre os gêneros, que serão trabalhados mais adiante. A nível de curiosidade, *diástēma*, no *Timeu* (36a-b) de Platão, tem um sentido espacial e não de uma escala musical.

³⁴ Para uma discussão teórica acerca da consonância na Antiguidade, ver John Franklin (2018).

como *syllabé* — e de quinta (*dià pénte*) — arcaicamente chamado de *di' oxeiôn*. O segundo grupo enquadra todos os outros intervalos.³⁵

Antes de falarmos sobre os tetracordes, um apontamento precisa ser feito. A configuração do *dià pasôn* como oitava é tardia. A rigor, essa expressão significa, literalmente, *por todas* as notas. Em outros termos, originariamente, o *dià pasôn* significava apenas passar *por todas* as cordas. Ora, no arcaísmo presente na história da música grega, a lira tinha apenas quatro cordas. Sendo assim, a oitava ainda não era possível, mas a expressão *dià pasôn* seria inteligível, pois, de um extremo a outro, passa-se por todas as notas. A oitava só foi uma efetividade quando houve a criação da lira de sete cordas. Dessa forma, é possível pensar que a teoria musical grega foi sendo elaborada tendo em vista o acréscimo de cordas que a lira foi ganhando ao longo do tempo.³⁶ Logo, compreendemos que na imagem de uma lira de sete cordas, a primeira e a sétima, se estivessem afinadas na mesma altura, em uma relação matematicamente orientada por uma condição de dobro,³⁷ comporiam uma *symphōnía* em *dià pasôn*.³⁸ Assim, se a lira tinha sete cordas, não é possível concordar que eram necessariamente iguais as suas extremidades, salvo alteração por afinação. É nesse momento que surge a possibilidade de constituir uma teoria que estrutura a música, ou sua composição, por uma superposição de tetracordes.

Como o nome indica, o tetracorde é o espaço sonoro que se dispõe em quatro cordas. É o que Théodore Reinach (2011 [1923], p. 37) chamou de “elemento primário”. Todas os *syntémata* são formadas por tetracordes. Eles podem ser conjuntos (*synaphē*), o que significa dizer que há uma nota em comum entre os tetracordes, ou disjuntos (*diázeuxis*), caso a justaposição entre esses tetracordes sejam caracterizados por notas distintas. À guisa de exemplo, podemos pensar na seguinte conjectura: sejam ABCD um primeiro tetracorde, e EFGH, um segundo. Se todo o *système* for ABCDEFGH, estaremos diante de construção disjunta, mas se a composição escalar for ABCDFGH, será caracterizada como estrutura conjunta. Nesse último caso, D é a nota comum ao tetracorde ABCD e DFGH. Neste último

³⁵ Cf. Théodore Reinach (2011 [1923], p. 35-36).

³⁶ Cf. Aires Pereira (2001, p. 194-195).

³⁷ Em outros termos, se uma corda estivesse afinada em uma frequência x , a oitava acima estaria em $2x$. Trataremos, ainda, do tema da matematização da teoria da música.

³⁸ Aristóteles (2001, 920a15) pergunta e responde sobre este tema da seguinte forma: “Por que a oitava é chamada *diapasôn*, mas não *dioccto* conforme o número das notas, como também *diatessáron* e *diapente*? Talvez porque primitivamente as cordas eram sete e depois Terpandro, tendo eliminado a *trite*, acrescentou a *nete* e, depois disto, foi denominada *diapasôn*, mas não *dioccto*; porque, na realidade, era uma sétima.” [“Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ’ οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι’ ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἐπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ’ ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ’ οὐ δι’ ὀκτώ· δι’ ἐπτὰ γὰρ ἦν.” (Aristotelis, 1837, XIX.920a15)]. Mais à frente falaremos sobre as cordas referidas nessa citação — *nētē* e *trítē*.

modelo, estamos falando de uma lira heptacordal; no caso anterior, de uma lira octacordal. Além disso, as notas que ficam nos extremos dos tetracordes — A-D e E-H ou D-H — são denominadas como *fixas* (*phthóngoi estôtes*) e os sons internos são chamados de *móveis* (*phthóngoi kinoúmenoi*) quanto à afinação. O que se nomeia como escala é o *sýstēma* formado por, no mínimo, dois tetracordes. Além dessas informações, é imperioso que se diga que os sons fixos não podem ser confundidos com afinação fixa. Os gregos antigos não possuíam sistemas de afinação temperada, isto é, não havia uma padronização no que diz respeito à altura dos sons, nem da exatidão entre os intervalos, salvo pela via da matemática.³⁹ Pelo menos, durante essa pesquisa, não encontramos nenhum tipo de fonte que demonstrasse a existência de um temperamento musical, ou de uma fixidez quanto à afinação, que determinasse para cada corda uma nota específica. Não havia uma espécie, portanto, de frequência pré-estabelecida para cada uma das cordas, como ocorre no sistema temperado. Com outras palavras, as cordas da lira tinham afinações que poderiam assumir qualquer altura dentro do possível, mas o intervalo de quarta era alcançado pelos *mousikoí* pela sonoridade dos instrumentos.⁴⁰ Assim, não haver afinações padronizadas para as cordas da lira não é o mesmo que dizer que o encordoamento seja indefinido. Contudo, a forma de produzir as escalas variava de lugar para lugar; os eólios conformavam suas escalas, do agudo para o grave, da seguinte maneira: *nētē, paranētē, trítē, paramésē, mésē, líchanos, parypátē e hypátē*.⁴¹

A palavra *nētē*, apesar de ser conhecida por essa forma contraída, tem entrada no dicionário como *neátē*, cuja semântica carrega a ideia de “mais baixo”, porém é a corda mais aguda.⁴² Dito de outra forma, a *nētē* é a corda mais baixa da lira no que diz respeito à sua posição no instrumento, mas é sonoramente a mais alta, a mais aguda.⁴³ Tanto Chantraine (1974) como Beeks (2010) direcionam a palavra *nētē* para o verbete *neiós*. Em um primeiro momento, a ideia presente em *neiós* não se correlaciona ao campo da música. Seu sentido mais arcaico encontra-

³⁹ Sobre o temperamento na Antiguidade, ver Malcolm Litchfield (1988, p. 58). Veremos, ainda, como essa matematização ocorre no pensamento teórico.

⁴⁰ Como já apontamos em outro trabalho, havia uma problemática na produção da teoria musical: era a oposição entre os *harmonikoí* e os *mousikoí*; os primeiros, pensavam e teorizavam a música a partir de uma certa matematização e abstração da música; estes, que a executavam, tinham elaboração teórica a partir da prática musical, sobretudo como ocorre a partir de Aristóxeno de Tarento. Assim sendo, muitas contradições teóricas aconteceram porque quem produzia a teoria não a executava nos instrumentos musicais. Havia quase um divórcio entre a prática e a teoria da música. Para mais sobre esse assunto, ver Sophie Gibson (2012) e Souza (2023).

⁴¹ Cf. Aristóteles (2001), Donald Grout e Claude Palisca (1988), David Monro (1894), Théodore Reinach (2011 [1923]), Roosevelt Rocha (2009); Rocconi (2003).

⁴² Cf. Beeks (2010, p. 1019). Precisamente falando, para Beeks (*op. cit.* p. 1003), *nētē* é uma derivação de *neiós*. Ele parece apontar para a ideia de que todas as variações a partir do radical *nei-* possuem um sentido de *abaixo*, profundo.

⁴³ Cf. Chantraine (1974, p. 740).

se em Homero, com a imagem de uma terra funda.⁴⁴ Em outros termos, o ato de nomear a *nētē* teve como critério a localização física, isto é, de acordo com a região que a corda ocupa no instrumento, na parte mais baixa. A contradição harmônica é que o que está na parte mais profunda é o agudo na lira. A segunda corda é a *paranētē*, aquela que segue a *nētē*.⁴⁵ A *tritē*, no sentido geral, se relaciona com a imagem do *terceiro*, seja em ordem, seja em parte, ou até mesmo em medida. No contexto da música, é a terceira corda de baixo para cima.⁴⁶ A *paramésē*, por seu turno, é aquela que está ao lado da *mésē*. Está é a corda do meio da lira de três cordas ou da lira de sete; é compreendida também como a nota central do *sýstēma teléion*.⁴⁷ O denominado *líchanos* é o nome dado tanto ao dedo indicador como à corda da lira.⁴⁸ Esse vocábulo é ainda uma variação de *lichmáomai*, *líchnos*, *leíchō*.⁴⁹ Como verbo, *leíchō* significa lambar e, portanto, há um certo distanciamento do que vem a ser *líchanos* em música. Entretanto, em uma expressão hipotética, talvez a aproximação esteja na similaridade do movimento que o ato de lambar tem com o de tocar a corda da lira com o dedo indicador. Entretanto, as imagens míticas advindas da *Teogonia* de Hesíodo (2007 [1991]) podem nos dar indícios de que o radical *lich-* constitui uma visão mítica de mundo. Nesse caso, a língua das serpentes pode ser símbolo de velocidade, de precisão, de gestualidade, e, também, de leveza, que consagraria à *líchanos* um desenho viável para a execução musical.⁵⁰ As duas últimas cordas são a *parypátē* e *hypátē*, que por consolidação da perspectiva teórica aqui empregada, a *parypátē* vem a ser a corda adjacente a *hypátē*. Assim sendo, a *hypátē* é a corda mais elevada da lira e a mais grave.⁵¹

Apresentadas a formação do tetracorde e as cordas, importa, neste momento, aproximarmos-nos da sistematização que os teóricos antigos fizeram ao se debruçarem sobre a

⁴⁴ *Iliada*, X.353 e XVIII.541, com o sentido de haver uma boa terra para plantio ou cultura. Com o sentido de profundidade ou fundo, ver Canto X.10. Esses termos não podem ser pensados no sentido de uma profundidade subjetiva, ou mesmo de uma abstração. Pelo contrário, é física.

⁴⁵ Cf. Liddell e Scott (1940).

⁴⁶ Cf. Liddell e Scott (1940); Malhadas, Dezotti e Neves (2010).

⁴⁷ Cf. Liddell e Scott (1940).

⁴⁸ Cf. Malhadas, Dezotti e Neves (2008).

⁴⁹ Cf. Beeks (2010, p. 846); Liddell e Scott (1940).

⁵⁰ Como poucas coisas em grego são simples, vale chamar atenção para um fenômeno curioso na língua. Na *Teogonia* de Hesíodo (2007 [1991]), o adjetivo *melichos*, que ocorre nos versos 84 (ῥεῖ μείλιχα), 406 (μείλιχον αἰεῖ), 408 (μείλιχον ἐξ ἀρχῆς), 763 (μείλιχος ἀνθρώποισι) tem um sentido de “amável”, “agradável”; já a variação presente em *melichios* e *melichía*, nos versos 92 (αἰδοῖ μείλιχην), 206 (γλυκερὴν φιλότητά τε μείλιχην) tem um sentido de “calma”, “suavidade”. Ainda nessa mesma obra, no verso 826 aparece *lelichmótes*, que é a forma no participípio perfeito de *lichmázō*, cujo sentido é lambar. Ainda nesse passeio, há o substantivo *melíchē*, que é uma espécie de luvas de pugilista que deixavam os dedos expostos. (cf. Liddell e Scott, 1940). Então, podemos nos aproximar de uma semântica de *líchanos* tendo em vista o compartilhamento de sentidos expostos nesta nota, quer dizer, pela corda *líchanos* pode-se ouvir uma melifluidade musical.

⁵¹ Cf. Chantraine (1977, p. 1158). Mais sobre os nomes das cordas e as nomenclaturas da música grega em geral, ver Eleonora Rocconi (2003).

questão do tão famoso *sýstēma teléion* — sistema perfeito. Composto, regra geral, pela sobreposição de tetracordes, essa temática possui uma história.⁵² No decorrer da nossa pesquisa, localizamos três importantes autores da Antiguidade que trataram de propor um *sýstēma teléion*, são eles: Aristóxeno de Tarento, Cláudio Ptolemeu e Aristides Quintiliano.

Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, em seus *Elementa Harmonica*, Livro I.6 (tradução nossa), fala sobre o *sýstēma teléion*, mas não o define, nem se demora nesse assunto.⁵³ Aliás, a promessa que ele faz, no recorte que segue, não é cumprida, pois Aristóxeno não desenvolve um estudo com a finalidade de demonstrar o que ele compreende por *sýstēma teléion*, não pelo menos naquilo que restou de sua obra. Segundo o Tarentino:

Apresentado, pois, o modo como os intervalos simples se compõem com outros, circunscrito à combinação a partir deles, é preciso discutir o sistema perfeito [*teleiou*] e outros. Para isso, devem ser apresentados a partir da quantidade e do tipo de cada [intervalo], mostrando as diferenças conforme a magnitude e a forma deles, assim como a magnitude, a combinação e as diferenças segundo a forma⁵⁴, para que nem a melodia, nem a magnitude, nem a forma, nem a combinação, nem o seu lugar não seja demonstrado.⁵⁵

Dessa forma, não há, nessas palavras, uma definição do que venha a delimitar o que Aristóxeno entende por *sýstēma teléion*, embora possamos, hipoteticamente, supor que há um reconhecimento de Aristóxeno sobre a existência do *sýstēma teléion*. Queremos com isso afirmar que o *sýstēma teléion* é anterior a Aristóxeno, mas, até o decorrer do presente estudo, não foi possível localizar a origem desse *sýstēma*. O que podemos dizer é que ela é um desdobramento dos tetracordes, é uma concatenação de tetracordes.

⁵² Cf. John G. Landels (1999, p. 88-89).

⁵³ Cf. Cartagena (2009), Sophie Gibon (2012), Nataly Cruzeiro (2021).

⁵⁴ O vocábulo traduzido por *forma* é, em grego, *schēma*. Esse termo faz-se bastante presente em Platão, com diversos sentidos. Porém, como veremos em outra seção, há, também, a aplicação em contexto musical, conforme pode ser visto na *República*, 373b. Em Platão outros valores semânticos são atribuídos a este termo, como no passo 365c, onde *schēma* possui sentido de imagem, sendo empregado em um contexto em que se trata de um círculo, ou seja, da sua forma, o diâmetro do círculo propriamente dito. Em todo caso, é preciso ter em mente que *schēma* é o termo usado para expressar a *forma* de um determinado objeto. No contexto de Aristóxeno, esse *schēma* é musical, uma forma, um desenho específico de um *sýstēma*. Mais sobre esse tema, ver Andrew Barker (1989), Thomas Mathiesen (1999) e Leslie Blasius (2002). Segundo a edição de Macran (*Aristoxenus*, 1902), *schēma* ocorre em Aristóxeno nos seguintes passos: I.2 20; I.6 7, 22, 24, 26; II.34 6; II.40 2; III.58, 6, 8; III.74 8.

⁵⁵ “ἀποδειχθέντων γὰρ τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων ὄν τρόπον πρὸς ἄλληλα συντίθεται περὶ τῶν συστάντων ἐξ αὐτῶν συστημάτων λεκτέον περὶ τε τῶν ἄλλων καὶ τοῦ τελείου, ἐξ ἐκείνων ἀποδεικνύντας πόσα ἐστὶ καὶ ποῖ ἄττα, τὰς τε κατὰ μέγεθος αὐτῶν ἀποδίδοντας διαφορὰς καὶ τῶν μεγεθῶν ἐκάστου τὰς τε κατὰ σύνθεσιν καὶ τὰς κατὰ [τὸ] σχῆμα διαφορὰς ὅπως μηδὲν τῶν μελωδομένων μήτε μέγεθος μήτε σχῆμα μήτε σύνθεσις [μήτε θέσις] ἀναπόδεικτος ἦ.” (*Aristoxenus*, 1902, Livro I.5-6). As traduções cotejadas foram Andrew Barker (1989), Méndez, Cartagena e Rey (2009), Nataly Cruzeiro (2021).

Entretanto, para o estudo desenvolvido por Cláudio Ptolomeu, no século II d. C., o *sýstēma teléion* era composto por quinze notas.⁵⁶ Na versão de sua obra a que tivemos acesso, Ptolomeu apresenta, de fato, duas formas de *sýstēma*, uma com tetracorde conjunto e outra, disjunto. Porém, define o *sýstēma teléion* como aquele que “compreende todas as consonâncias com suas respectivas formas, pois ‘perfeito’ é em geral o que contém todas as partes de si mesmo.” Ele continua afirmando que “só seria um sistema perfeito a oitava dupla, pois somente nela estão todas as consonâncias com as formas expostas.”⁵⁷ Nesse sentido, o *sýstēma*, de modo geral, não poderia ser menor do que uma oitava. Observa-se, portanto, que Ptolomeu nomeia apenas a escala disjunta como *sýstēma teléion diezeugménon ametábolon* e uma segunda como o *sýstēma synēmménon*.⁵⁸ A distinção está, justamente, no caráter disjunto e conjunto do *sýstēma*, quer dizer, o critério é a concatenação dos tetracordes. Abaixo segue uma representação do diagrama feito por Ptolomeu no Capítulo IV e V:

⁵⁶ Cf. Ptolomeu, 1999, Livro II.

⁵⁷ Tradução nossa do espanhol. Do original, a tradução foi feita por Méndez, Cartagena e Reyes (2009, p. 497). “comprende todas las consonancias con sus respectivas formas, pues ‘perfecto’ es en general lo que contiene todas las partes de sí mismo. (...) sólo sería un sistema perfecto la doble octava, pues sólo en ella están todas las consonancias con las formas expuestas.”

⁵⁸ Reyes (2003, p. 241) nos diz que o *sýstēma teléion* “se distingue entre el σύστημα μείζον (formado por dos pares de tetracordios separados por um tono — διάζευξις —) y el ελαττον (formado por tres tetracordios que comparten sus notas limítrofes συναφή). Cf. Pereira (2001, p. 185).

<i>sýstēma teléion diezeugménon ametábolon</i>	<i>sýstēma synēmménon</i>
<i>nētē hyperbolaiōn</i>	<i>nētē synēmménōn</i>
<i>paranētē hyperbolaiōn</i>	<i>paranētē synēmménōn</i>
<i>tritē hyperbolaiōn</i>	<i>tritē synēmménōn</i>
<i>nētē diezeugménon</i>	<i>mésē</i>
<i>paranētē diezeugménon</i>	<i>líchanos mésōn</i>
<i>tritē diezeugménon</i>	<i>parypátē mésōn</i>
<i>paramésē</i>	<i>hypátē mésōn</i>
<i>mésē</i>	<i>líchanos hypatôn</i>
<i>líchanos mésōn</i>	<i>parypátē hypatôn</i>
<i>parypátē mésōnv</i>	<i>hypátē hypatôn</i>
<i>hypátē mésōn</i>	<i>proslambanómenos</i>
<i>líchanos hypatôn</i>	
<i>parypátē hypatôn</i>	
<i>hypátē hypatôn</i>	
<i>proslambanómenos</i>	

Quadro 2 - Quadro comparativo dos *systēmata teléion diezeugménon ametábolon* e *synēmménon*

Alguns apontamentos precisam ser feitos para nos aproximarmos dos termos presentes no acima Quadro 2. Antes disso, vale dizer que a organização do conteúdo aqui presente está disposta como organizou Ptolomeu (1682, Livro II. p. 114 e 116), isto é do agudo (*oxy*) para o grave (*barý*). Em outros termos, é uma representação de dois *systēmata* na forma descendente. Assim, o *sýstēma teléion diezeugménon ametábolon* é uma escala perfeita disjunta imutável. É considerado perfeito porque tem duas oitavas e todas as consonâncias. Em outros termos, o *sýstēma teléion diezeugménon ametábolon* é formado por duas oitavas e uma nota mais grave o *proslambanómenos*, o que significa dizer que há quatro tetracordes mais uma corda. O termo *proslambanómenos*, em matemática, tem um sentido de adicionar, isto é, trata-se de uma nota que foi acrescentada ao *sýstēma*.⁵⁹

Essa constatação configura a seguinte imagem, representada nos Quadro 3 e Quadro 4 que seguem:

⁵⁹ Cf. Liddell e Scott (1940). Um estudo demorado nesse assunto pode ser encontrado na tese de Roosevelt Rocha, defendida na Unicamp em 2007, com republicação conjunta com Carmem Soares (Plutarco, 2010), pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Agudo										→					Grave				
					Tetracorde <i>dizeugménon</i>					Tetracorde <i>mésōn</i>									
— <i>nētē hyperbolaion</i>					— <i>paranētē hyperbolaion</i>					— <i>tritē hyperbolaion</i>					— <i>nētē diezeugménon</i>				
— <i>paranētē diezeugménon</i>					— <i>tritē diezeugménon</i>					— <i>paramésē</i>					— <i>mésē</i>				
— <i>lichanos mésōn</i>					— <i>parypátē mésōn</i>					— <i>hypátē mésōn</i>					— <i>lichanos hypatōn</i>				
— <i>parypátē hypatōn</i>					— <i>hypátē hypatōn</i>					— <i>proslambanōmenos</i>									
Tetracorde <i>hyperbolaion</i>										Tetracorde <i>hypatōn</i>									

Quadro 3 – Demonstração do *sýstēma teléion diezeugménon ametábolon*, segundo Ptolomeu

Já o *sýstēma synēmménon* tem a seguinte formação:

Agudo										→					Grave				
					Tetracorde <i>mésōn</i>														
— <i>nētē synēmménon</i>					— <i>paranētē synēmménon</i>					— <i>tritē synēmménon</i>					— <i>mésē</i>				
— <i>lichanos mésōn</i>					— <i>parypátē mésōn</i>					— <i>hypátē mésōn</i>					— <i>lichanos hypatōn</i>				
— <i>parypátē hypatōn</i>					— <i>hypátē hypatōn</i>					— <i>proslambanōmenos</i>									
Tetracorde <i>synēmménon</i>										Tetracorde <i>hypatōn</i>									

Quadro 4 - Demonstração do *sýstēma synēmménon*, segundo Ptolomeu

Entretanto, na perspectiva de Aristides Quintiliano,⁶⁰ esse modo de exposição do *sýstēma teléion* se altera. Em seu Livro III do *De Musica*, Capítulo IV, lemos uma afirmação sobre o *sýstēma teléion*:

⁶⁰ Utilizamos a tradução de Fernando de Moraes (2016).

A seguir, cabe ainda investigar por que entre os vários intervalos descobertos apenas estes (o sesquitércio, o sesquiáltero e o duplo)⁶¹ são tidos por consonantes dentro do sistema perfeito⁶². Dado que o sistema perfeito se apresenta em razão dupla, e que esta compõe-se de razão sesquiáltera e razão sesquitércia, tomamos os números 3 (o primeiro número sesquiáltero e o primeiro perfeito) e 4 (o primeiro número sesquitércio e primeiro número plano em geometria) e traçamos duas retas perpendiculares, com medidas igualmente 3 e 4, das quais uma estará em proporção sesquiáltera relativamente ao segmento que dela faz parte, enquanto a outra reta estará em proporção sesquitércia.⁶³

O que podemos perceber nesse exemplo é que, diferente de Aristóxeno, que está lidando com a música a partir da percepção, Quintiliano expressa a sua teoria tendo em vista o ferramental disponível pela matemática. Em outro momento de seu *De musica*, Quintiliano (Livro III, Capítulo XI) oferece outra característica do *sýstēma teléion*: “Ao Sistema Perfeito de oitava chamamos incorpóreo; corpóreo, ao sistema de quarta, e ao sistema de quinta designa-se a natureza intermediária”.⁶⁴ Deve-se observar que o *sýstēma teléion*, em Quintiliano, é, a princípio, a própria oitava. Outro detalhe interessante é que a quarta e a quinta são chamadas de *sýstēma*. Isso é intrigante na medida em que se abre a possibilidade de se pensar esses dois intervalos de forma mais complexa, haja vista que uma coisa é o intervalo de quarta e de quinta,

⁶¹ Acerca dos termos *sesquitércio*, *sesquiáltero* e *duplo*, a compreensão de Quintiliano se desvela, resumidamente, como segue: o duplo é a própria oitava, isto é, duas vezes a fundamental; o *sesquitércio*, em grego *epítriton*, é o intervalo de quarta (razão de 4/3) a sesquiáltera (*hēmiólion*) é o intervalo de quinta (razão de 3/2). O próprio autor trabalha essas nomenclaturas no Livro I.VII.

⁶² Sobre a expressão “sistema perfeito”, o tradutor coloca a seguinte nota: “sistema de oitava” (Morais, 2016, p. 60, n. 108), seguindo a interpretação de Barker (1989, p. 499, n. 26). Uma das justificativas possíveis para isso encontra-se no próprio Quintiliano (1996, I.VI, tradução nossa do espanhol), em que se diz, na tradução de Luis Colomer e Begoña Gil, que o “sistema inteiro foi chamado de conjunto [*synēmménōn*] porque está unido por conjunção com o sistema perfeito precedente, o que alcança o som médio [*mésē*]” [“El sistema entero fue llamado conjuntivo [*synēmménōn*] porque está unido por conjunción con el sistema perfecto precedente, el que llega hasta el sonido medió [*mésē*]”].

⁶³ Aqui é preciso atentar para a condição do pensável, isto é, o que é possível pensar teoricamente a partir das epistemologias já disponíveis, tendo em vista o tempo de Quintiliano. Nesse sentido, Quintiliano parece não assumir a lógica pitagórico-platônica, em que o primeiro seria o ponto (a unidade), depois a reta (distância entre dois pontos), depois a figura (a junção de três pontos formando um triângulo). Isso está correto se o pensamento matemático estiver voltado para a lógica n^1 , onde n faz referência à quantidade de ponto. Porém, se a estrutura for n^2 , onde primeiro teremos o ponto, mas quando aplicado o segundo ponto já teremos a figura, o quadrilátero. Se continuarmos, n^3 , no segundo ponto, encontramos o sólido. Se for esse o caso, o registro de pensamento de Aristides Quintiliano está n^2 . Cf. Barker (1989, p. 499, n. 27), Quintiliano (1996, p. 178, n. 14), Morais (2016, p. 60, n. 113). No original: “Ἀκόλουθον δ' ἂν εἶη λοιπὸν ἐπιζητῆσαι τί δήποτε πολλῶν διαστημάτων εὐρισκομένων ταῦτ' ἄν μόνον θεωρεῖται σύμφωνα πρὸ τοῦ τελείου συστήματος· τὸ ἐπίτριτον τὸ ἡμιόλιον τὸ διπλάσιον. ἐπεὶ τοίνυν τὸ σύστημα τὸ τέλειον ἐν διπλάσιον θεωρεῖται λόγῳ, οὗτος δ' ἀναλύεται εἰς τε τὸ ἡμιόλιον καὶ ἐπίτριτον, λαμβάνομεν ἀριθμοὺς ἡμιόλιον μὲν πρῶτον τὸν τρία καὶ τέλειον πρῶτον «ἐν» ἀριθμοῖς, ἐπίτριτον δὲ πρῶτον τὸν τέσσαρα καὶ πρῶτον ἐπίτερον ἐν γεωμετρία, «καὶ» τὰς τούτοις ἴσας εὐθείας τεμνοῦσας ἀλλήλας πρὸς ὀρθὰς ἐκτιθέμεθα, ὧν ἡ μὲν πρὸς τὸ αὐτῆς μέρος τὸν ἡμιόλιον λόγον, ἡ δὲ τὸν ἐπίτριτον ἔξει.” (Aristides Quintilianus, 1882, III.4).

⁶⁴ “Ἐτι γε μὴν τὸ τρία τυγχάνειν τὰ πρῶτα σύμφωνα συστήματα τὴν τριαδικὴν τοῦ παντὸς ὑποφαίνει φύσιν. τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν φαμεν ἀσώματα κατὰ τὸ διὰ πασῶν τέλειον, τὰ δὲ σώματα κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων, τὰ δὲ τὴν ἐν μέσῳ φύσιν κεκληρωμένα κατὰ τὸ διὰ πέντε.” (Aristides Quintilianus, 1882, III.4). Tradução de Morais (2016, p. 80).

outra coisa é o *sýstēma* quarta e quinta. Devemos levar em conta que, para Quintiliano (1996, Livro I, Capítulo VIII), um “*sýstēma* é determinado por mais de dois intervalos”⁶⁵. Isto posto há uma diferença entre Aristóxeno, Quintiliano e Ptolomeu — nosso próximo autor. Se para Quintiliano um *sýstēma* é a estrutura intervalar superior a dois intervalos, para Aristóxeno, o *sýstēma* é algo mais do que um intervalo, isto é, se considerarmos que um intervalo é a diferença de altura entre duas notas, esse *algo a mais* pode ser entendido como quantidade de notas, como também as suas relações. Nas palavras de Aristóxeno (1902, I.16, tradução nossa), “o *sýstēma* é composto a partir de algo maior do que um intervalo”⁶⁶. A nosso ver, Aristóxeno não está dizendo que o *sýstēma* possui no mínimo um intervalo — duas notas —,⁶⁷ mas que é mais do que um intervalo, apesar de que essa linha de pensamento nos permite entender que o *sýstēma* parte de um intervalo para se compor, porém não se limita apenas ao intervalo. Hipoteticamente falando, uma lira de três cordas tem em sua estrutura um *sýstēma* de três notas. Caso houvesse apenas duas notas, estaríamos diante de um intervalo. Entretanto, Ptolomeu propõe que um *sýstēma* não pode ser nada menor do que uma oitava, como já vimos.⁶⁸

O nosso próximo passo é o estudo dos gêneros melódicos. Os gregos desenvolveram, pelo menos, três gêneros: o diatônico, o cromático e o enarmônico.⁶⁹ Vale ressaltar que esses gêneros são as formas como as notas móveis do tetracorde vão se organizar, dado que as notas extremas do tetracorde são consideradas fixas e as internas são consideradas móveis. À guisa de exemplo, tomemos o tetracorde formado pelas notas ABCD: AD são notas fixas e BC são as notas móveis. No decorrer da nossa pesquisa, localizamos em Aristóxeno uma primeira preocupação acerca desse assunto. No início dos *Elementos Harmônicos* (I.2), Aristóxeno afirma que os estudiosos da harmonia são, de fato, enarmonistas, uma vez que não trataram dos

⁶⁵ “Σύστημα δέ ἐστὶ τὸ ὑπὸ πλειόνων ἢ δυεῖν διαστημάτων περιεχόμενον.” (Aristides Quintilianus, 1882, I.8).

⁶⁶ “τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς διαστημάτων”.

⁶⁷ Como propõem Barker (1989, p. 126, n. 3) e Morais (2016, p. 98, n. 93). Pensamos que o ἐκ πλειόνων possa indicar um *a partir*, que não seja, necessariamente, igual ao intervalo. A nossa interpretação vai por esse caminho tendo em vista que a preposição ἐκ possui um sentido de *fora*, não inclusivo, nomeado como *from out of* por Liddell & Scott (1940), no verbete dedicado a esse vocábulo.

⁶⁸ Cf. Barker (1989, p. 413, n. 81); Méndez, Cartagena e Reyes (2009, p. 497). Acerca do tema do *sýstēma* em Aristides Quintiliano há mais assunto ainda a se tratar. Contudo, acreditamos fugir muito do nosso foco, se adentrarmos por essa temática, pelo menos por agora.

⁶⁹ Não se devem confundir esses gêneros com a escala diatônica do sistema moderno de composição e prática musical, ou seja, as escalas maiores e menores do sistema tonal são, também, chamadas de escala diatônica maior ou menor. Assim sendo, se o olhar estiver recaindo sobre o intervalo, essa escala diatônica moderna se estrutura tendo em vista uma composição grau a grau: as notas da escala diatônica são definidas tom a tom, ou de tom a semitom — na escala maior, o semitom fica entre os graus 3º-4º e 7º-8º. A escala cromática tem uma formação totalmente diferente, visto que é a forma escalar que perpassa, grosso modo, por todas as notas 12 musicais do sistema temperado semitom a semitom. Todavia, a sua formação intervalar se dá por meio de uma construção em que as notas possuem o mesmo nome (dó-dó sustenido), mas com uma diferença de 1 semitom entre elas. É importante perceber que se fosse o caso de ser dó-ré bemol, estaríamos diante de um semitom diatônico, apesar de estarmos lidando empiricamente com a mesma sonoridade de dó-dó sustenido e é isso que enforma a ideia de estrutura enarmônica, ou seja, notas marcadas em alturas diferentes com o mesmo som (dó sustenido = ré bemol).

outros gêneros: “Ninguém, porém, tentou examinar outros arranjos e extensões <de escalas> nesse próprio gênero⁷⁰ e nos restantes; mas, isolando um único tipo <de coisa>, a saber, a extensão de oitava, de toda a melodia da terceira parte, consideram que toda disciplina dizia respeito a isso.”⁷¹ Um dos motivos para isso ter sido desse modo é que o termo enarmonia é a adjetivação do termo harmonia, logo, o estudo daquele poderia ser significado como sinônimo deste.⁷² É desse modo que os gêneros melódicos aparecem do ponto de vista teórico, isto é, como uma observação de que teóricos anteriores trataram de modo simples a forma como as notas móveis se relacionam. E é esse o fundamento do estudo dos gêneros melódicos, um olhar para o jeito como os intervalos móveis se relacionam na composição do próprio tetracorde.

Sobre os gêneros, Aristóxeno (I.19) diz que

Aparentemente <eles se dividem> em três, pois toda melodia tomada de modo harmonizado é diatônica, cromática ou enarmônica. Então, deve-se estabelecer que o diatônico é o primeiro e mais antigo dos gêneros, pois a natureza humana se depara com ele primeiro; em segundo lugar, o gênero cromático, em terceiro lugar, sendo também o mais elevado, o gênero enarmônico, pois a percepção se acostuma por último e somente através de muito trabalho.⁷³

Diante disso, podemos decantar algumas considerações. Aristóxeno parece determinar que há três gêneros específicos, como já apontados. Em grego, esses termos são *diátonon*, *chrōmatikón*, *enarmónion*. Iniciando pelo mais antigo, *diátonon* é formado pelo prefixo *diá-* e pelo radical *tónos*, que, em uma imagem literal, temos um tetracorde cuja característica é passar *tónos* por *tónos*. O ponto é definir o que vem a ser *tónos*.⁷⁴ Não é uma tarefa simples, pois, em um ambiente musical, ora pode significar harmonia, ora pode ter o sentido da altura, ora pode indicar uma nota musical. Não obstante, podemos considerar que quando falamos de *tónos* em

⁷⁰ A expressão “nesse próprio gênero” refere-se ao enarmônico.

⁷¹ “περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων ἐν αὐτῷ τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λοιποῖς οὐδεὶς οὐδ' ἐπεχείρει καταμανθάνειν, ἀλλ' ἀποτεμνόμενοι τῆς ὅλης μελωδίας τοῦ τρίτου γένους ἐν τι [γένος] μέγεθος [δέ], τὸ διὰ πασῶν, περὶ τούτου πᾶσαν πεποίηται πραγματείαν.” (Aristoxenus, 1902, I.2). Tradução de Cruzeiro (2021, p. 78-79). Gibson (2012, p. 117) vê nesse excerto o descuido de Pseudo-Plutarco em copiar o texto.

⁷² Barker (1989, p.126, n. 5, tradução nossa) afirma que “o substantivo habitual para o ‘gênero enarmônico’ é harmonia, embora o adjetivo seja sempre enharmonios” [“the usual noun for ‘the enharmonic genus’ is *harmonia*, though the adjective is always *enharmonios*”]. Entretanto, aponta também que, provavelmente, Aristóxeno não estivesse falando dos autores pitagóricos ou platônicos, pois estes trataram de analisar o diatônico.

⁷³ “φαίνεται δ' εἰς τρία· πᾶν γὰρ τὸ λαμβανόμενον μέλος [τῶν] εἰς τὸ ἡρμοσμένον ἦτοι διάτονόν ἐστιν ἢ χρωματικόν ἢ ἐναρμόνιον. πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, [25] πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίω γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις.” (Aristoxenus, 1902, I.19).

⁷⁴ Gombosi (1951, p. 20, tradução nossa) expõe que “o conceito grego de tonalidade (...) foi acoplado ao do sistema tonal e tinha mais ou menos um âmbito rigidamente definido” [“The Greek concept of key (...) was coupled with that of the tone system and had a more or less rigidly defined ambitus”]. Todavia, não elabora uma definição precisa do que vem a ser *tónos*.

um *sýstēma* estamos nos referindo a uma nota de altura relativa ao parâmetro imposto pelas notas fixas do tetracorde.⁷⁵

Desse modo, o próprio Aristóxeno (II.37) critica os *harmonikoí*, em um tom um tanto irônico, acerca do que eles compreendem por tonalidades: “sobre as tonalidades⁷⁶ é absolutamente semelhante à contagem dos dias: por exemplo, <o dia que> os coríntios consideram como o décimo, os atenienses <consideram> como o quinto e alguns outros, como o oitavo”.⁷⁷ Esse caráter dos *tónoi* consagra uma disposição que frustra uma tentativa de definição unívoca e faz com que inexista, a cada *sýstēma*, uma padronização sonora universal.⁷⁸ O gênero *chrōmatikón*, a princípio, está relacionado com as cores, pelo radical *chrōma*.⁷⁹ O gênero *enarmónion* possui uma característica também própria. Como já dito, *enarmónion* é a forma adjetiva de *harmonía*. Para os estudos dos gêneros melódicos, *enarmónion* assume uma característica elevada. No *fragmento* 83 (Wehrli, 1945, p. 31), Aristóxeno deixou-nos duas informações importantes para os gêneros *chrōmatikón* e *enarmónion*: “Olimpo, como diz Aristóxeno, é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas”.⁸⁰ A primeira informação é histórica, uma vez que o gênero *enarmónion* é o mais novo dos gêneros, quando comparados com os dois outros, e a segunda é a seguinte: se o gênero *diátonon* é o mais antigo, como já dito, o *chrōmatikón* passa a ser o segundo gênero criado. Claro que Aristóxeno não trata da historicidade do *chrōmatikón* nos *Elementos Harmônicos*, porém, com o apoio desse fragmento, parece ser viável traçar uma espécie de linhas do tempo da criação dos gêneros.

Apresentado os gêneros musicais, o percurso aqui traçado conduz-nos ao caminho das nuances (*chroaí*). As nuances são justamente a forma como cada gênero se organiza, isto é, as *variedades de entonação* de cada gênero.⁸¹ A rigor, *chroaí* significa colorações.⁸² Para os gregos, essas *chroaí* ocorrem em música como uma mistura das notas internas do tetracorde, mudando, assim, a *tonalidade* — o colorido de um tetracorde. Dessa forma, ao estudo dos tetracordes cabe, portanto, o gênero (*génos*), a fim de decodificar a partir da organização dos

⁷⁵ Cf. Barker (1984, p. 48, 283 n. 115). *In loco*, o autor vai denominar como “system of *tonoi* (keys)”.

⁷⁶ O que a tradutora verte por “tonalidades” é o termo *tónoi*.

⁷⁷ “ἀλλὰ παντελῶς ἔοικε τῆ τῶν ἡμερῶν ἀγωγῇ τῶν ἀρμονικῶν ἢ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις, οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν Ἀθηναῖοι δὲ πέμπτην ἕτεροι δὲ τινες ὀγδόην.” (Aristoxenus, 1902, II.37). Tradução de Cruzeiro (2021, p. 127).

⁷⁸ Pereira (2001, p. 337).

⁷⁹ Cf. Liddell e Scott (1940).

⁸⁰ Tradução extraída de Plutarco (2010, 1134F). “Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν (fr. 83 Wehrli), ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.” (Plutarchi, 1966, 1134F).

⁸¹ Cf. Reinach, 2011 [1923], p. 45-50.

⁸² Ver verbete *chroaí* in Liddell e Scott (1940).

sons, o seu colorido específico. Já tomamos nota de que há três gêneros musicais. Agora, resta uma aproximação ao tema dos tetracordes quanto à sua coloração. Para Aristóxeno, “as divisões do tetracorde que são notáveis e familiares são aquelas que se dividem em magnitudes de intervalos familiares”⁸³. A imagem do que é *familiar* tem uma concepção de algo que é reconhecido pela percepção, isto é, o ouvido capta com nitidez a nuance nos tetracordes. Isso significa dizer que há muitas possibilidades de se organizar os sons no centro do tetracorde, porém, apenas os três gêneros são distinguíveis e padronizáveis para fins de uma teorização da música. É preciso observar que o termo é *gnórimos*⁸⁴ é o que lemos na tradução por familiares. Nesse verbete, Chantraine (1968, p. 230) redireciona-nos para o vocábulo *gignóskō* (p. 225), levando-nos para um discernimento interpretativo mais próximo da perspectiva apresentada por Aristóxeno, que foi o de estudar essas estruturas tendo em vista aquilo que o ouvido pode (re)conhecer. Assim, é possível conferir um sentido ao que é familiar: havia um conjunto de sonoridades reconhecidas como a mais usual, mas não eram as únicas sonoridades possíveis.⁸⁵ O que Aristóxeno se propõe a fazer é estudar as mais usuais.

Por conseguinte, antes de adentrarmos pelo tema dos modos musicais na próxima seção, é preciso analisar o que este autor chama de *pyknón*, pois estas delimitam as *chroaí*. Grosso modo, podemos entender o termo *pyknón* como um critério de classificação dos gêneros. Nesse sentido, um dado histórico importante é que *pyknón* é usado no contexto teórico-musical pela primeira vez por Aristóxeno,⁸⁶ o que nos leva a pensar que esse uso tem um funcionamento de ressignificação desse termo, porque seu sentido comum é o de solidez, de algo compacto.⁸⁷ Desse modo, como estamos falando das notas centrais do tetracorde, essas notas *solidificam* o tetracorde, tornando-o uma estrutura sonora passível de ser esquematizada. Para o *musicólogo de Tarento*, “que se chame de ‘picno’ contanto que, em um tetracorde cujas extremidades formem consonância de quarta, os dois intervalos combinados ocupem um espaço menor do que um só <intervalo>”⁸⁸. Um pouco antes, a definição que os *Elementos Harmônicos* (I.25) haviam consagrado é que “se chame *picno* aquilo entre dois intervalos unidos que, quando colocados juntos, compreendem um intervalo menor do que o resto no intervalo de quarta.”⁸⁹

⁸³ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 144). “τετραχόρδου δέ εἰσι διαιρέσεις ἐξαιρέτοί τε καὶ γνῶριμοὶ αὐτὰ αἶ εἰσιν εἰς γνῶριμα διαιρούμεναι μεγέθη διαστημάτων.” (Aristoxenus, 1902, II.50, grifo nosso).

⁸⁴ No original *gnórimoi* e *gnórima*, como grifado na nota acima.

⁸⁵ Cf. Cruzeiro (2021, p. 144, n. 296).

⁸⁶ Cf. Barker (2012, p. 312-315).

⁸⁷ De acordo com Liddell e Scott (1940).

⁸⁸ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 143). “Πυκνὸν δὲ λεγέσθω μέχρι τούτου ἕως ἂν ἐν τετραχόρδῳ διὰ τεσσάρων συμφωνούντων τῶν ἄκρων τὰ δύο διαστήματα συντεθέντα τοῦ ἐνὸς ἐλάττω τόπον κατέχη.” (Aristoxenus, 1902, II.50).

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 110. “πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεστηκὸς ἂ συντεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων.” (Aristoxenus, 1902, I.25).

Assim sendo, de modo alegórico, podemos conceber um tetracorde ABCD, esquematizado de forma ascendente quanto à sua região sonora, quer dizer, do grave para o agudo, o *pyknón* é analisado somente pelas notas ABC — as três mais graves no tetracorde, ou nos dois primeiros intervalos: *pyknón* é uma análise intervalar do tetracorde, cuja finalidade é o de classificar o gênero. É de bom tom expor que os gêneros *diátonon* e *chrōmatikón* se ramificam. Entretanto, apenas o *enarmónion* e o *chrōmatikón* podem ser classificados através da teoria do *pyknon*, uma vez que o gênero *diátonon*, dada a sua estrutura, não pode conter jamais uma soma dos intervalos ABC — para manter a nossa alegoria — menor do que o intervalo entre CD. Em função disso, o gênero *enarmónion* só tem uma forma; o *chrōmatikón* tem três e; o *diátonon*, muito embora não seja formado por *pyknón*, tem duas possibilidades de conformação. Em síntese, o quadro abaixo esquematiza essas formas:

GÊNERO					
<i>enarmónion</i>	<i>chrōmatikón</i>			<i>diátonon</i>	
	<i>malakón</i> (suave)	<i>hēmiólios</i> (hemiólico)	<i>toniaíon</i> (tônico)	<i>malakón</i> (suave)	<i>sýntonon</i> (tenso)

Quadro 5 – Esquematisação dos gêneros musicais de acordo com Aristóximo de Tarento (*Elementos Harmônicos*, II.51)

Nessa mesma via, a interpretação ofertada por Méndez, Cartagena e Reyes (2009, p. 273, tradução nossa) elucidada o que estamos tentando expressar:

Pyknón, «denso», «comprimido» (...), é o nome com que se designa o conjunto formado pelos dois intervalos inferiores do tetracorde quando a soma da extensão de ambos dá como resultado um intervalo menor que o restante. Assim, dado que a quarta consta de $2 + 1/2$ tons, a extensão do *pyknón* deverá ser sempre inferior a $1 + 1/4$ de tons.⁹⁰

Portanto, a partir da teoria do *pyknón*, Aristóximo propõe fazer uma nova divisão dos tetracordes,⁹¹ que, em resumo, se delimita da seguinte forma:

1. Um enarmônico: o *pyknón* “é um semitom e o restante é um dítone”⁹² — isso significa dizer que as três primeiras notas do tetracorde, do grave para o agudo, têm a sua relação intervalar em um semitom, que matematicamente, caso se respeitasse a orientação dos números,

⁹⁰ “*Pyknón*, «denso», «comprimido» (...), es el nombre con que se designa al conjunto formado por los dos intervalos inferiores del tetracordi cuando la suma de la extensión de ambos da como resultado un intervalo menor que el restante. Así, dado que la cuarta consta de $2 + 1/2$ tons, la extensión del *pyknón* deberá ser siempre inferior a $1 + 1/4$ de tons”. (Méndez, Cartagena e Reyes, 2009, p. 273).

⁹¹ Nos *Elementos Harmônicos*, Livro I.21, Aristóximo já havia feito uma outra divisão.

⁹² Tradução de Cruzeiro (2021, p. 144). “*πυκνὸν ἡμιτόνιον ἐστὶ, τὸ δὲ λοιπὸν δίτονον.*” (Aristoxenus, 1902, II.50).

teríamos dois intervalos equidistantes em 1/4 de tom cada.⁹³ A seguir, o Quadro 6 mostra uma representação desse *pyknón*:

1/4 de tom		2 tons	
— — <i>mésē</i>	— — <i>líchanos mésōn</i>	— — <i>parypátē mésōn</i>	— — <i>hypátē mésōn</i>
		1/4 de tom	

Quadro 6 – Representação do *pyknón* enarmônico

2. Três cromáticos:

- a. cromático suave: o *pyknón* “é composto de duas *diéses*⁹⁴ cromáticas menores e o restante é medido com duas medidas: três vezes com um semitom e uma vez com uma *diése*. Esse é o menor dos *picnos* cromáticos e essa *licano* é a mais grave desse gênero”.⁹⁵ Nesse caso, se as primeiras notas estivessem no registro de 1/3 de um semitom, alcançaríamos uma compreensão do que vem a ser este cromático: da *mésē* para a *líchanos* teria o espaço de 1/3, de igual modo que da *líchanos* para a *parypátē*, formando, assim, o *pyknón*; o resto teria 3 semitons mais uma *diése*. Levando em consideração que uma quarta possui 5 semitons,⁹⁶ uma *diésis* é igual a 1/3 de tom; sendo assim, o

⁹³ É importante dizer que o pensamento musical de Aristóxeno não se satisfaz pela perspectiva dos números, como é o caso dos pitagóricos, mas pela perspectiva da geometrização da música, ou seja, é uma via do *tópos* musical. Para John Chalmers (1993, p. 17), “The new musical theory that Aristoxenos created about 320 BCE differed radically from that of the Pythagorean arithmeticians. Instead of measuring intervals with discrete ratios, Aristoxenos used continuously variable quantities. Musical notes had ranges and tolerances and were modeled as loci in a continuous linear space.” Utilizamos a matemática apenas para orientar a compreensão.

⁹⁴ Segundo Reinach (2011 [1923], p. 36), a *diésis* é o uso arcaico de *hēmítonion*, significando um semitom. Contudo, Liddell e Scott (1940) trata a *diésis* como “the smallest interval in the scale” e o *hēmítonion* como “semitone”. Faz sentido dizer que a *diésis* se iguala a um *hēmítonion* no sistema temperado, posto que nesse sistema o menor intervalo possível que uma escala poderia ter é o semitom.

⁹⁵ “μὲν πυκνὸν ἐκ δύο χρωματικῶν διέσεων ἐλαχίστων σύγκειται, τὸ δὲ λοιπὸν δύο μέτροις μετρεῖται, ἡμιτονίῳ μὲν τρίς, χρωματικῇ δὲ διέσει ἅπαξ· ἔστι δὲ τῶν χρωματικῶν πυκνῶν ἐλάχιστον καὶ λιχανὸς αὐτῆ βαρυτάτη τοῦ γένους τούτου”. (Aristoxenus, 1902, II.50).

⁹⁶ Cf. Aristoxenus (1902, II.57).

tetracorde cromático é formado pelo *pyknón* (dois intervalos de 1/3) mais a parte mais aguda alcançando a distância de 3 semitons (um tom e meio) mais uma *diesis*. O esquema abaixo mostra como a configuração ficaria:

1/3 de tom		3 semitons mais 1/3	
— <i>mésē</i>	— <i>lichanos mésōn</i>	— <i>parypátē mésōn</i>	— <i>hypdiē mésōn</i>
		1/3 de tom	

Quadro 7 – Representação do *pyknón* cromático suave

- b. cromático hemiólico: o *pyknón* “é uma vez e meia maior do que aquele do enarmônico e cada uma de suas *diéses* é <uma vez e meia maior> do que cada uma das *diésis* enarmônicas”⁹⁷. Os três primeiros intervalos (*pyknón*) desse tetracorde são iguais a uma vez e meia o do enarmônico, o que significa dizer que se o *pyknón* do enarmônico mede 1/2 tom, temos: $(1+1/2)$ multiplicado por 1/2, logo, $3/2$ multiplicado por 1/2 é igual a $3/4$ de tom. Entretanto, $3/4$ de tom é o tamanho de todo o *pyknón*. Para saber a medida de cada intervalo (*mésē* - *lichanos* / *lichanos* - *parypátē*) faz necessário dividir por 2; portanto, cada intervalo terá $3/8$ de tom, se divididos de modo equidistantes.

⁹⁷ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 144). “ἡμιολίου δὲ χρώματος διαίρεσις ἐστὶν ἐν ἧ τὸ τε πυκνὸν ἡμιολίον ἐστὶ τοῦ[τ'] ἐναρμονίου καὶ τῶν διέσεων ἑκάτερα ἑκατέρας τῶν ἐναρμονίων.” (Aristoxenus, 1902, II.51).

3/8 de tom		7/4 de tom	
— μέσῃ	— λίχανος μέσῃ	— παρυπάτης μέσῃ	— ὑπάτης μέσῃ
3/8 de tom			

Quadro 8 - Representação do *pyknón* cromático hemiólico

- c. cromático tônico: o *pyknón* “é composto a partir de dois semitons e o restante de três semitons”⁹⁸.

1/2 tom		1 tom e meio	
— μέσῃ	— λίχανος μέσῃ	— παρυπάτης μέσῃ	— ὑπάτης μέσῃ
1/2 de tom			

Quadro 9 - Representação do *pyknón* cromático tônico

3. O diatônico possui duas formas, suave e tenso:

- a. a suave: “o <intervalo> entre a *hípate* e a *parípate* é de um semitom, o <intervalo> entre a *parípate* e a *licano* é de três *diéses* enarmônicas e o <intervalo> entre a *hípate* e a *parípate* é de cinco *diéses*.”⁹⁹

⁹⁸ *Ibidem*. “τονιαίου δὲ χρώματος διαίρεσις ἐστὶν ἐν ἧ τὸ μὲν πυκνὸν ἐξ ἡμιτονίων δύο σύγκειται τὸ δὲ λοιπὸν τριημιτονίων ἐστὶν.” (Aristoxenus, 1902, II.51).

⁹⁹ *Ibidem*. “μαλακοῦ μὲν οὖν ἐστὶ διατόνου διαίρεσις ἐν ἧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖόν ἐστι, τὸ δὲ παρυπάτης καὶ λιχανοῦ τριῶν διέσεων ἐναρμονίων, τὸ δὲ λιχανοῦ καὶ μέσης πέντε διέσεων.” (Aristoxenus, 1902, II.51).

5/4 de tom		1/2 tom	
— μέσῃ	— λίχανος μέσῃ	— παρυπάτης μέσῃ	— ὑπάτης μέσῃ
3/4 de tom			

Quadro 10 - Representação do diatônico suave

- b. a tensa: “o <intervalo> entre a *hípate* e a *parípate* é de um semitom e é de um tom para cada um dos <intervalos> restantes”.¹⁰⁰

1 tom		1/2 tom	
— μέσῃ	— λίχανος μέσῃ	— παρυπάτης μέσῃ	— ὑπάτης μέσῃ
1 tom			

Quadro 11 - Representação do diatônico tenso

1.2 Da presença da musicologia grega nos diálogos de Platão

Passando a presente seção ao crivo da obra de Platão, observamos que a semântica do termo *sýstēma* (escala) possui uma dimensão musical, sobretudo se tomarmos o diálogo *Filebo* como uma fonte para os estudos da música em Platão. No trecho a seguir, a presença do elemento musical está voltada para um saber que, a nosso ver, recai sobre a prática musical. Em

¹⁰⁰ *Ibidem*. “συντόνου δὲ ἐν ἧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖον, τῶν δὲ λοιπῶν τονιαῖον ἐκάτερόν ἐστιν.” (Aristoxenus, 1902, II.51).

uma passagem desse diálogo, o Filósofo de Atenas vai expressar o que pensa sobre a importância da música:

mas, meu caro, quando apreenderes qual é o número de intervalos do som, tanto do agudo quanto do grave, de que tipo são, e também os limites dos intervalos, e quantos são os sistemas que resultam deles — que nossos predecessores, observando-os, os transmitiram a nós, seus seguidores, nomeando-os de “escalas” — e, quais afecções ocorrem, nos movimentos dos corpos, que, segundo dizem eles, devem ser medidas por números e chamadas de ritmo e metros, e, ao mesmo tempo, que é preciso compreender que é desse modo que as investigações sobre tudo que é *um* e múltiplo devem ser feitas...¹⁰¹ (Platão, 2012, *Filebo*, 17c-d).

Repare que as imagens do grave e do agudo aparecem como elementos que configuram as regiões nos intervalos. Essa forma de se pensar o intervalo faz parte de toda a tradição grega, isto é, Platão lança mão do termo *diástēma*, que implica sempre uma relação, uma vez que para que se tenha intervalo em música, é preciso que haja diferença de alturas. Além disso, a locução *órous τῶν diástēmátōn* é o problema a ser encarado no *Laques*, uma vez que Platão está dizendo que é preciso aprender os limites dos intervalos tanto na região aguda como na grave.¹⁰²

Na *República*, Platão vai dizer que o estudo da *astronomía* proporciona um reconhecimento que é a necessidade de olhar fixo para o movimento dos astros, assim como os ouvidos para o movimento harmônico.¹⁰³ Em uma leitura musical, Moutsopoulos (1959, p. 294, tradução nossa) compreende que “o critério da retidão da sua arte é apenas o ouvido deles”.¹⁰⁴

Nesse sentido, a *República* (2007, 531a-b) aponta que

é ridículo, sem dúvida, falar de não sei que intervalos mínimos (*pyknōmata*) e apurarem os ouvidos, como se fosse para captar a voz dos vizinhos; uns afirmam ouvir no meio dos sons um outro, e que é esse o menor intervalo, que deve servir de medida; os outros sustentam que é igual aos que já soaram, e ambos colocam os ouvidos a frente do espírito.¹⁰⁵

¹⁰¹ “ἀλλ’, ὃ φίλε, ἐπειδὴν λάβῃς τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὁξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, [17δ] καὶ ὅποια, καὶ τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν—ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδοσαν ἡμῖν τοῖς ἐπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας, ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὐτοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόησαν πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι’ ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὐτῶν φασὶ ῥυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, καὶ ἅμα ἐννοεῖν ὡς οὕτω δεῖ περι παντὸς ἐνὸς καὶ πολλῶν σκοπεῖν—” (Plato, *Philebus*, 1903, 17c-d).

¹⁰² Cf. Moutsopoulos (1959, p. 60-61).

¹⁰³ Cf. *República*, 530d.

¹⁰⁴ « le critère de la rectitude de leur art est leur seule oreille » (Moutsopoulos, 1959, p. 294).

¹⁰⁵ “καὶ γελοῖως γε, πυκνώματ’ ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὄτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνὴν θηρευόμενοι, οἱ μὲν φασὶν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἡχὴν καὶ μικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφοτέροι ὄτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι.” (Plato, *Republic*, 1903, 531a-b).

Acerca das cordas, três delas serão nomeadas na *República*. Nesse excerto, Platão faz uma comparação com o efeito interno (*entós*) da justiça e as cordas de um instrumento musical. A comparação ocorre no espelhamento entre a alma tripartida e a *neátēs* (agudo), a *hypátē* (grave) e *mésē* (médio), encontrando, assim, uma harmonia entre as partes.¹⁰⁶ Acrescenta-se a tudo isso, que o termo *hóros*, outrora tratado como limite, também ocorre nesse trecho da *República* com o sentido de *parte*.¹⁰⁷ Nessa senda, a Justiça

não permite que cada uma das partes que há nele faça o que não lhe compete, nem que os três princípios de sua alma interfiram uns nas funções dos outros, mas, ao contrário, manda que ele disponha bem o que é dele, mantenha o comando sobre si mesmo, estabeleça ordem, venha a ser amigo de si mesmo e ponha em harmonia três partes de sua alma como se nada mais fossem que os termos da escala musical, o mais agudo, o mais grave e o médio e todos os termos intermediários que possam existir, e, ligando todos esses elementos, de múltiplo que ele era, torne-se uno, temperante e pleno de harmonia.¹⁰⁸ (Platão, 2006, 443d-e).

Mantendo-se, ainda, nessa temática teórica das cordas, no diálogo *Fédon* (2011, 85e-86b) há uma contraposição entre as cordas, materiais e corpóreas, e a harmonia, invisível,

‘É que seria possível alegar a mesma’, continuou, ‘a respeito da harmonia e da lira com suas cordas, a saber: que a harmonia é algo invisível, incorpóreo e sumamente belo numa lira bem afinada, e que esta, por sua vez, é corpo, como também o são as cordas, coisas materiais, compostas, terrenas e de natureza mortal. Ora no caso de alguém quebrar a lira e cortar ou arrebentar as cordas, alguém poderia argumentar como o fizeste: forçosamente aquela harmonia ainda vive, não foi destruída; pois não é possível subsistir a lira depois de se partirem as cordas, todas elas de natureza mortal, e desaparecer a harmonia, da mesma natureza e da família do divino e do imortal, que assim viria a ser destruída até mesmo antes do que é perecível. Não, prosseguiria essa pessoa; necessariamente a harmonia terá de continuar em qualquer parte, por ser forçoso que a madeira apodreça primeiro, e as cordas, antes de acontecer àquela alguma coisa.’¹⁰⁹

¹⁰⁶ Moutsopoulos (1959, p. 90) vai apresentar uma *évolution des instruments*, em que “la tradition antique veut que les trois premières cordes aient été la nète, la mèse et l’hypate du tétracorde méson des conjointes.”

¹⁰⁷ Cf. Moutsopoulos (1959, p. 61).

¹⁰⁸ “μὴ ἔασαντα τὰλλότρια πράττειν ἕκαστον ἐν αὐτῷ μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἄλληλα τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γένη, ἀλλὰ τῶ ὄντι τὰ οικεῖα εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον ἑαυτῷ καὶ συναρμόσαντα τρία ὄντα, ὥσπερ ὄρους τρεῖς ἁρμονίας ἀτεχνῶς, νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης, καὶ εἰ ἄλλα ἄττα μεταξύ τυγχάνει ὄντα, πάντα ταῦτα [443ε] συνδήσαντα καὶ παντάπασιν ἓνα γενόμενον ἐκ πολλῶν, σῶφρονα καὶ ἡρμωμένον,” (Plato, *Republic*, 1903, 443d-e).

¹⁰⁹ “ταύτη ἔμοιγε, ἧ δ’ ὅς, ἧ δὴ καὶ περὶ ἁρμονίας ἂν τις καὶ λύρας τε καὶ χορδῶν τὸν αὐτὸν τοῦτον λόγον εἴποι, ὡς ἡ μὲν ἁρμονία ἀόρατον καὶ ἀσώματον καὶ πάγκαλόν τι καὶ θεῖόν ἐστιν ἐν τῇ ἡρμωμένῃ λύρᾳ, αὐτὴ δ’ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ σώματά τε καὶ σωματοειδῆ καὶ σύνθετα καὶ γεώδη ἐστὶ καὶ τοῦ θνητοῦ συγγενῆ. ἐπειδὴν οὖν ἡ κατάξῃ τις τὴν λύραν ἢ διατέμῃ καὶ διαρρήξῃ τὰς χορδὰς, εἴ τις δυσχυρίζοιτο τῷ αὐτῷ λόγῳ ὥσπερ σύ, ὡς ἀνάγκη ἔτι εἶναι τὴν ἁρμονίαν ἐκείνην καὶ μὴ ἀπολωλέναι—οὐδεμία γὰρ μηχανὴ ἂν εἴη τὴν μὲν λύραν ἔτι εἶναι διερωγυῖων τῶν χορδῶν καὶ τὰς χορδὰς θνητοειδεῖς οὖσας, τὴν δὲ ἁρμονίαν [86β] ἀπολωλέναι τὴν τοῦ θεοῦ τε καὶ ἀθανάτου ὁμοφυῆ τε καὶ συγγενῆ, προτέραν τοῦ θνητοῦ ἀπολομένην.” (Plato, *Phaedo*, 1903, 85e-86b).

Na resposta de Sócrates a essa imagem da harmonia e das cordas, lemos que

No entanto, forasteiro de Tebas, é o que terás de fazer, se continuares a dizer que a harmonia é algo composto, e a alma, uma espécie de harmonia resultante da tensão dos elementos constitutivos do corpo. Pois decerto não te permitirás afirmar que a harmonia, sendo um composto, é anterior aos elementos de que é formada. (...) E não percebes (...) que é justamente o que se dá, quando declaras que a alma existia antes de ingressar no corpo do homem e de lhe assumir a forma, porém é composta de elementos que até então não existiam? Harmonia não é o que afirmas e tua comparação; ao contrário: primeiro existem a lira, as cordas e os sons, sem nenhuma harmonia; esta é a última a formar-se, como é também a que desaparece mais cedo.¹¹⁰ (Platão, 2011, 92a-c).

Já no *Teeteto*, sobre a aprendizagem, a personagem Sócrates vai indagar o método de aprendizagem, isto é, ele questiona se se aprende pela via da materialidade das palavras ou dos sons, se são as cordas ou os sons emitidos por elas? Para Sócrates, “o que acontece quando o guitarrista conseguiu uma aprendizagem perfeita, que não seria mais do que ser capaz de seguir cada som e dizer a qual corda pertence. Toda a gente estará de acordo sobre o facto de serem estes os elementos da música, não?” (Platão, 2010, 206a-b). Em outros termos, é a percepção, a sensibilidade, o critério de aprendizagem da música. No diálogo *Lisis*, a afinação das cordas compete apenas ao músico, uma vez que ao discutir sobre liberdade, Sócrates questiona o seu interlocutor a respeito de sua autonomia. Em seus termos, “E quando tomas da lira, tenho certeza, nem teu pai nem tua mãe te proibem afinar mais alto ou mais baixo a corda que quiseres, esticá-las ou relaxá-las à vontade, dedilhá-las ou pulsá-las com o plectro.” (Platão, 2015, 209b). No *Filebo*, a imagem das cordas volta a aparecer. Em contexto, é a atividade dos sentidos pela via da experiência e da adivinhação que delimita o trabalho de afinação em música, isto é, a afinação das cordas não depende apenas da aplicação de uma técnica, mas decorre de questões circunstanciais, tais como a habilidade do músico,¹¹¹ posto que, como interpreta Barker (1987,

¹¹⁰ “ἀλλὰ ἀνάγκη σοι, ἔφη, ὃ ξένη Θηβαῖε, ἄλλα δόξαι, ἐάνπερ μείνη ἦδε ἡ οἴησις, τὸ ἄρμονίαν μὲν εἶναι σύνθετον πρᾶγμα, ψυχὴν δὲ ἄρμονίαν τινὰ ἐκ τῶν κατὰ τὸ σῶμα ἐντεταμένων συγκεῖσθαι: οὐ γὰρ που ἀποδέξῃ γε σαυτοῦ λέγοντος ὡς πρότερον ἦν ἄρμονία συγκεῖμένη, πρὶν ἐκεῖνα εἶναι ἐξ ὧν ἔδει αὐτὴν συντεθῆναι. (...) αἰσθάνη οὖν, ἢ δ' ὅς, ὅτι ταῦτά σοι συμβαίνει λέγειν, ὅταν φῆς μὲν εἶναι τὴν ψυχὴν πρὶν καὶ εἰς ἀνθρώπου εἶδός τε καὶ σῶμα ἀπικέσθαι, εἶναι δὲ αὐτὴν συγκεῖμένην ἐκ τῶν οὐδέπω ὄντων; οὐ γὰρ δὴ ἄρμονία γέ σοι τοιοῦτόν ἐστιν ὃ ἀπεικάσεις, ἀλλὰ πρότερον καὶ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ καὶ οἱ φθόγγοι ἔτι ἀνάρμοστοι ὄντες γίνονται, τελευταῖον δὲ πάντων συνίσταται ἡ ἄρμονία καὶ πρῶτον ἀπόλλυται.” (Plato, *Phaedo*, 1903, 82a-c).

¹¹¹ Para Hagel (2010, p. 369), “embora existam indicações de que furos para os dedos eram afinados com cautela, as afinações adequadas também dependiam muito da habilidade do artista.” [“Although there are indications that their finger holes were tuned cautiously, the proper pitches also depended a good deal on the performer’s skill.”].

p. 107, tradução nossa), Platão está “falando do aspecto principal da prática de um músico, sua performance real, e não de meras preliminares”.¹¹² Desse jeito,

para começar, a música está cheia desse tipo de coisa, pois ajusta suas harmonias não pela medida, mas pela adivinhação bem exercitada. Tome como exemplo o caso da aulética que busca, pela adivinhação, medir o tamanho de cada corda que vibra. Assim, a obscuridade mistura-se bastante nisso e a parte de precisão é bem pequena.¹¹³ (Platão, 2012, 56a).

No *Fedro*, Platão (2011, 268d-e) faz uma circunscrição do que é ser músico, principalmente no que tangencia o problema da harmonia e da afinação. *In verbis*,

à maneira de qualquer músico quem encontrasse um homem convencido de conhecer harmonia, só pelo fato de saber como deixar uma corda com o som mais grave ou mais agudo, não lhe diria de modo muito grosseiro: ‘Estás louco, idiota!’ Não, exatamente por ser músico, falaria com brandura: ‘Caríssimo, quem quiser ser músico, forçosamente terá também de saber isso; porém, nada impede que ignore totalmente harmonia quem tiver essa disposição. Só possuis as noções preliminares do estudo da harmonia; mas a própria harmonia, essa nem suspeitas o que seja’.¹¹⁴

Percebe-se, portanto, que há uma relação entre a harmonia, a afinação e as cordas. O que Platão está apontando aqui é o problema dos *mousikoí* e dos *harmonikoí*.¹¹⁵ A nosso ver, o

¹¹² “speaking of the major aspect of a musician's practice, his actual performance, rather than of mere preliminaries” (Barker, 1987, p. 107).

¹¹³ Nesse ponto nos distanciamos da interpretação de Moutsopoulos (1959, p. 64), que pensa a expressão *melētēs stochasmōi* como *conjecture empirique*. A interpretação de Fernando Muniz (Platão, 2012) vai para “adivinhação bem exercitada”. Em uma análise sucinta dessa expressão, percebemos que *melētēs* pode ser verbo na segunda pessoa do singular do presente do indicativo de *meletāō*, que tem como semântica a ideia de pensar, tomar pelo pensamento; mas pode também ser interpretado como substantivo, no caso genitivo de *melētē*, cujo significado é cuidado, atenção. Ademais, o termo *stochasmōi*, dativo singular de *stochasmós*, que significa uma “conjectura”, “um poder de adivinhar que vem da prática” (cf. Liddell e Scott, 1940). A nosso ver, a experiência da afinação tem mais intimidade com a ideia de “adivinhação”, no preciso sentido de que o ato de afinar pressupõe o de torcer a cravelha até “adivinhar” a tensão correta da corda. Entretanto, Moutsopoulos (1959, p. 139) oferece um sentido interessante para esse *empirique*: “la musique devienne une discipline de tâtonnements.” Nesse sentido, reaproximamo-nos desse autor, uma vez que o empírico não precisa ser, necessariamente, aquilo que pressupõe um método para alcançar um conhecimento, mas o simples ato empírico mesmo, como aquele que vai tateando o sempre inédito e não inédito da afinação dos sons. No original: “οὐκοῦν μεστὴ μὲν που μουσικὴ πρῶτον, τὸ σύμφωνον ἀρμόττουσα οὐ μέτρῳ ἀλλὰ μελέτης στοχασμῶ, καὶ σύμπασα αὐτῆς αὐλητικὴ, τὸ μέτρον ἐκάστης χορδῆς τῷ στοχάζεσθαι φερομένης θηρεύουσα, ὥστε πολὺ μειγμένον ἔχειν τὸ μὴ σαφές, σμικρὸν δὲ τὸ βέβαιον.” (Plato, *Philebus*, 1903, 56a).

¹¹⁴ “ἀλλ’ οὐκ ἂν ἀγροίκως γε οἶμαι λειδορήσειαν, ἀλλ’ ὥσπερ ἂν μουσικὸς ἐντυχῶν ἀνδρὶ οἰομένῳ ἀρμονικῶ εἶναι, ὅτι δὴ τυγχάνει ἐπιστάμενος ὡς οἶόν τε ὀξύτάτην καὶ βαρυτάτην [268ε] χορδὴν ποιεῖν, οὐκ ἀγρίως εἶποι ἂν: ‘ὦ μοχθηρέ, μελαγχολᾷς,’ ἀλλ’ ἄτε μουσικὸς ὢν πρῶτον ὅτι ‘ὦ ἄριστε, ἀνάγκη μὲν καὶ ταῦτ’ ἐπίστασθαι τὸν μέλλοντα ἀρμονικὸν ἔσεσθαι, οὐδὲν μὴν κωλύει μηδὲ σμικρὸν ἀρμονίας ἐπαῖειν τὸν τὴν σὴν ἔξιν ἔχοντα: τὰ γὰρ πρὸ ἀρμονίας ἀναγκαῖα μαθήματα ἐπίστασαι ἀλλ’ οὐ τὰ ἀρμονικά.” (Plato, *Phaedrus*, 1903, 268d-e).

¹¹⁵ Platão é duro com os *mousikoí*. Por exemplo, na *República* (531b), os músicos são aqueles que torturam as cordas. Além disso, não é com esses que ele — Sócrates — está conversando, mas com alguém que tem condições de falar sobre harmonia.

conhecimento da harmonia para os músicos é algo elementar, mas pode acontecer de haver músicos que abram mão desse conhecimento para afinar, posto que o processo de afinação, na prática, é resultado de uma experiência de adivinha e adequação. Nessa divisão que compreende um músico de um não-músico, a *República* (349e) coloca em questão que cabe ao músico afinar a lira e não a um não-músico. Nesse sentido, “a inteligência também é moldada pelo estudo e pelo uso da música”¹¹⁶ (Moutsopoulos, 1959, p. 22, tradução nossa). Assim, Platão reconhece na música uma importância tal que, sem ela, a inteligência humana ficaria em um registro mal desenvolvido. Nesse sentido, na perspectiva de Platão, “quem melhor mistura música e ginástica e as traz de modo equilibrado à sua alma é o que, com muita razão, diríamos ser de maneira perfeita o mais sensível às musas e mais harmonioso, muito mais do que aquele que afina as cordas de um instrumento.” (*República*, 2006, 412a). Para Platão, portanto, a música e a ginástica são ferramentas para o desenvolvimento intelectual do *politikós*.¹¹⁷ Por essa perspectiva, podemos entender que a qualidade do músico, na musicologia de Platão, é medida pela sua disciplina corporal, pelas veredas da ginástica, e pelo seu contato com as musas, a partir da harmonia, mais do que a capacidade de afinar um instrumento.

Diante do exposto até aqui, vale dizer que a teoria musical grega trata apenas de um panorama acerca de um conteúdo mais complexo e que, por si só, mereceria uma tese, dada a sua variedade e complexidade. Nesse sentido, o recorte que realizamos foi o de aproximar essa teoria para com aquilo que ocorre na *musicologia de Platão*. Sendo assim, essa perspectiva que tenta alcançar a totalidade de algo que excede os limites da visão, tanto pelo distanciamento histórico, como pela complexidade do material que restou, buscou passear pelos temas a fim de perceber o ferramental que o filósofo de Atenas tinha em suas mãos para desenvolver toda uma crítica musical em seu tempo.

Dessa forma, passamos por temas da teoria da música grega antiga que, como vimos, constam nos textos de Platão. Portanto, os temas aqui reunidos trataram de mostrar como foi pensada a espinha dorsal de teoria da música grega. Por isso o nosso recorte foi o de perpassar pelos tetracordes musicais e pela composição dos *systemata*, tendo em vista que se tornou a base da teoria da música, isto é: os tetracordes, como vimos, funcionavam como fundamento para a possibilidade de se alcançar os *systemata*, posto que estes são a concatenação daqueles. Seguido a isso, vimos também os três gêneros melódicos em Aristóxeno, que são o *enarmónion*, que não assume uma subdivisão ou variação; o *chrōmatikón*, subdividido em *malakón*, *hēmiólion*

¹¹⁶ “l’intelligence est, elle aussi, façonnée par l’étude et l’usage de la musique” (Moutsopoulos, 1959, p. 22)

¹¹⁷ Para Moutsopoulos (1959, p. 346, tradução nossa), a ginástica e a música formam “um equilíbrio durável das partes de seu corpo e de sua alma” [“un équilibre durable des parties de son corps et de son âme.”].

e *toniaíon*; e o *diátonon*, podendo ser classificado como *malakón* ou *syntonon*. Por último, tratamos das nuances, onde apresentamos a teoria do *pyknón*.

Na próxima seção, trataremos do tema dos modos musicais. A teoria dos modos musicais será analisada à luz das contribuições dos antigos teóricos da música, como Aristóxeno, Cleônides, Ptolomeu, entre outros. Utilizaremos os tratados que chegaram até nós, juntamente com um conjunto de comentadores que se dedicaram ao estudo e estabelecimento teórico dos modos musicais. Por fim, examinaremos a presença dessa teoria nos escritos de Platão, demonstrando que ele detinha um domínio, no mínimo, discursivo da teoria musical de seu tempo. Com isso, demonstraremos que Platão não só possuía um conhecimento da teoria musical de seu tempo, mas também aplicava os princípios da teoria dos modos musicais em alguns diálogos, nomeadamente *República*, reforçando a ideia de sua forte ligação com a música e seu trato musicológico.

2 OS MODOS MUSICAIS GREGOS

Na seção anterior, tratamos do estudo da teoria musical considerando seu estabelecimento a partir das cordas da lira. Somado a isso, lidamos com a constituição e organização dos gêneros musicais. Mantendo esta abordagem teórica, a presente seção tem por objetivo considerar o que ficou conhecido como os *modos musicais gregos*. Como já dissemos, os gregos não conheceram os tão consagrados *modos* musicais. Assim, na história da teoria musical grega, três termos foram utilizados para determinar o que se popularizou como *modos musicais*, quais sejam: *harmonía*, *tónoi* e *trópoi*. Além do que já dissemos no início da seção anterior, os modos musicais da antiga Grécia têm como característica primordial nos remeter a um lugar geográfico específico, isto é, aos Dórios, Lídios, Frígios, Eólios, Lócrios, dentre outros possíveis. A princípio, iremos tratar da *harmonía* somente com o sentido musical,¹¹⁸ posto que apesar de esses três termos ocorrerem como *modos musicais*, a *harmonía* é o mais representativo deles. Sendo assim, veremos como nos tratados musicais da Antiguidade os modos musicais aparecem tendo em vista a sua concepção a partir da sua própria regionalização. Dessa forma, podemos pensar na ideia de modo musical como uma organização dos intervalos em uma escala.¹¹⁹

Assim sendo, o nosso primeiro autor é Aristóxeno de Tarento. Em seus *Elementos Harmônicos* (II.37), os modos musicais ocorrem em um momento em que Aristóxeno está justamente criticando os teóricos anteriores a ele, os chamados *harmonikoí*.¹²⁰ Como leremos em uma citação já exposta na seção anterior, os *systemata* eram definidos por *tónoi*.¹²¹ Nesse trecho, Aristóxeno faz uma ridicularização dos *harmonikoí*, pois afirma que o modo como eles trataram a teoria da música, mais especificamente, a divisão da escala foi um ato não melódico (*ekmelés*) e inútil (*áchrēstos*):

Ora, parte dos harmonistas¹²² diz, desse modo, que a hipodórica é a mais grave das tonalidades, que a lídia é mais aguda do que ela em um semitom, que a dórica é mais <aguda> em um semitom e que a frígia é <mais aguda> que a dórica em um tom e, desse mesmo modo, também que a lídia é <mais aguda> do que a frígia em <um> outro tom. Outros adicionam ao que foi dito o aulo hipofrígio na região grave, ao passo que outros, por sua vez, observando o orifício dos aulos, separam as três <tonalidades> mais graves em três *diéses* uma da outra, a saber, a hipofrígia, a hipodórica e a dórica; <eles separam> a

¹¹⁸ Como já demonstramos na dissertação de mestrado, há muitos sentidos para o termo *harmonía* na Antiguidade grega (cf. Souza, 2023).

¹¹⁹ Cf. West (1994, p. 117).

¹²⁰ Já comentado em referido trabalho anterior.

¹²¹ Traduzido por tonalidade.

¹²² Tradução para o que tratamos como *harmonikoí*.

frígia da dórica em um tom; distanciam a lídia da frígia novamente em três *diéses* e, igualmente, a mixolídia da lídia. Porém, eles não disseram nada quanto ao que tinham em vista ao pretenderem fazer a separação das tonalidades dessa maneira. Ficará claro, por ocasião dessa disciplina, que a subdivisão não é melódica e é absolutamente inútil.¹²³

A lista de modos musicais apresentada por Aristóxeno está incompleta, como veremos.¹²⁴ Nesse caso, vale analisar essas *harmoniai* de acordo com algumas ocorrências nos tratados já referidos. É preciso, portanto, entender que a teoria acerca desses modos musicais é proposta tendo em vista a sequência de notas que se relacionam a ponto de serem bem audíveis, ou melhor, são construídas em conexão a fim de encontrar um *phthóngos*.¹²⁵ Um pouco mais à frente, ao falar sobre o objetivo da ciência da *harmonía* (*harmonikês epistēmēs*), Aristóxeno constitui um tratamento epistemológico da música, não postula essa ciência apenas como uma ciência dos modos musicais, mas em sua a música é pensada em uma perspectiva epistemológica. Contudo, não é uma *epistēmē* que coloca em destaque o resultado numérico como critério para o conhecimento,¹²⁶ não é um saber que se sustenta pelos números, mas pela percepção da escuta.¹²⁷ Isto é, Aristóxeno disputa quem vai dizer, do ponto de vista epistemológico, a música: músicos ou aqueles que ficam à margem da música? É nesse sentido que vemos Aristóxeno (II.39) comentar os modos musicais, dizendo que:

¹²³ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 144). Sobre os *tónoi*, ver Landels (1999, p. 97-98). No original: “οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρυτάτον μὲν τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων, ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν μιζολύδιον, τούτου δ' ἡμιτονίῳ τὸν δῶριον, τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρυγίον, ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λυδίον ἑτέρῳ τόνῳ· ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένους τὸν ὑποφρυγίον αὐτὸν προστιθέασιν ἐπὶ τὸ βαρὺ, οἱ δὲ αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσιν, τὸν τε ὑποφρυγίον καὶ τὸν ὑποδώριον καὶ τὸν δῶριον, τὸν δὲ φρυγίον ἀπὸ τοῦ δωρίου τόνῳ, τὸν δὲ λυδίον ἀπὸ τοῦ φρυγίου πάλιν τρεῖς διέσεις ἀφιστάσιν, ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν μιζολύδιον τοῦ λυδίου. τί δ' ἐστὶ πρὸς ὃ βλέποντες οὕτω ποιεῖσθαι τὴν διάστασιν τῶν τόνων προτεθῆμηνται, οὐδὲν εἰρήκασιν. ὅτι δὲ ἐστὶν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελῆς καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερόν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας.” (Aristoxenus, 1902, II.37).

¹²⁴ Barker (1989, p. 154, n. 33, tradução nossa), sustentado pelos tratados de Aristides Quintiliano e de Cláudio Ptolomeu, afirma que falta, nesse passo, outras *harmoniai*, quais sejam, o hipolídio, o jônio e o lócrio. West (1994, p. 117) trata desse tema dizendo que “na literature dos séculos quarto e quinto encontramos numerosas referências para as *harmoniai*. As diferenças entre uma e outra em relação às suas qualidades estética e emocional, e seus efeitos sobre a disposição dos ouvintes, eram considerados um assunto de grande interesse e importância. As mais frequentemente mencionadas são o dórico, o frígio e o lídio, mas também ouvimos falar do jônico, do eólio, do lócrio, do mixolídio e de outras. Alguns dos nomes foram estabelecidos no início do período arcaico. Alcman e Estesícoro já se referem a uma ‘melodia frígia.’” [“In fifth- and fourth-century literature we encounter numerous references to musical *harmoniai*. The differences between one and another in respect of their aesthetic and emotional qualities, and their effect upon the disposition of the listener, were considered a subject of great interest and importance. The ones most often mentioned are the Dorian, Phrygian, and Lydian, but we also hear of Ionian, Aeolian, Locrian, Mixolydian, and others. Some of the names were established early in the Archaic period. Alcman and Stesichorus already refer to a 'Phrygian melody'.”]. Para Hagel (2009, p. 4), o hipolídio é posterior a Aristóxeno.

¹²⁵ Cf. Franklin (2018, p. 679-680).

¹²⁶ Cf. Bélis (1986, p. 172).

¹²⁷ Cf. Rocconi (2003, 24).

Quanto àquelas coisas que alguns consideram ser os fins da chamada ciência da harmonia, alguns afirmam que o objetivo da compreensão de cada uma das coisas melódicas é a notação de melodias. Outros afirmam que é o estudo sobre o aulo, isto é, a capacidade de dizer de que maneira cada um dos sons no aulo ocorre e de onde eles surgem. Porém, dizer essas coisas é digno de alguém que errou completamente, pois não apenas a notação não é o objetivo da ciência da harmonia, mas ela nem mesmo é uma parte <dele>, a não ser que grafar cada um dos metros <seja uma parte> da métrica. E se, tal como nesses casos, não é necessário que aquele que é capaz de notar o [metro] jâmbico [também saiba o que é o metro jâmbico], assim também se dá no caso da melodia, isto é, não é necessário que aquele que nota melodia frígia também saiba o que a melodia frígia é. É evidente que a notação não pode ser o objetivo da ciência mencionada.¹²⁸

Em outros termos, acerca da relação entre a escrita da melodia e a ciência da *harmonía* (*harmonikês epistêmês*), no caso a frígia, o autor afirma que são áreas de estudos independentes, uma vez que uma coisa seria a gramática da música, isto é, sua escrita, outra coisa seriam os estudos acerca do conhecimento daquilo que faz a música ser música, por isso que quem escreve uma melodia pode desconhecer completamente a ciência da *harmonía*, uma vez que Aristóxeno (II.32) a define na seguinte direção: “de modo geral, então, devemos ter em mente que <a harmonia> é o estudo a respeito da melodia como um todo sobre como o som, tensionando e relaxando, coloca-se por natureza nos intervalos”.¹²⁹ O importante aqui é compreender que Aristóxeno não concorda com aquilo que os estudiosos da música anteriores a ele afirmavam quando diziam que a notação musical era o fundamento da ciência da *harmonía*, isto é, a *harmonikês epistêmês* não é uma *parasēmantikê*. Esta, por sua vez, é tão somente aquilo que hodiernamente chamamos de notação musical.¹³⁰ Para Herington (1985, p. 235, n. 7, tradução nossa), a notação musical funciona “como uma ferramenta para o intérprete prático da música”¹³¹, muito embora haja uma escassez de informação acerca desse tema nos autores anteriores a Aristóxeno,¹³² até porque esse é um neologismo aristoxeniano que só encontramos

¹²⁸ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 130-131). “Α δέ τινες ποιῶνται τέλη τῆς ἀρμονικῆς καλουμένης πραγματείας οἱ μὲν τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη φάσκοντες πέρασ εἶναι τοῦ ξυνιέναι τῶν μελωδομένων ἕκαστον, οἱ δὲ τὴν περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρίαν καὶ τὸ ἔχειν εἰπεῖν τίνα τρόπον ἕκαστα τῶν αὐλομένων καὶ πόθεν γίγνεται· τὸ δὲ ταῦτα λέγειν παντελῶς ἐστὶν ὄλου τινὸς διημαρτηκότος. οὐ γὰρ ὅτι πέρασ τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντικὴ, ἀλλ’ οὐδὲ μέρος οὐδέν, εἰ μὴ καὶ τῆς μετρικῆς τὸ γράψασθαι τῶν μέτρων ἕκαστον· εἰ δ’ ὡσπερ ἐπὶ τούτων οὐκ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν δυνάμενον γράψασθαι τὸ ἰαμβικόν <μέτρον καὶ ἄριστά γε εἰδέναι τί ἐστὶ τὸ ἰαμβικόν>, οὕτως ἔχει καὶ ἐπὶ τῶν μελωδομένων — οὐ γὰρ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν γραψάμενον τὸ φρύγιον μέλος καὶ ἄριστά γε εἰδέναι τί ἐστὶ τὸ φρύγιον μέλος —, δῆλον ὅτι οὐκ ἂν εἴη τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης πέρασ ἡ παρασημαντικὴ.” (Aristoxenus, 1902, II.39).

¹²⁹ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 119).

¹³⁰ Há, em grego, uma outra forma de dizer notação musical que é o termo *melographía*, cujo *melographos* corresponde ao poeta lírico. Mais sobre esse tema, ver Marrou (1946).

¹³¹ “as a device for the practical performer of music” (Herington, 1985, p. 235).

¹³² Cf. Herington (1985, p. 43).

no trecho citado, incluindo em autores posteriores.¹³³ Em suma, a capacidade de reconhecer os modos musicais não requer como necessidade dominar a escrita da música ou, até mesmo, decifrar os diagramas musicais,¹³⁴ apesar de que “a notação grega em si é uma fusão perfeita do musical e do gramatical, com notas designadas por letras”¹³⁵ (Franklin, 2010, p. 29, tradução nossa). Nesse sentido, não concordamos com a ideia de que a notação musical não tenha o seu lugar na música, mas, para uma epistemologia da *harmonía*, ela se torna desprezível: a notação musical é um elemento incapaz de fornecer uma imagem dos modos musicais.¹³⁶ Contudo, para Hagel (2009, p. 4), Aristóxeno teria desprezado a notação de modo que não haveria nenhuma serventia para a música, ou melhor, para o entendimento dessa arte. A nosso ver, parece muito mais que Aristóxeno esteja preocupado com uma epistemologia da *harmonía*; essa constatação não excluiria o lugar da notação musical que, até hoje, é elementar para qualquer pessoa que se aventure no estudo de qualquer instrumento musical. Devemos ter em mente, portanto, que a perspectiva de Aristóxeno não é a de pensar a música divorciada da prática, isto é, não como o fazer dos *harmonikoí*, mas como a dos *mousikoí*. Na perspectiva de Gurd (2020, p. 120), os *hamonikoí* tratavam a notação musical como um elemento importante da teoria da música e não estavam errados, a nosso ver. Parece que tanto Hagel (2009) como Gurd (2020) fundem *harmonikês epistémês* com *mousikês epistémês* ou com *perí mousikês*. Especulativamente falando, pode ser que a ciência da *harmonía* tenha objetos diferentes de uma teoria da música básica, em que os estudos da notação musical têm seus espaços.

Apesar dessas afirmações, há nos fragmentos de Aristóxeno um caminho para observar qual era o pensamento desse autor sobre o que chamamos de modos musicais. No fragmento 78, (Wehrli 1945, tradução nossa) lemos as seguintes palavras: “Aristóxeno confere a Hiagnis a criação da harmonia frigia”.¹³⁷ Como sublinhado na seção anterior, há em Aristóxeno uma preocupação em localizar as coisas historicamente. No caso do modo frígio, ao músico mítico

¹³³ Há uma questão interessante que excede a condição do pensável do tempo de Aristóxeno — sobretudo no que concerne às epistemologias musicais — qual seja, a diferença de notação musical vocal e instrumental. Sobre este assunto, sugerimos o texto de Bataille (1963). Além disso, segundo Bélis (1998), os gregos nos legaram três formas distintas de escrita musical, duas de qualidade mais profissional, destinadas, respectivamente, à voz e ao instrumento, e uma outra mais rudimentar.

¹³⁴ Conforme aponta Prauscello (2006, p. 30-31, tradução nossa): “Em outras palavras, ser capaz de compreender e reconhecer os diferentes modos musicais não parece necessariamente implicar na capacidade de escrever e, conseqüentemente, decifrar diagramas musicais.” [“In other words, being able to grasp and recognize the different musical modes does not seem necessarily to entail the ability to write down and then consequently decipher musical diagrams.”].

¹³⁵ “the Greek notation itself is a perfect fusion of the musical and grammatical, with notes designated by letters.” (Franklin, 2010, p. 29).

¹³⁶ Cf. Anderson (1966, p. 20).

¹³⁷ “ὁ δ' Ἀριστόξενος τὴν εὐρεσιν αὐτῆς (sc. τῆς Φρυγιστὶ ἀρμονίας) Ἰάγνιδι τῷ Φρυγί ἀνατίθησιν.” (Fragmento 78 Wehrli, 1945),

Hiagnis é dada a criação.¹³⁸ Em outro fragmento (79, Wehrli, 1945, tradução nossa), lemos que “Aristóxeno afirmou que (sc. Sófocles) foi o primeiro dentre os poetas de Atenas a melodiar canções em frígio e mixar no modo [*trópou*] ditirâmico.”¹³⁹ Nesse caso, vale atentar uma vez mais para o que pensamos como modo musical. O termo vertido para o português está na forma genitiva singular *trópou*, mas que no nominativo plural é *trópoi*. É importante dizer que especificamente nesse exemplo, *trópou* pode ter um sentido que excede a ideia de escala e compreenderia um todo da composição musical, isto é, o resultado de toda a canção (*âisma*). Nos fragmentos 80 e 81 (Wehrli, 1945), retirados de *De Música*, de Plutarco (2010), encontramos informações acerca da harmonia lídia (*Lýdiou hamronían*) e da mixolídia. Nesse exemplo, *harmonía* tem um sentido de modo. Outro detalhe é que há uma imprecisão acerca da criação do modo lídio: seja Olimpo, seja Melanípides, seja a informação dada por Píndaro, seja Torebo na fala de Dionísio Iambo, este modo perpetuou-se na história da música. Talvez, a coexistência de tantas fontes possíveis acaba por desvelar que o modo lídio se tornou popular entre os músicos gregos. Acrescido a isso, a harmonia dória misturada com a mixolídia é apropriada para a tragédia. Outro dado que vemos nessa citação é a criação do modo mixolídio pela poetisa Safo, uma vez que usou em suas composições, sem excluir possíveis melodias de Lesbos, esse modo.¹⁴⁰ Dessa forma, podemos ler que

Pelo menos a harmonia lídia porque ela é desaprovada (sc. Platão) posto que é aguda e propícia ao treno. Afirmam que é a primeira que surgiu nessa harmonia foi a trenódica. Aristóxeno, no primeiro livro *Sobre a Música*,¹⁴¹ diz que Olimpo foi o primeiro a tocar no aulo uma canção fúnebre para Píton na harmonia lídia. Há outros que dizem que Melanípides foi o primeiro a usar esta melodia. Mas Píndaro, nos seus Peãs, diz que a harmonia lídia primeiramente foi ensinada nas bodas de Níobe. E outros dizem que Torebo foi o primeiro a utilizar essa harmonia, como Dionísio Iambo relata. Também a mixolídia é uma harmonia patética, apropriada às tragédias. Aristóxeno diz que Safo inventou a mixolídia e que dela os poetas trágicos a aprenderam. Então eles adotaram-na e juntaram-na à harmonia dória, já que uma expressa magnificência e dignidade e a outra, o patético, e a tragédia é uma mistura destes.¹⁴²

¹³⁸ Segundo Nono de Panópolis (1942, Canto XLI, tradução nossa) Hiagns foi o criador da melodia para o aulo duplo (“o delicado Hiagnis criou a melodia para o bem-furado aulo duplo” [δίθροον ἄβρὸς Ὑαγνίς ἐντρήτου μέλος αὐλοῦ]); Hiagnis teria também entrado em conflito com o deus Apolo (Canto X, 232-234). Mas, por óbvio, Aristóxeno não conheceu a érica de Nono.

¹³⁹ “*Vita Sophoclis* 23: φησὶ δὲ Ἀριστόξενος ὡς πρῶτος τῶν Ἀθήνηθεν ποιητῶν (sc. Σοφοκλῆς) τὴν Φρυγίαν μελοποιῖαν εἰς τὰ ἴδια ἄσματα παρέλαβε καὶ τοῦ διθυραμβικοῦ τρόπου κατέμιξεν.” (Wehrli, 1945, fragmento 79).

¹⁴⁰ Cf. Comotti (1979, p. 22).

¹⁴¹ Obra perdida.

¹⁴² “Plutarch. *De musica* 1136c 148: τὴν γοῦν Λύδιον ἁρμονίαν παραιτεῖται (sc. Πλάτων), ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρηῖνον. ἢ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασὶ θρηνώδη τινὰ γενέσθαι. Ὀλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστί. εἰσι δ’ οἱ

Um dado que foi dito nesse excerto, e que é importante ressaltar aqui, é que poderia haver uma correlação entre a *harmonía* lídia e o ambiente fúnebre. Isso não fica tão claro e não parece ser tão unânime dentre os gregos. No decorrer desta seção, tentaremos mapear a possibilidade dos usos e das correlações dos modos musicais a certos ambientes, fúnebres, festivos, trágicos, entre outros. Contudo, uma expressão chama atenção: a tragédia é uma mistura de *harmoniai*. É curioso notar que os elementos constituintes de uma obra como a tragédia carreguem consigo uma mistura de modos. Contudo, falta materialidade específica para traduzir essas misturas, não no sentido da equivalência entre a língua grega e a portuguesa, mas no que diz respeito à própria música. Sendo assim, mantenho questões abertas, tais como: haveria partes específicas para cada modo? Seria possível uma experiência polimodal, quer dizer, dois modos sendo executados em um mesmo instante? Do ponto de vista da prática, essas misturas gerariam uma nova escala? O mixolídio já carregaria em si uma mistura no modo lídio? Mas, se Aristóxeno estiver correto, o mixolídio e o dórico resultariam em quê? Em todo caso, podemos dizer que o aulos, instrumento de sopro, é associado ao modo mixolídio, uma vez que esse instrumento era utilizado em cerimoniais fúnebres e, além disso, quando misturado ao modo dórico, teríamos a arte trágica.¹⁴³

Já no fragmento 83 (Wehrli, 1945; Plutarco, 2010, 1134F-1135C),

Olimpo, como diz Aristóxeno, é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas. Eles suspeitam que a invenção tenha acontecido da seguinte maneira. Olimpo, tocando no gênero diatônico e fazendo a melodia passar muitas vezes para a *parípate* diatônica, ora a partir da *parámese* ora a partir da *mese*, e omitindo a *lícano* diatônica, reconheceu a beleza do seu

Μελανιπίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί: Πίνδαρος δ' ἐν Παιᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις φησὶ Λύδιον ἄρμονίαν πρῶτον διδαχθῆναι. ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον τῇ ἄρμονίᾳ χρῆσασθαι, καθάπερ Διονύσιος ὁ Ἰαμβος ἱστορεῖ. ib. 1136 c 153: καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίας ἀρμόζουσα., Ἀριστόξενος δὲ φησι Σαμφῶ πρῶτην εὔρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιούσους μαθεῖν: λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζῆσαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγωδία.” (Wehrli, 1945, fragmentos 80 e 81). Tivemos acesso recente à tradução desses fragmentos em Rocha (2023).

¹⁴³ Cf. Terzès; Hagel (2022, p. 50-51). Herington (1985, p. 110) demora-se nessa questão apontando para o desenvolvimento da tragédia, fazendo comparativos entre relações métricas antes e depois da tragédia; vale dizer que Herington interpreta a locução *mémiktai dè dià toutōn tragōidía* [μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγωδία] como “tragedy is a mixture”; do ponto de vista desse pensamento, dizer que *tragédia é uma mistura* favorece muito o pensar, uma vez que os exemplos de tragédias que chegaram até nós conjuga sempre relações de personagens, isto é, um (con)viver de corpos. Contudo, não expressa a completude do que em grego está sendo dito, posto que é acerca da mistura de diferentes *harmoniai* que trata a tragédia na perspectiva aristoxeniana. Talvez seja importante confirmar um posicionamento ético nesse momento, dado que essa frase, deslocada do contexto da obra de Herington, pode ser problemática, uma vez que para se evitar a *tragédia humana* bastaria que eliminássemos apenas as diferenças que compõe a mistura. Afastamo-nos dessa possibilidade de interpretação porque não confiamos em uma via de realização de vida sem que misturas conformem a realidade. Ademais, *mémiktai dè dià toutōn tragōidía* cria uma imagem de que a tragédia é perpassada (*diá*) por mistura, no contexto, de *harmoniai*.

caráter, e assim admirou e aprovou o sistema constituído a partir dessa analogia e neste sistema compôs no tom dório. De fato, ele não se ateu às características nem do gênero diatônico nem do cromático, e nem mesmo às do enarmônico. Assim foram as suas primeiras melodias enarmônicas. Pois eles colocam dentre essas, primeiro, o Espondeu, no qual nenhuma das divisões mostra suas peculiaridades, a menos que alguém, considerando o espondiasmo mais agudo, conjecture que o próprio Espondeu é diatônico. Mas é claro que quem propuser tal coisa proporá um erro e algo contrário às regras da música. Um erro porque ele é menor em um quarto de tom do que o tom fixo próximo à predominante. E algo contrário às regras da música porque, mesmo se alguém colocar no valor do tom o intervalo característico do espondiasmo mais agudo, seria possível colocar em sequência dois ditons, um indiviso e o outro dividido. Pois o *picno* enarmônico no tetracorde médio, o qual é usado hoje em dia, não parece ser daquele compositor. É fácil perceber quando uma pessoa ouve alguém tocar o aulo à maneira antiga, pois tende a ser indiviso também o semitom no tetracorde médio. Assim eram as primeiras melodias enarmônicas. Depois o semitom foi dividido tanto nas melodias lídias como nas frígias. Olimpo, pelo que parece, enriqueceu a música ao introduzir algo ainda não realizado e desconhecido pelos seus predecessores e foi o fundador da música helênica e bela.¹⁴⁴

Tomando o que foi aprestado até aqui, temos que Olimpo foi o primeiro a usar a *harmonía* lídia,¹⁴⁵ e foi o inventor do gênero enarmônico. Essa referência a Aristóxeno consagra uma ideia que coloca em xeque um ponto positivo para aquilo que podemos compreender como um debate realizado por aqueles que hoje chamaríamos de musicólogos, uma vez que os “estudiosos da música” são os *mousikoi*.¹⁴⁶ Não há ali nada que remeta à camada semântica de estudo, porém, pela compreensão de Aristóxeno, é possível uma interpretação que coloca em evidência a qualidade dos músicos (*tôn mousikôn*) como esse que estuda a música, ou seja, como quem é musicólogo. A grandeza de Olimpo, e isso chama atenção, é o de criador da bela música Helênica. Contudo, o fragmento 84 (Wehrli, 1945, tradução nossa) remete-nos a uma interessante compreensão da relação entre gênero e modo. Nesse fragmento, “o gênero enarmônico pertence muito bem à harmonia dórica, e o gênero diatônico à frígia, como afirma

¹⁴⁴ ib. 1134f 104: Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι. τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι. ἀναστρεφόμενον τὸν Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλακίς ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου. οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας. εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα κτλ. τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἐν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις. φαίνεται δ' Ὀλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. (Wehrli, 1945, fragmento 83).

¹⁴⁵ Ver nota 80.

¹⁴⁶ Cf. Franklin (2010, p. 25). Os “estudiosos da música” é o que em grego se denomina de *tôn mousikôn* — genitivo plural.

Aristóxeno.”¹⁴⁷ Aristóxeno parece ter pensado a afinidade entre o modo e o gênero a fim de conceber um *êthos*, que no caso do luto, adapta-se bem ao modo mixolídio.¹⁴⁸

Cleônides, em sua *Introdução à Harmonia*, traz informações sobre os modos musicais nas Seções IX, XII e XIII. Como veremos na citação que segue, a Seção IX, trata das formas (*eîdos*) de *dià pasōn*, isto é, as oitavas formando os modos musicais; a Seção XII traz uma perspectiva, baseado em Aristóxeno, de que há treze *tónoi*, onde cada um deles é um modo musical; a Seção XIII dispõe sobre a transposição dos modos. Assim, no meio da Seção IX, Cleônides (Jan, 1895, tradução nossa) apresenta como os modos são formados ao descrever que

há sete formas¹⁴⁹ de *dià pasōn*. A primeira, sob o perímetro do *pýknon* grave, onde o agudo está a um tom; estende-se da *hypátēs hypátōn* à *paramésēn*, chamado de mixolídio pelos antigos. A segunda, sob o limite do *pýknon* médio, onde o tom é a segunda do agudo; está da *paryhypátēs hypátōn* até a *trítēn diezeugménōn*, chamado de lídio. A terceira, sob o limite do *pýknon* agudo, onde o tom é a terceira a partir do agudo; está da *lichanoû hypátōn* até a *paranētēn diezeugménōn*; é chamada de frígio. A quarta está sob o perímetro do *pýknon* grave, onde o tom é a quarta aguda; vai da *hypátēs mésōn* até a *nētēn diezeugménōn*; chamada de dório. A quinta está delimitada pelo *pýknon* médio, onde o tom está na quinta aguda; está entre a *paryhypátēs mésōn* e a *trítēn hyperbolaiōn*; chamada de hipolídio. A sexta está sob o registro do *pýknon* agudo, onde o tom está sob a sexta aguda; está da *lichanoû mésōn* até a *paranētēn hyperbolaiōn*; chamada de hipofrígio. A sétima está abarcada pelo *pýknon* grave, onde o tom está no primeiro grave; está da *mesēs* à *nētēn hyperbolaiōn* ou da *proslambanoménou* à *mésēn* denominda de comum, lócria ou hipodórica.¹⁵⁰

Na Seção XII, Cleônides (Jan, 1985, tradução nossa), vemos que os modos são tratados da seguinte forma:

¹⁴⁷ “Clemens Stromateis VI cap. 11, 88, 1: προσήκει δὲ εὖ μάλα τὸ ἐναρμόνιον γένος τῇ Δωριστὶ ἀρμονίᾳ, καὶ τῇ Φρυγιστὶ τὸ διάτονον, ὡς φησὶν Ἀριστόξενος.” (Wehrli, 1945, fragmento 84).

¹⁴⁸ Cf. Rocconi (2012, p. 91, n. 55), Terzēs; Hagel (2022, p. 49).

¹⁴⁹ O termo traduzido por *forma* foi *eidē*. Aristóxeno (1902, III.73) é o primeiro a usar o termo com o sentido musical — *eidos tetrachórdōn*. Contudo, Cleonides alterna entre *eidos* e *schēmata*.

¹⁵⁰ Τοῦ δὲ διὰ πασῶν εἶδη ἐστὶν ἐπτὰ. πρῶτον μὲν τὸ ὑπὸ βαρυτύκνων περιεχόμενον, οὗ πρῶτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐπὶ παραμέσην, ἐκαλεῖτο δὲ ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μισολύδιον. δεύτερον τὸ ὑπὸ μεσοτύκνων περιεχόμενον, οὗ δεύτερος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ παρυπάτης ὑπάτων ἐπὶ τρίτην διεξευγμένων, ἐκαλεῖτο δὲ λύδιον. τρίτον τὸ ὑπὸ ὀξυτύκνων περιεχόμενον, οὗ τρίτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ λιχανοῦ ὑπάτων ἐπὶ παρανήτην διεξευγμένων, ἐκαλεῖτο δὲ φρύγιον. τέταρτον τὸ ὑπὸ βαρυτύκνων περιεχόμενον, οὗ τέταρτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεξευγμένων, ἐκαλεῖτο δὲ δόριον. πέμπτον τὸ ὑπὸ μεσοτύκνων περιεχόμενον οὗ πέμπτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην ὑπερβολαίων, ἐκαλεῖτο δὲ ὑπολύδιον. ἕκτον τὸ ὑπὸ ὀξυτύκνων περιεχόμενον, οὗ ἕκτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ· ἔστι δὲ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην ὑπερβολαίων. ἐκαλεῖτο δὲ ὑποφρύγιον. ἑβδομον τὸ ὑπὸ βαρυτύκνων περιεχόμενον, οὗ πρῶτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ βαρύ· ἔστι δὲ ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων ἢ ἀπὸ προσλαμβανομένου ἐπὶ μέσην, ἐκαλεῖτο δὲ κοινὸν καὶ λοκριστὶ καὶ ὑποδόριον. (Jan, *Cleonides*, 1895, IX).

A voz é o lugar quando falamos de dório, ou frígio, ou lídio, ou de quaisquer outros. Há, segundo Aristóximo, treze tons: hipermixolídio também chamado de hiperfrígio; dois mixolídios, agudo e grave, sendo o agudo também chamado também de hiperiástico, mas o grave de hiperdório; dois lídios, agudo e grave, sendo o grave chamado também de eólio; dois frígios, agudo e grave, sendo o grave chamado de iástico; um dório; dois hipolídio, agudo e grave, que é chamado de hipoiástico; hipodórico. Desses, o mais agudo é o hipermixolídio, mas o mais grave é o hipodório; do agudo para o mais grave, a distância entre eles é de meio-tom acima, mas duas notas são paralelas, quando a terça for de um tom e meio; dos restantes tons, há análogas relações intervalares. Porém, o hipermixolídio é mais agudo do que o hipodórico em uma oitava.¹⁵¹

Acerca dos modos e a transposição (*metabolé*), a Seção XIII diz que ocorre “[transposição] segundo o tom, quando do dório para o frígio, ou do frígio para o lídio ou para o hipermixolídio ou para hipodórico, ou, em geral, quando a modulação surgir de qualquer dos treze tons para qualquer dos remanescentes”.¹⁵²

Cláudio Ptolomeu (2009, tradução nossa), com os seus *Harmoniká*, concentra os estudos acerca dos modos musicais no Livro II.¹⁵³ Assim, na Seção 56, vemos uma formação histórica curiosa apresentada por Ptolomeu, ao afirmar a temporalidade dos modos, uma vez que os mais antigos “só conheciam o dório, o frígio e o lídio”.¹⁵⁴ Assim, é preciso compreender o que Ptolomeu está chamando de antigos, pois o reconhecimento de uma certa historicidade abarca o limite do conhecimento acerca dos modos musicais e este é um traço que outros autores, além de Ptolomeu, também imprimem. À guisa de exemplo, Ateneu (1927, 635c-d, tradução nossa) afirma que

Posedônio dizia que havia três melodias memoráveis: a frígia, a dórica e a lídia; pois Anacreonte só tocava essas [melodias]: cada uma delas era tocada em sete cordas (...). Porém, Posedônio ignorava que o mágadis¹⁵⁵ é antigo,

¹⁵¹ ὁ δὲ ὡς τόπος φωνῆς, ὅταν λέγωμεν δώριον ἢ φρύγιον ἢ λύδιον ἢ τῶν ἄλλων τινά. εἰσι δὲ κατὰ Ἀριστόξενον ἑπτὰ τόνοι· ὑπερμυξολύδιος καὶ ὑπερφρύγιος καλούμενος· μυξολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ ὀξύτερος καὶ ὑπεριάστιος καλεῖται, ὁ δὲ βαρύτερος καὶ ὑπερδῶριος· λύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ βαρύτερος καὶ αἰόλιος καλεῖται· φρύγιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ βαρύτερος καὶ ἰάστιος καλεῖται· δῶριος εἷς· ὑπολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃς καὶ ὑποιάστιος καλεῖται ὑποδῶριος. τούτων ὀξύτατος μὲν ὁ ὑπερμυξολύδιος, βαρύτερος δὲ ὁ ὑποδῶριος· οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ τῶν ὀξυτάτων μέχρι τοῦ βαρυτάτου ἡμιτόνιον ἀλλήλων ὑπερέχοντες, παράλληλοι δὲ δύο τόνων, οἱ δὲ τρίτοι τριημιτόνιον· ἀναλόγως δὲ ἔξει καὶ ἐπὶ τῆς τῶν λοιπῶν τόνων διαστάσεως. ὁ δὲ ὑπερμυξολύδιος τοῦ ὑποδωρίου τῷ διὰ πασῶν ἐστὶν ὀξύτερος. (Jan, 1985, XII).

¹⁵² κατὰ τόνον δέ, ὅταν ἐκ δωρίων εἰς φρύγια, ἢ ἐκ φρυγίων εἰς λύδια ἢ ὑπερμυξολύδια ἢ ὑποδῶρια, ἢ καθόλου ὅταν ἐκ τινος τῶν δεκατριῶν τόνων εἰς τινὰ τῶν λοιπῶν μεταβολὴ γένηται. (Jan, 1985, XIII).

¹⁵³ Com a exceção do 39.11 do Livro I.

¹⁵⁴ Tradução de Méndez, Cartagena e Reyes (2009): “sólo conocían el dorio, el frigio y el lidio”. No contexto do original temos a seguinte declaração: “ἀπλῶς γὰρ τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαιοτάτους, καλούμενους δὲ δῶριον καὶ φρύγιον καὶ λύδιον παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἐθνῶν ὀνομασίας (...)” (Πτολεμαίου, 1682, II.56). Em tradução literal, “os três *tónoi* mais antigos, que são chamados dóricos, frígios e lídios, em homenagem ao povo que os produziu (...)”.

¹⁵⁵ Instrumento de vinte cordas.

apesar de o sábio Píndaro dizer que Terpandro inventou o barbiton como correspondente ao pectis para os Lídios.¹⁵⁶

Já Plutarco (2010, 1134a-b) orienta que “quando havia três tons, no tempo de Polimnesto e de Sácadas, o dório, o frígio e o lídio, dizem que, tendo composto uma estrofe em cada um dos tons inventados, Sácadas ensinou ao coro a cantá-las, a primeira no dórico, a segunda no frígio e a terceira no lídio.”¹⁵⁷ Apesar de essas afirmações corroborarem a favor de uma compreensão de que a Antiguidade conhecia apenas três modos, parece que essa compreensão não considera a obra de Platão e, por consequência, também a de Aristóteles. Dessa forma, cabe adentrarmos no pensamento de Platão para compreendermos como o fenômeno dos modos musicais ocorre segundo a sua concepção.¹⁵⁸ Antes disso, porém, sigamos ainda com Ptolomeu (2009). Na Seção II.62, ainda sobre esses três modos antigos, o dório, o frígio e o lídio, vemos que

diferem entre si por um tom, e dando-lhes o nome, talvez por isso, de “tons”, a partir destes realizam a primeira modulação consonante do mais grave dos três, o dórico, uma quarta ascendente, chamando este tom “mixolídio” devido à sua proximidade com o lídio, pois não representava mais o excesso total de um intervalo de tom em relação a ele, mas com o restante da quarta após o ditono do dórico ao lídio. Então, como o dórico foi colocado um quarto abaixo dele, para adicionar os mais graves um quarto abaixo dos demais, chamaram aquele que ficaria sob o lídio de “hipolídio”, “hipofrígio” sob o frígio, e “hipodório” sob o dórico. Se estivesse uma oitava ascendente acima desse tom, embora fosse o mesmo, era chamada de “hipermixolídio” por ser considerada acima do mixolídio (usando incorretamente “hipo-” para indicar o que está no baixo, e “hiper-” para o que está no agudo). E conforme a sucessão do primeiro, novamente o excesso entre o hipodório em relação ao hipofrígio é um intervalo de tom; e igualmente a do hipofrígio em relação ao hipolídio; e este em relação ao dórico, o do leima, que quer torná-lo um semitom.¹⁵⁹

¹⁵⁶ ὁ μὲν Ποσειδώνιος φησιν τριῶν μελωδιῶν αὐτὸν μνημονεύειν, Φρυγίου τε καὶ Δωρίου καὶ Λυδίου: ταύταις γὰρ μόναίς τὸν Ἀνακρέοντα κεχρησθαι: ὦν ζ' χορδαῖς (...). ἀγνοεῖ δ' ὁ Ποσειδώνιος ὅτι ἀρχαῖόν ἐστιν ὄργανον ἢ μάγαδις, σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὐρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον. (Athenaeus, 1927, 635c-d).

¹⁵⁷ “τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην” (Plutarch, 1895, 1134a-b).

¹⁵⁸ Apesar de ainda não termos entrado no tema da presença dos modos musicais em Platão, vale dizer de imediato que na *República* (398e-399a) o modo jônio é acrescido a esta lista.

¹⁵⁹ “Se diferencian entre si por un tono, y dándoles el nombre, quizá por esto, de «tonos», a partir de éstos realizan la primera modulación consonante desde el más grave de los tres, el dorio, una cuarta ascendente, llamando a este tono «mixolidio» por su proximidad al lidio, pues ya no hacia el exceso total respecto a él de un intervalo de tono, sino con la parte restante de la cuarta tras el ditono desde el dorio hasta el lidio. Después, puesto que el dorio se encontraba situado una cuarta bajo éste, para añadir bajo los demás los más graves por una cuarta, llamaron «hipolidio» al que iba a estar bajo el lidio, «hipofrigio» bajo el frigio, e «hipodorio» bajo el dorio; al que estuviera una octava ascendente sobre este tono, aunque era el mismo, lo denominaron «hipermixolidio» por considerarse sobre el mixolidio (utilizando incorrectamente «hipo-» para señalar lo que está en el grave, e «hiper-» para lo que

A primeira informação que Ptolomeu nos traz é a de que os modos possuem uma diferença entre si de um tom, isto é, matematicamente falando, de uma diferença de 9/8, e conclui que seja esse o motivo etimológico de *tónos* se chamar *tónos*. Porém, não encontramos o lastro dessa afirmação. Contudo, Solomon (1980) pensa a possibilidade de que o motivo de o *tónos* chamar-se assim se orienta pela ideia de que esses *tónoi* se arranjam de acordo com a sua própria conformação, isto é, seu lugar — dório, frígio, lídio.¹⁶⁰ Dessa forma, a informação deste excerto é a da formação dos modos: eles diferenciam-se por um tom e, a partir disso, podem fazer modulações consonantes (*metabolén sýmphōnon*). A primeira modulação descrita encontra-se no modo mais grave: o dório. O procedimento dava-se da seguinte forma: a partir de um intervalo de quarta ascendente alcança-se o modo mixolídio. Esquemáticamente, tomando o modo dórico representado pelas notas ABCDEFGHI,¹⁶¹ formado por tetracordes disjuntos. Nessa forma de pensamento, ABC são, respectivamente, as notas que iniciam os modos dório, frígio e lídio; a nota D seria o início do mixolídio e por estar próxima do modo lídio (E), seu nome se justificaria. Assim, uma quarta abaixo do dório encontraríamos o modo hipodórico, mas uma oitava acima do dório, estaríamos falando de um hipermixolídio, porque está acima do mixolídio; uma quarta abaixo do frígio, o hipofrígio, e uma quarta abaixo do lídio, o hipolídio. Acerca das distâncias intervalares, assim como entre o dório, o frígio e o lídio possuem um tom, entre o hipodório, o hipofrígio e o hipolídio também há um tom; entre o hipolídio e o dório, uma *leímma*, isto é, um intervalo menor do que um semitom.¹⁶² Dessa forma, tomando a percepção do agudo para o grave, temos que o intervalo de quarta em Ptolomeu possui uma extensão de dois *tónoi* e uma *leímma*. O quadro a seguir mostra como resulta a orientação dos modos em Ptolomeu:¹⁶³

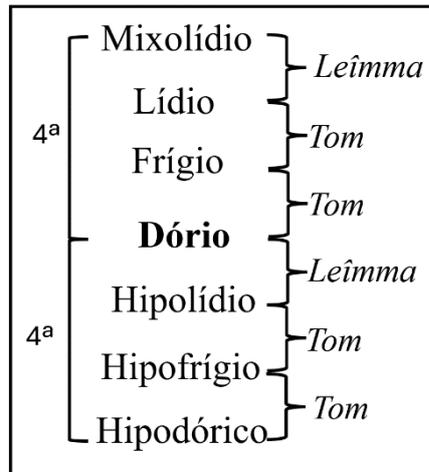
está en el agudo). Y según la sucesión de los primeros, de nuevo el exceso entre el hipodorio respecto al hipofrigio es un intervalo de tono; e igualmente el del hipofrigio respecto al hipolidio; y éste respecto al dorio, el del leima, que quieren hacerlo de un semitono.” (Ptolomeu, 2009, II.62). “τόνω διαφέροντας ἀλλήλων ὑποθέμενοι, καὶ διὰ τοῦτο ἴσως τόνους αὐτοὺς ὀνομάσαντες, ἀπὸ τούτων ποιοῦσι πρώτην μεταβολὴν σύμφωνον ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου τῶν τριῶν καὶ δωρίου τὴν ἐπὶ τὸ ὄξυ διὰ τεσσάρων, προσαγορεύσαντες τοῦτον τὸν τόνον μιζολύδιον ἐκ τῆς πρὸς τὸν λύδιον ἐγγύτητος, ὅτι μηκέτι τονιαίαν ὄλην πρὸς αὐτὸν ἐποίει τὴν ὑπεροχὴν, ἀλλὰ κατὰ τὸ περιλειπούμενον τοῦ διὰ τεσσάρων μέρος μετὰ τὸ ἀπὸ τοῦ δωρίου ἐπὶ τὸν λύδιον δίτονον. εἶτα ἐπειδήπερ ὑπὸ τοῦτον ἦν διὰ τεσσάρων κείμενος ὁ δώριος, ἵνα καὶ τοῖς λοιποῖς ὑποβάλωσι τοὺς διὰ τεσσάρων βαρυτέρους, τὸν μὲν ὑπὸ τὸν λύδιον ἐσόμενον ὑπολύδιον ὠνόμασαν, τὸν δὲ ὑπὸ τὸν φρύγιον ὑποφρύγιον, τὸν δὲ ὑπὸ τὸν δώριον ὑποδώριον, ᾧ τόνω τὸν διὰ πασῶν ἐσόμενον ἐπὶ τὸ ὄξυ τὸν αὐτὸν ὄντα προσηγόρευσαν ὑπερμιζολύδιον ἀπὸ τοῦ συμβεβηκότος, ὡς ὑπὲρ τὸν μιζολύδιον εἰλημμένον - τῷ μὲν ὑπὸ καταχρησάμενοι πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἔνδειξιν, τῷ δὲ ὑπὲρ πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ ὄξύτερον. καὶ γίνεται κατὰ τὴν τῶν πρώτων ἀκολουθίαν ὑποδώριον μὲν πάλιν πρὸς ὑποφρύγιον ὑπεροχὴ τόνος, καὶ ὁμοίως ὑποφρυγίου πρὸς ὑπολύδιον, τούτου δὲ πρὸς τὸν δώριον ἢ τοῦ λείμματος, ὃ θέλουσι ποιεῖν ἡμιτόνιον.” (Πτολεμαίου, 1682, II.62).

¹⁶⁰ “(...) generally speaking a *tonos* specifies a segment of the Greater Perfect System” (Solomon, 1980, p. 125). Essa é, também, a forma como Ptolomeu pensa (cf. Πτολεμαίου, 1682, II.56).

¹⁶¹ O pensamento de Ptolomeu nesse momento é de que a escala tem oito *tónoi*, ou seja, é octacordal.

¹⁶² Como Ptolomeu a define no Livro I.22.

¹⁶³ O quadro que segue foi inspirado no que está no Livro II.64 de Ptolomeu.



Quadro 12 – Representação das relações dos modos musicais em Ptolomeu

O próximo passo é o de adentrar pela relação entre modos e gêneros. Isso significa que se faz necessário adentrarmos no universo matemático de Ptolomeu. Ele coleciona um conjunto de dados de outros teóricos para formular a sua própria compreensão dos gêneros. Assim sendo, para o estudo do gênero Enarmônico, Ptolomeu lançou mão de Arquitas como o primeiro autor cuja compreensão escalar dar-se-á pela relação intervalar de $5:4 \times 36:35 \times 28:27 = 4:3$. Dessa forma, Ptolomeu parte de uma fundamental cujo valor é 60; no entendimento de Ptolomeu, a quarta terá um valor de 80, uma vez que o intervalo de quarta tem a proporção de 4:3; podemos, a partir desse método, encontrar quatro valores, isto é, tendo em vista que a fundamental vale 60, sua oitava valerá 120; a quarta a partir da primeira será 80, logo a quinta será de 90, posto que com a oitava ela forma uma razão de 4:3 e com a quarta ela forma um intervalo de 9:8, quer dizer, 1 tom; além disso, mantendo a relação que Ptolomeu extrai de Arquitas – $5:4 \times 36:35 \times 28:27 = 4:3$ –, temos que a segunda vale 75, posto que se faz coerente com $60 \times 5:4$; o terceiro intervalo tem uma dízima periódica cujo valor é $77,142857$ ¹⁶⁴, uma vez que é o produto do segundo intervalo (75) com $36:35$; ao continuar a matematização de toda a oitava em Arquitas, temos o seguinte quadro:

¹⁶⁴ Na tradução de Solomon (Ptolomay, 2000, p. 99) e de Barker (Ptolomay, 1989, p. 347) o resultado é $77 \frac{1}{7}$; em Méndez, Cartagena e Reyes (2009, p. 532), a inscrição é de $77 \frac{1}{9}$.

Intervalo	Valor
Fundamental	60
2 ^a	75
3 ^a	77,142857
4 ^a	80
5 ^a	90
6 ^a	112,5
7 ^a	115,7142857
8 ^a	120

Quadro 13 – Relações intervalares em Arqúitas no gênero enarmônico

No caso de Aristóxeno, Ptolomeu (II.71) apresentará uma compreensão incoerente, do ponto de vista da matemática; ao expor a relação matemática que comporia o gênero enarmônico do musicólogo de Tarento, ele orienta que a relação é de 24, 3, 3, mas apresenta outra compreensão, isto é, essa relação numérica só se conformaria no agudo, onde teríamos a conformidade de 90, 114, 117 e 120 — abarcando os intervalos de quinta a oitava; já o tetracorde agudo tem a seguinte conformação: 16, 2 e 2, tendo como somatória o valor de 20, compondo da primeira nota a quarta os seguintes valores: 60, 76, 78 e 80. Em Aristóxeno, se a nossa hipótese estiver correta, a soma dos valores do primeiro tetracorde será uma constante de 20, ou seja, a soma das razões será de 20.

Dessa forma, apresentamos, a seguir, o quadro completo com os cinco teóricos que foram nomeados por Ptolomeu como *Kanónion*, juntamente com as razões e as proporções coletadas por ele:

Arquitas	Aristóxeno	Erastóstenes	Dídimo	Ptolomeu
60	60	60	60	60
75	76	76	75	75
77,142857	78	78	77,5	78,2608
80	80	80	80	80
90	90	90	90	90
112,5	114	114	112,5	112,5
115,7142857	117	117	116,25	117,3913
120	120	120	120	120
5:4x		19:15x	5:4x	5:4x
36:35x		39:38x	31:30x	24:23x
28:27	24, 3, 3=30	40:39	32:31	46:45
=4:3		=4:3	=4:3	4:3

Quadro 14 – Quadro ilustrativo presente em Ptolomeu demonstrando as diferenças intervalares desenvolvidas pelos teóricos da música através da matemática

Restam, nessa senda, os gêneros cromático e diatônico, que mantendo a lógica, ficam como os quadros a seguir mostram:

Arquitas	Aristóxeno			Erastóstenes	Dídimo	Ptolomeu	
	Cromático suave ¹⁶⁵	Cromático hemiólico ¹⁶⁶	Cromático tônico ¹⁶⁷			Cromático suave	Cromático tenso
60	60	60	60	60	60	60	60
71,1	74,6	74	72	72	72	72	70
77,142857	77,3	77	76	76	75	77,142857	76,36
80	80	80	80	80	80	80	80
90	90	90	90	90	90	90	90
106,6	112	111	108	108	108	108	105
115,7142857	116	115,5	114	114	112,5	115,714285	114,54
120	120	120	120	120	120	120	120
32:27x243:224 x28:27 =4:3	22+4+4 =30	21+4,5+4,5 =30	18+6+6 =30	6:5x19:18 x20:19 =4:3	6:5x25:24 x16:15 =4:3	6:5x15:14 x28:27 =4:3	7:6x12:11 x22:21 4:3

Quadro 15 – Demonstração das diferenças intervalares desenvolvidas pelos teóricos da música através da matemática no gênero cromático

¹⁶⁵ Novamente a razão aplicada por Ptolomeu — ou pelos teóricos posteriores, uma vez que é uma parte do tratado que foi perdida — aplica-se apenas no tetracorde grave; o agudo no gênero cromático tem a composição marcada pelos valores 14,6, 2,7 e 2,7, resultando numa soma de 20. Mais sobre o texto perdido de Ptolomeu, ver nota 248 de Solomon (Ptolomay, 2000, p. 100).

¹⁶⁶ Aqui a razão do tetracorde agudo é 14,3, 3, cuja soma é 20.

¹⁶⁷ Em consonância com a nota anterior, temos que o tetracorde agudo é marcado pelos valores 12, 4, 4, cuja soma também é 20.

Arquitas	Aristóxeno ¹⁶⁸		Erastóstenes	Dídimo	Ptolomeu				
	Diatônico suave	Diatônico tenso			Diatônico suave	Diatônico tônico	Diatônico diatônico	Diatônico tenso	Diatônico
60	60	60	60	60	60	60	60	60	60
67,5	70	68	67,5	67,5	68,571428	67,5	67,5	66,6	66,6
77,142757	76	76	75,9375	75	76,190476	77,142857	75,9375	75	73,3
80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
90	90	90	90	90	90	90	90	90	90
101,25	105	102	101,25	101,25	102,857142	101,25	101,25	100	100
115,714285	114	114	113,90625	112,5	114,285714	115,714285	113,90625	112,5	110
120	120	120	120	120	120	120	120	120	120
9:8x8:7 x28:27=4:3	15+9+6=30 7:6x38:35 x20:19=4:3	12+12+6=30 17:15x19:17 x20:19=4:3	9:8x9:8 x256:243 =4:3	9:8x10:9 x16:15 =4:3	8:7x10:9 x21:20 =4:3	9:8x8:7 x28:27 =4:3	9:8x9:8 x256:243 =4:3	10:9x9:8 x16:15 =4:3	10:9x11:10 x12:11 =4:3

Quadro 16 – Representação da leitura matemática do gênero diatônico segundo Ptolomeu

¹⁶⁸ Aqui também vale a lógica do primeiro tetracorde valer 20: no diatônico suave 10, 6, 4; no diatônico tenso, 8, 8, 4.

Apresentada a compreensão de Ptolomeu através dos quadros acima, isto é, as diferenças tanto entre os gêneros como entre os teóricos, podemos, agora, aproximarmo-nos do que diz respeito aos modos musicais. Ptolomeu (Méndez, Cartagena e Reyes 2009, II.74-75), organiza a exposição dos modos musicais da seguinte forma: “disponibilizamos aqui 14 tabelas, o dobro dos sete tons, cada uma possuindo também 8 linhas (no mesmo número das notas da oitava) e cinco colunas de acordo com o número de gêneros usuais.”¹⁶⁹ Em resumo, Ptolomeu desenvolveu para cada modo um quadro e o dividiu com colunas de acordo com os gêneros. Por esse caminho, os quadros apresentam a oitava, ora da *nētē diezeugménon* a *hypátē mésōn*, ora da *mésē* a *proslambanómenos* ou da *nētē hyperbolaiōn* a *mésē*.¹⁷⁰ Portanto, a ordem que apresentaremos será conforme ocorre em Ptolomeu: a partir da *nētē*, (1) mixolídio; (2) lídio; (3) frígio; (4) dório; (5) hipolídio; (6) hipofrígio; (7) hipodório, a partir da *mésē* (8) mixolídio; (9) lídio; (10) frígio; (11) dório; (12) hipolídio; (13) hipofrígio; (14) hipodório.

Antes de adentrarmos pelo universo dos quadros modais de Ptolomeu, vale dizer que no modo mixolídio, a partir da *nētē*, o gênero cromático tenso possui uma forma muito parecida com o diatônico tônico. Percebe-se, portanto, que os mecanismos de misturas entre modos e gêneros ocorrem de forma muito mais complexa e rica do que daquele que o ocidente Moderno iria conceber. Em outros termos, a música modal grega é multigênero. Assim, mesmo que pela aproximação por via da linguagem matemática ptolomaica, vemos que se torna inescapável a compreensão de que entre esses gêneros com valores próximos possuem um espaço de transposição, muito embora o gênero diatônico tônico tenha sido o modelo usado por Ptolomeu para pensar a composição das melodias, posto que está presente em todos os cinco arranjos em todos os modos. Contudo, os quadros aqui expostos estarão de acordo com o que se faz presente com Ptolomeu, isto é, as colunas serão formas pelo Cromático tenso-Diatônico tônico; Diatônico suave - Diatônico tônico; Diatônico tônico; Diatônico tônico - Diatônico 3; Diatônico tônico - Diatônico tenso. Ademais, há modos que se equivalem, tais como: o mixolídio, o lídio, o frígio o dório, o hipofrígio e o hipodório, a partir da *mésē*, é, respectivamente, igual ao dório, ao hipolídio, ao hipofrígio, ao hipodório, ao lídio e ao frígio a partir da *nētē*.¹⁷¹ Nesse sentido, portanto, teremos os seguintes esquemas para os modos:

¹⁶⁹ “Disponibilizamos aqui 14 tabelas, o dobro dos sete tons, cada uma possuindo também 8 linhas (no mesmo número das notas da oitava) e cinco colunas de acordo com o número de gêneros usuais.” (Méndez, Cartagena e Reyes 2009, II.74-75, p. 536). “ἐτάξαμεν δὴ κἀνταῦθα κανόνας ἰδ΄, διπλασίους τῶν ἑπτὰ τόνων, στίχων μὲν ὁμοίως ἕκαστον ἢ, τοῖς τοῦ διὰ πασῶν φθόγγοις ἰσαρίθμων, σελιδίων δὲ πέντε κατὰ τὸ πλῆθος τῶν συνήθων γενῶν.” (Πτολεμαίου, 1682, II.74-75).

¹⁷⁰ Ver Quadro 2.

¹⁷¹ Solomon aponta a igualdade também entre o mixolídio a partir da *nētē* e o hipolídio a partir da *mésē*. Concordamos em parte, porque muito embora as razões que orientam as relações intervalares sejam as mesmas,

1. O modo mixolídio a partir da *nētē* não tem um correspondente a partir da *mésē*. Dessa forma, repare que o primeiro intervalo é de um tom 60-67,5 (9:8) nas cinco colunas. Tomando a primeira coluna temos que $7:6 \times 12:11 \times 22:21 = 4:3$ raciocina o tetracorde cromático tenso e o $9:8 \times 8:7 \times 28:27 = 4:3$ o tetracorde diatônicoônico; assim o produto é 2, uma oitava — o que valerá para todas as colunas. O *lógos* que orienta a relação entre o segundo e o terceiro intervalo (67,5-78,75) é maior do que um tom, mas essa diferença não alcança a distância de um semitom, é algo que fica mais ou menos entre um tom e meio. O quarto valor (85,9) quebra a expectativa teórica, posto que a quarta consonante tem um *lógos* de 4:3 e esse fator multiplicado pelo primeiro valor (60) teria como um intervalo de quarta consonante, mas nesse exemplo ocorre uma quarta um pouco maior do que 80, o que nos faz perceber que estamos diante de uma quarta dissonante; é matematicamente perceptível, portanto, que todas as quartas no primeiro tetracorde são dissonantes, uma vez que todas as quartas presentes nesse esquema excedem o *lógos* 4:3; diferente do que ocorre no segundo tetracorde, posto que $120:90$, simplificado, resulta em 4:3. Essa disposição coloca em destaque que a relação intervalar entre a quarta e a quinta notas é menor do que um tom.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60	60	60	60	60
67,5	67,5	67,5	67,5	67,5
78,75	77,142857	75,9375	75,9375	75,9375
85,9	85,714285	86,78	86,78	86,78
90	90	90	90	90
101,25	101,25	101,25	101,25	100
115,714285	115,714285	115,714285	113,90625	112,5
120	120	120	120	120
9:8x7:6x12:11 x22:21x9:8 x8:7x28:27	9:8x8:7x10:9 x21:20x9:8 x8:7x28:27	9:8x9:8x8:7 x28:27x9:8 x8:7x28:27	9:8x9:8x8:7 x28:27x9:8 x9:8x256:243	9:8x9:8x8:7 x28:27x10:9 x9:8x16:15

Quadro 17 – Modo mixolídio a partir da *nētē* aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

os valores partem de lugares diferentes, como veremos. Essa distinção condicionaria, a nosso ver, uma sonoridade diferente entre esses modos.

2. O próximo quadro exhibe as características do modo lídio a partir da *nētē* e tem seu correspondente no hipofrígio a partir da *mésē*. Note-se que a oitava das três primeiras colunas é um pouco mais alta quando comparada com as duas últimas e com o mixolídio. A quarta coluna tem uma oitava “padrão” e a quinta tem uma oitava mais grave. No caso desse modo lídio, especificamente, o intervalo de quarta consonante (4:3) ocorre apenas na quarta coluna; na primeira coluna, o intervalo de quarta no primeiro tetracorde fica em uma proporção que excede o intervalo de quarta consonante; o espaço entre o quarto e o quinto grau é menor do que o intervalo de um tom esperado — o mesmo fenômeno ocorre na segunda coluna. Nas três últimas colunas, o intervalo que separa os dois tetracordes são maiores do que um tom.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60,9	60,9	60,9	60	59,259
63,15555	63,15555	63,15555	63,20987	63,2096
71,1	71,1	71,1	71,1	71,1
82,95	81,26984	80	80	80
90,49	90,29982	91,428571	91,428571	91,43
94,8	94,814813	94,814	94,814	94,814
106,66666	106,66666	106,66666	106,66666	105,35
121,9	121,9	121,9	120	118,518
28:27x9:8x7:6 x12:11x22:21 x9:8x8:7	28:27x9:8x8:7 x10:9x21:20 x9:8x8:7	28:27x9:8x9/8 x8:7x28/27 x9:8x8:7 ¹⁷²	256:243x9:8x 9:8x8:7x28/27 x9:8x9:8	16:15x9:8 x9:8 x8:7x28:27 x10:9x9:8

Quadro 18 -Modo lídio a partir da *nētē* (= hipofrígio a partir da *mésē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

3. Seguindo esse caminho analítico, o próximo quadro apresenta o modo frígio a partir da *nētē* aplicado aos gêneros diatônicos conforme a teoria de Ptolomeu, cujo correspondente é o modo hipodório a partir da *mésē*. Nesse caso, as quatro

¹⁷² A tradução de Solomon (Ptolomay, 2000, p. 106) diverge de Barker (1989, p. 352) quanto a este último multiplicador: Solomon coloca 9:8 e Barker. 8:9, que concorda com a versão mais antiga a qual tivemos acesso (cf. Πτολεμαίου, 1682, p. 177, Κανόνιον β). Se Solomon estiver correto, a oitava estaria em 120, o que não é o caso.

primeiras colunas apresentam um intervalo de quarta consonante no primeiro tetracorde, porém, no segundo, as duas primeiras e a última colunas apresentam um tetracorde menor; a terceira e a quarta um tetracorde consonante. Os tetracordes são divididos por um tom apenas nas colunas de 3 a 5.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60	60	60	60	59,259
68,571428	68,571428	68,571428	68,5	66,666
71,1	71,1	71,1	71,1	71,1
80	80	80	80	80
93,3	91,43	90	90	90
101,81	101,59	102,86	102,86	102,86
106,67	106,67	106,67	106,67	106,67
120	120	120	120	118,522
8:7x28:27x9:8 x7:6x12:11 x22:21x9:8	8:7x28:27x9:8 x8:7x10:9 x21:20x9:8	8:7x28:27x9:8 x9:8x8:7 x28:27x9:8	9:8x256:243 x9:8x9:8x8:7 x28/27x9:8	9:8x16:15x9:8 x9:8x8:7 x28:27x10:9

Quadro 19 - Modo frígio a partir da *nētē* (= hipodório a partir da *mésē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

4. O próximo quadro faz uma apresentação do modo dório a partir da *nētē* aplicado aos gêneros diatônicos conforme a teoria de Ptolomeu, cujo correspondente é o modo mixolídio a partir da *mésē*. Este modo coloca em destaque a sua consonância em todas as atribuições possíveis, ou seja, todos os gêneros diatônicos expressos no quadro têm, em sua esquematização numérica, consonância, o que significa dizer que somente o gênero dórico satisfaz o ideal de imobilidade das quartas nos tetracordes. Além disso, percebe-se que o intervalo de um tom entre os tetracordes é nítido em todas as cinco colunas.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60	60	60	60	60
67,5	67,5	67,5	67,5	66,6
77,142857	77,142857	77,142857	75,9375	75
80	80	80	80	80
90	90	90	90	90
105	102,857142	101,25	101,25	101,25
114,54	114,285714	115,714285	115,714285	115,714285
120	120	120	120	120
9:8x8:7x28:27 x9:8x7:6 x12:11x22:21	9:8x8:7x28:27 x9:8x8:7 x10:9x21:20	9:8x8:7x28:27 x9:8x9:8 x8:7x28:27	9:8x9:8x256:243 x9:8x9:8x8:7 x28:27x9:8	10:9x9:8x16:15 x9:8x9:8 x8:7x28:27

Quadro 20 - Modo dório a partir da *nēiē* (= mixolídio a partir da *mēsē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

5. Em sequência, o quadro a seguir mostra o modo hipolídio a partir da *nētē* aplicado aos gêneros diatônicos, segundo Ptolomeu e cujo correspondente na *mēsē* é o modo lídio. Observa-se que Ptolomeu faz uma apresentação deste modo musical mostrando que se trata de uma oitava com valor um pouco superior quando comparada com as outras. Ademais, a distância que separa esses tetracordes é sempre menor, visto que o intervalo entre a quarta e a quinta linha é sempre inferior a 9:8. Os intervalos de quartas também não são consonantes, pois elas ficam fora, sobretudo, nas colunas três, quatro e cinco.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60,3333	60,2	60,95	60,95	60,95
63,206349	63,21	63,207407	63,207407	63,207407
71,10714285	71,11125	71,1083	71,1083	70,2
81,3	81,27	81,26667	80	79,009
84,275132	84,28	84,28	84,28	84,28
94,809523	94,815	94,811	94,811	94,811
110,61	108,36	106,6625	106,6625	106,6625
120,67	120,4	121,9	121,9	121,9
22:21x9:8x8:7 x28:27x9:8 x7:6x12:11	21:20x9:8x8:7 x28:27x9:8 x8:7x10:9	28:27x9:8x8:7 x28:27x9:8 x9:8x8:7	28:27x9:8x9:8 x256:243x9:8 x9:8x8:7	28:27x10:9x9:8 x16:15x9:8 x9:8x8:7

Quadro 21 - Modo hipolídio a partir da *nētē* (= lídio a partir da *mésē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

6. O modo hipofrígio a partir da *nētē*, com correspondente no modo frígio a partir da *mésē* – aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu – tem uma configuração curiosa. É notável a diferença entre o primeiro valor da primeira coluna (60,2) e as demais, onde podemos dizer que em relação à segunda coluna a diferença é de, aproximadamente, 1,2 e, com as demais, é de 2,2. Ainda em relação à primeira coluna, sendo o valor inicial 62,2 e o valor da quarta 80, configura uma quarta bem mais encurtada, posto que a quarta consonante 80:60 resulta na dízima periódica de 1,3; já o caso *in loco*, resulta em 1,28. É provável que essa distinção matemática possa conferir à experiência auditiva uma diferença característica dessa relação gêneros-modo. Entretanto, as colunas três e quatro, ainda no tetracorde superior, possuem quartas consonantes e todas as demais quartas dissonantes. No tetracorde inferior, consonante, apenas, a quarta coluna — nesse caso, vale dizer que os dois tetracordes são consonantes.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
62,2	60,9524	60	60	60
67,87	67,249	68,571428	68,571428	68,571428
71,1	71,1	71,1	71,1	71,1
80	80	80	80	79, 012345679
91,428571	91,4286	91,4286	90	88,8
94,81	94,81484	94,81484	94,81484	94,81484
106,667	106,667	106,667	106,6667	106,6667
124,4	121,9048	120	120	120
12:11x22:21x9:8 x8:7x28:27 x9:8x7:6x	10:9x21:20x9:8 x8:7x28:27 x9:8x8:7	8:7x28:27x9:8 x8:7x28:27 x9:8x9:8	8:7x28:27x9:8 x9:8x256:243 x9:8x9:8	8:7x28:27x10:9 x9:8x16:15 x9:8x9:8

Quadro 22 – Modo hipofrígio a partir da *nētē* (= frígio a partir da *mésē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

7. O modo hipodório a partir da *nētē*, com correspondente dório a partir da *mésē*, é aplicado aos gêneros diatônicos, segundo Ptolomeu, com seus intervalos fixos, isto é, as quartas em cada tetracorde de forma consonante.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
60	60	60	60	60
70	68,571428	67,5	67,5	67,5
76,36	76,190476	77,142857	77,142857	77,142857
80	80	80	80	80
90	90	90	90	88,8
102,857142	102,857142	102,857142	101,25	100
106,667	106,667	106,667	106,6667	106,6667
120	120	120	120	120
7:6x12:11x22:21 x9:8x8:7 x28:27x9:8	8:7x10:9x21:20 x9:8x8:7 x28:27x9:8	9:8x8:7x28:27 x9:8x8:7 x28:27x9:8	9:8x8:7x28:27 x9:8x9:8 x256:243x9:8	9:8x8:7x28:27 x10:9x9:8 x16:15x9:8

Quadro 23 – Modo hipodório a partir da *nētē* (= dório a partir da *mésē*) aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

8. Por fim, o modo hipolídio a partir da *nētē*, é aplicado aos gêneros diatônicos, segundo Ptolomeu, com o menor valor inicial (56,18656) em todas as colunas. Quanto à quarta superior nas cinco colunas, todas apresentam-se como um intervalo maior do que a consonância, uma vez que mesmo que comece por um valor diferente de 60, como nos outros casos, a relação proporcional entre o primeiro e o quarto grau deveria ser de 4:3, o que não ocorre aqui. Por outro lado, os intervalos de quarta compostos pelos intervalos de quintas e oitavas notas de cada coluna são consonantes, ou seja, estão sob a relação proporcional de 4:3.

Cromático tenso Diatônico tônico	Diatônico suave Diatônico tônico	Diatônico tônico	Diatônico tônico Diatônico	Diatônico tônico Diatônico tenso
56, 18656	56, 18656	56, 18656	56, 18656	56, 18656
63,20988	63,20988	63,20988	63,20988	63,20988
73,74486	72,24	71,1	71,1	71,1
80,4489381	80,2665	81,269841	81,269841	81,269841
84,2798	84,2798	84,2798	84,2798	84,2798
94,814	94,814	94,814	94,814	93,644
108,36	108,36	108,36	106,667	105,3498
112,373	112,373	112,373	112,373	112,373
9:8x7:6x12:11 x22:21x9:8 x8:7x26:27	9:8x8:7x10:9 x21:20x9:8 x8:7x28:27	9:8x9:8x8:7 x28:27x9:8 x8:7x28:27	9:8x9:8x8:7 x28:27x9:8 x9:8x256:243	9:8x9:8x8:7 x28:27x10:9 x9:8x16:15

Quadro 24 - Modo hipolídio a partir da *nētē* aplicado aos gêneros diatônicos segundo Ptolomeu

À guisa de encerramento dessa questão em Ptolomeu, caso não seja amparado pela prática musical da época, a escolha do valor 60 como base da fundamental da escala é arbitrária. Talvez pela facilitação que o referido autor tenha em matemática, o pensamento que rege essa questão foi compreendido por nós tendo por base que o valor 60 pode ser substituído por uma incógnita α . Apenas como meio de exemplificação, tomando os multiplicadores paradigmáticos do modo dório no gênero Cromático tenso-Diatônico tônico, temos como fundamental a nota / valor α :

Sequência	Multiplicação	Escala na base incógnita α	Escala na base 100
1	***	α	100
2	9:8	$\frac{9\alpha}{8}$	$\frac{9 \cdot 100}{8} = \frac{225}{2} = 112,5$
3	8:7	$\frac{8}{7} \times \frac{9\alpha}{8} = \frac{9\alpha}{7}$	$\frac{8}{7} \times \frac{225}{2} = \frac{900}{7} \cong 128,57$
4	28:27	$\frac{28}{27} \times \frac{9\alpha}{7} = \frac{4\alpha}{3}$	$\frac{28}{27} \times \frac{900}{7} = \frac{400}{3} \cong 133,3$
5	9:8	$\frac{9}{8} \times \frac{4\alpha}{3} = \frac{3\alpha}{2}$	$\frac{9}{8} \times \frac{400}{3} = 150$
6	7:6	$\frac{7}{6} \times \frac{3\alpha}{2} = \frac{7\alpha}{4}$	$\frac{7}{6} \times 150 = 175$
7	12:11	$\frac{12}{11} \times \frac{7\alpha}{4} = \frac{21\alpha}{11}$	$\frac{12}{11} \times 175 = \frac{2100}{11} \cong 190,90$
8	22:21	$\frac{22}{21} \times \frac{21\alpha}{11} = 2\alpha$	$\frac{22}{21} \times \frac{2100}{11} = 200$

Quadro 25 - Aplicação do pensamento ptolomaico à escala com base em incógnita e com base 100

A partir desses quadros, demonstramos que a escolha pelo valor da afinação não é uma constante nem um padrão fixo em todos os modos. Dessa forma, afirmamos que a teoria musical grega na Antiguidade não conformou um conteúdo que explicasse a totalidade da música. É possível perceber, portanto, que tanto o valor da inicial, como o *lógos* que determina o que vem a ser consonância ou dissonância em música, pode ser, pela arbitrariedade da matemática, uma forma de lidar com padrões de afinação que buscam uma padronização dos sons. Contudo, pela via da musicalidade, talvez, não seja completamente possível, para a compreensão que os gregos têm de música, uma caracterização tão exata como quer expressar a linguagem matemática. Se essa hipótese for plausível, a consonância numérica, juntamente com a estrutura escalar numericamente orientada, provavelmente, possa ser uma via para o pensamento e para a compreensão da teoria musical da Grécia Antiga, mas pode estar divorciada do processo performático da música, cujas bases firmam-se sob critérios de sonoridades possíveis de acordo com a capacidade de cada músico e de cada instrumento.

2.1 O modalismo em Platão

O pensamento dos modos musicais em Platão revela uma ambição que tentaremos descrever aqui. Não é uma empreitada fácil. Em conformidade com a nossa tese, a musicologia desenvolvida por Platão tem duas vertentes: a musicologia como análise teórico-musical e a

musicologia como análise de discurso. Nesse momento, veremos o tratamento de Platão sobre os modos musicais, a fim de uma certa compreensão filosófico-musical desse tema em Platão. No *Laques* vemos que Platão coloca na boca da personagem que imprime nome ao diálogo uma compreensão interessante daquilo que a sua musicologia se considera interessada, isto é, na formação ética do ser humano. Em outros termos, a fala de Laques coloca uma questão acerca da correlação entre o que se diz e o que se faz. Estamos diante de um problema que coloca em xeque o valor humano em sua prática-discursiva, não somente no ato de dizer e/ou falar em assembleias, mas naquilo que configura a prática harmonizada (*harmonía*) com o discurso, no sentido de um ser extensão do outro e, também, no sentido de ambos serem um só. Vale dizer que nesse momento do *Laques*, Platão vai elencar quatro modos musicais, o dórico, o jônico, o frígio, o lídio; porém, afirma que apenas o primeiro era verdadeiramente grego.¹⁷³ Em outros termos, Platão aprova o modo dórico como o melhor dos modos, aquele que reflete o caráter do homem que se desvela como corajoso na guerra e que diante da tragédia não desfaz o seu caráter, tendo domínio de si e honra diante da morte, uma forma de vida que se quer grande quanto à capacidade de suportar as intempéries da vida.¹⁷⁴ Assim, vai nos dizer Laques,

quando ouço alguém discorrer sobre a virtude ou sobre qualquer outra modalidade de sabedoria, algum homem de verdade e à altura do seu tema, alegre-me sobremodo e me comprazo em comparar o orador com suas palavras, e em verificar como ambos se combinam e completam. Considero o indivíduo nessas condições um músico afinado em harmonia mais perfeita do que a da lira ou de qualquer outro instrumento frívolo: a harmonia da sua própria vida, estando sempre em consonância suas palavras com seus atos, harmonia dórica, não jônica quero crer, nem mesmo frígia, nem lídia, mas a única verdadeiramente helênica.¹⁷⁵ (Platão 1980a, 188c-d).

Nesse sentido, a vida harmonizada (*zēn hērmosménos*) é aquela em que há afinação (*sýmphōnon*) entre os *lógois* e os *érga*. Vale lembrar que *erga*, geralmente traduzido por trabalhos ou atos, tem camadas semânticas que tratam dos trabalhos ou feitos especificadamente de guerra.¹⁷⁶ Deve-se levar em consideração que ao tratar dos problemas da harmonia entre o que se diz e o que se faz, cuja harmonia adequada para tal conjectura é dada pelo modo helênico

¹⁷³ Cf. Moutsopoulos (1959, p. 72-73).

¹⁷⁴ Cf. West (1994, p. 179-180).

¹⁷⁵ “ὅταν μὲν γὰρ ἀκούω ἀνδρὸς περὶ ἀρετῆς διαλεγομένου ἢ περὶ τινος σοφίας ὡς ἀληθῶς ὄντος ἀνδρὸς καὶ ἀξίου τῶν λόγων ὃν λέγει, [188δ] χαίρω ὑπερφυῶς, θεώμενος ἅμα τὸν τε λέγοντα καὶ τὰ λεγόμενα ὅτι πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἀρμόττοντά ἐστι. καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἀρμονίαν καλλίστην ἡρμωσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν ἡρμωσμένος οὗ αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστί ἀλλ’ οὐκ ἰαστί, οἶμαι δὲ οὐδὲ φρυγιστί οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ’ ἥπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἀρμονία” (Plato, *Laches*, 1903, 188c-d).

¹⁷⁶ Desde a *Iliada* de Homero é possível ver a presença de *érga*, conforme os exemplos nos Livros II. 238; VI. 522. Na *Odisseia*, XII. 116.

por excelência, isto é, o dório. Para Moustopoulos (1959, p. 346), essa fala do Laques direciona à alma uma possibilidade de poder ser considerada como uma afinação de um instrumento.¹⁷⁷ Tomando o conteúdo do Quadro 20, podemos perceber que os intervalos de quartas são todos consonantes, e que o distanciamento entre os tetracordes é de um tom. Nesse sentido, há um equilíbrio entre as partes que compõem o modo dório e, por isso, dentre possíveis outras coisas, tais como a sonoridade e condições de escuta, é um modo bem-feito, acabado, perfeito. Para Hagel (2010, p. 9), “‘Dório’ é, em muitos aspectos, central para a música grega antiga: como uma lira afinada, era provavelmente o primeiro a ser aprendido pelo iniciante; como modo, era o mais estimado”¹⁷⁸ por Platão.

Na *República*, a discussão a respeito dos modos musicais carrega elementos que, como cremos, compõem uma musicologia perceptível em Platão. Nesse diálogo, o modo não aparece como um elemento comparativo, como no *Laques*. Aqui, *harmoniai*, ou os modos musicais, ganham adjetivos, uma vez que impactam a formação educativa da *pólis*. Os efeitos que as *harmoniai* têm na alma passam a ser o critério de Platão para selecionar, dentre as possibilidades musicais, qual *harmonía* será aceita e qual será excluída para fins de sua política. Para Pereira (2001, p. 43, n. 95), “a escolha do μέλος não era arbitrária, antes se apoiava num *êthos* bastante preciso que era atribuído às harmonias. Como podemos verificar em Platão (...), as harmonias que suportavam a melopeia trágica eram a dórica (...), a mixolídia e a frígia (associada ao ditirambo).”¹⁷⁹ Assim sendo, vai dizer a *República* (Platão, 2014, 398e-399a):

- Quais são então as harmonias chorosas? Responde-me! Tu és músico...
- A harmonia Mixolídia, a sintonolídia e outras como essas.
- Então, disse eu, essas devem ser excluídas? É que, se não servem nem para as mulheres que devem ter uma postura decente, muito menos servirão para os homens.
- [...]
- Quais são as harmonias lânguidas e adequadas aos banquetes?
- Algumas harmonias jônias e lídias das quais se diz que são afeminadas.
- Terias, meu caro, como usá-las tratando-se de guerreiros?
- De formas algumas, disse. Mas pode bem ser, porém, que ainda estejam faltando a dória e a frígia...¹⁸⁰

¹⁷⁷ “Ce n'est qu'en ce sens que l'âme peut être considérée comme l'accord d'un instrument” (Moustopoulos, 1959, p. 346).

¹⁷⁸ “‘Dorian’ is in many respects central to ancient Greek music: as a lyre tuning, it was probably the first to be learnt by the novice; as a mode, it was most highly esteemed” (Hagel, 2010, p. 9).

¹⁷⁹ A leitura apresentada por Pereira (2001) conecta a ideia do lamento presente no texto platônico à tragédia.

¹⁸⁰ “τίνας οὖν θρηνώδεις ἄρμονίαι; λέγε μοι: σὺ γὰρ μουσικός. μειξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦται τινες. οὐκοῦν αὐται, ἦν δ' ἐγώ, ἀφαιρετέαι; ἄχρηστοι γὰρ καὶ γυναιξίν ἃς δεῖ ἐπιεικεῖς εἶναι, μὴ ὅτι ἀνδράσι. (...) τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιῶν; ἰαστί, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστί αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται. ταῦταις οὖν, ᾧ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ' ὅτι χρήσι; οὐδαμῶς, ἔφη: ἀλλὰ κινδυνεύει σοι δωριστί λείπεσθαι καὶ φρυγιστί.” (Plato, *Republic*, 1903, 398e-399a).

O rol de modos musicais presentes nesse excerto são mixolídio, a sintonolídio, jônio, lídio, dório e frígio. Desses, dois modos saltam aos olhos como novidades aqui, quais sejam, o sintonolídio (*syntonolydistí*) e o jônio (*iastí*). Acerca do sintonolídio, Aristides Quintiliano (1967, I.9) vai dizer que Platão apresenta os modos musicais “harmonizando, com os ἤθῶν propostos, as qualidades dos sons”¹⁸¹. Os tradutores aqui acolhidos da obra de Aristides Quintiliano traduzem o modo *syntonolydistí* como *lídio intenso*. Isso pode fazer sentido se compreendermos que essa tal *intensidade* seja configurada pela maior concentração de *tónos*, uma vez que o prefixo *syn-* comporta uma ideia de aproximação, de união, de junção. Assim, a reunião de *-tono-* no modo *lydistí* configuraria uma forma específica desse modo. De modo diferente, o *syntonolydistí* não é um modo diferente, isto é, não é o mesmo fenômeno que acontece com o mixolídio, que é um modo específico que, como vimos, está a uma quarta do dório, como também observamos em Ptolomeu. O que parece ocorrer é que no *syntonolydistí* há uma organização específica de notas. O modo *iastí*, traduzido por jônio, tem uma utilidade, segundo Platão, próxima do modo lídio, que é a de servir como música em banquetes. Já Aristóxeno (Plutarco, 2010, 1136E-1137A, Wehrli, fragmento 82) diz, em um fragmento, que

dentre essas harmonias, uma era lamentosa e a outra relaxada, com razão Platão rejeitou-as e escolheu a dória como adequada aos homens guerreiros e temperantes. Ele não ignorava, por Zeus, diferentemente do que Aristóxeno diz no segundo livro *Sobre a Música*, que também naquelas harmonias havia algo de útil para um Estado bem protegido. Pois Platão se dedicou muito à ciência musical, tendo sido aluno de Drácon de Atenas e de Megilo de Agrigento. Mas porque há, como eu disse antes, muita nobreza na harmonia dória, ele preferiu essa. Não ignorava que muitos partênios dórios foram compostos por Álcman, Píndaro, Simônides e Baquilides, assim como cantos processionais e peãs, e ele certamente sabia que também lamentos trágicos outrora foram cantados no modo dório e algumas canções de amor. Mas bastavam a ele as composições a Ares e a Atena e os espondeus: pois estes eram suficientes para fortalecer a alma do homem temperante.¹⁸² (Plutarco, 2010, 1136E-1137A, Wehrli, fragmento 82).

¹⁸¹ “armonizando con los *éthē* propuestos las cualidades de los sonidos” (Quintiliano, 1967, I.19). “τοιούτας γὰρ ἐποιοῦντο τῶν ἁρμονιῶν τὰς ἐκθέσεις πρὸς τὰ προκείμενα τῶν ἠθῶν τὰς τῶν φθόγγων ποιότητος ἁρμοττόμενοι.” (Αριστειδου Κοιντιλιανου, 1845, I.19).

¹⁸² “τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης τῆς δ’ ἐκλελυμένης, εικότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτὸς τὴν Δωριστιὸς ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσιν εἴλετο: οὐ μὰ Δί’ ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτειῶν φυλακὴν: πάνυ γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων, ἀκουστῆς γενόμενος Δράκοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μετέλλου τοῦ Ἀκραγαντίνου. ἀλλ’ ἐπεὶ, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνόν ἐστιν ἐν τῇ Δωριστί, ταύτην προὔτιμησεν: οὐκ ἠγνόει δ’ ὅτι πολλὰ Δόρια Παρθένεια ἅμα Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποίηται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἴκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν καὶ τινὰ ρωτικά ἐξήκει δ’ αὐτῷ τὰ εἰς τὸν Ἄρη καὶ Ἀθηνᾶν καὶ τὰ σπονδεῖα: ἐπιρρῶσαι γὰρ ταῦτα ἱκανὰ ἀνδρὸς σώφρονος ψυχῆν” (Plutarch, 1895, 1136e-1137a).

Nas *Leis* (1980), Platão volta a pensar as estruturas da *pólis* e, por extensão, no papel da música. No passo 670a-b, a personagem Ateniese afirma que

os indivíduos de cinquenta anos em condições de cantar devem estudar mais do que os outros a Musa dos coros; precisarão ter o sentido agudo e o conhecimento dos ritmos e das harmonias; a não ser assim, como poderão conhecer a estrutura exata das canções, com qual vai bem ou com qual não assenta o modo dórico, e se o compositor o pôs no ritmo certo?¹⁸³ (Platão, 1980b, 670a-b).

Se na *República*, como vimos, Platão tratou de deixar espaço para os modos dório e frígio, nas *Leis*, o modo dório parece prevalecer, ou, pelo menos, tem um lugar determinado na educação adulta na *pólis*. Os corpos educados

devem ser instruídos até o ponto de poderem acompanhar a marcha dos ritmos e os tons das melodias,¹⁸⁴ a fim de que, como decorrência de seu conhecimento dos ritmos e da harmonia, possam escolher o que convém a pessoas de sua idade e posição, e, depois, durante o canto, fruam de um prazer inocente e levem os jovens a se afeiçoarem, como convém aos bons costumes.¹⁸⁵ (Platão, 1980b, 670c-d).

Platão não parece excluir os outros modos, ele apenas orienta que o modo dórico seja destinado a pessoas que irão cantar no coro. Nesse sentido, torna-se obsoleta a necessidade de instrumentos com muitas cordas (*polychordía*), isto é, as cordas que tocam os modos que não sejam o dório e o frígio são desnecessárias.¹⁸⁶ Nesse caso, regra geral, o papel do professor de música precisa ensinar os alunos a tocarem as cordas do instrumento com muita clareza, cuja finalidade é acompanhar a voz. Isso indica que a variação ou a diferença melódica na relação entre a melodia realizada pelo instrumento e a música advinda da voz deve ser evitada. Por isso, a variação presente na execução musical, quer dizer, no andamento (lento e rápido), na intensidade (forte e fraco), na altura (graves e agudos): “tudo isso deve ser banido do ensino de

¹⁸³ “τόδε μὲν οὖν ἐκ τούτων ὁ λόγος ἡμῖν δοκεῖ μοι σημαίνειν ἤδη, τῆς γε χορικῆς Μούσης ὅτι πεπαιδεῦσθαι δεῖ βέλτιον τοὺς πεντηκοντούτας ὅσοις περ ἂν ἄδειν προσήκη. τῶν γὰρ ῥυθμῶν καὶ τῶν ἀρμονιῶν ἀναγκαῖον αὐτοῖς ἔστιν εὐαισθητῶς ἔχειν καὶ γινώσκειν· ἢ πᾶς τις τὴν ὀρθότητα γινώσεται τῶν μελῶν, ᾧ προσήκεν ἢ μὴ προσήκεν τοῦ δωριστί, καὶ τοῦ ῥυθμοῦ ὃν ὁ ποιητὴς αὐτῷ προσῆψεν, ὀρθῶς ἢ μή;” (Plato, *Laws*, 1903, 670a-b).

¹⁸⁴ A rigor, “dos ritmos, das cordas, das melodias” (τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν).

¹⁸⁵ “μέχρι γε τοσούτου πεπαιδεῦσθαι σχεδὸν ἀναγκαῖον, μέχρι τοῦ δυνατὸν εἶναι συνακολουθεῖν ἕκαστον ταῖς τε βάσεσιν τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν, ἵνα καθορῶντες τάς τε ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, ἐκλέγεσθαι τε τὰ προσήκοντα οἷοί τ’ ὧσιν ἂ τοῖς τηλικούτοις τε καὶ τοιούτοις ἄδειν πρέπον, καὶ οὕτως ἄδωσιν, καὶ ἄδοντες αὐτοῖ τε ἡδονὰς τὸ παραχρῆμα ἀσινεῖς ἡδωνται καὶ τοῖς νεωτέροις” (Plato, *Laws*, 1903, 670c-d).

¹⁸⁶ Cf. *República*, 399c-d.

quem terá de aprender rapidamente em três anos tudo o que a música possa ter de útil.”¹⁸⁷ (Platão, 1980b, 812e).

Nesse momento, consideramos ter sobrevoado os pontos mais importantes da teoria musical da Antiguidade grega. Na primeira seção, expusemos a distinção entre o que os gregos denominavam *tónos* e o que a teoria musical Moderna assim classificou, demonstrando que apesar da proximidade sonora do nome, nada mais têm de semelhança além disso. Ulteriormente, passamos para uma estruturação do sistema teórico, partindo dos nomes das cordas até encontrar o sistema dos gêneros musicais.

Na presente seção, dedicamo-nos ao problema dos modos musicais, tentando traçar um desenvolvimento histórico de sua compreensão, tendo por pilar os tratados de música da Antiguidade. Em ambas as seções, buscamos observar como Platão passeava nesses temas, demonstrando ter certo domínio musicológico deles.

Assim, a próxima seção se demorará nas obras de Platão a fim de observar dois elementos importantes da música: a melodia e a sinfonia. O objetivo, portanto, é demonstrar que Platão possuía um domínio claro desses dois elementos musicais disponíveis na língua grega, aplicando-os em seus diálogos.

¹⁸⁷ “πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους.” (Plato, *Laws*, 1903, 670c-d).

3 POR UMA MUSICOLOGIA DOS CONCEITOS EM PLATÃO

Nos capítulos anteriores, nosso foco foi apresentar o que a tradição musical estabeleceu por musicologia. Expor a temática da teoria musical em um alcance panorâmico foi fundamental para determinar e postular um contraste com o que consideramos como musicologia platônica. Assim, no início da primeira seção, discutimos o problema do compartilhamento de termos entre a teoria musical grega da Antiguidade e a teoria musical Moderna. Em seguida, lidamos com o que foi consagrado como gênero musical na musicologia propriamente dita a partir dos gregos Antigos. Para a realização de tal empreitada, debruçamo-nos sobre alguns tratados musicais a fim de deles extrair uma sistematização teórico-musical do que ficou conhecido como gênero. Subseqüentemente, tentamos localizar em Platão os conceitos discutidos durante toda a seção com o intuito de desvelar que há em Platão um conhecimento técnico sobre a música do seu tempo, isto é, o Filósofo de Atenas, como observado, sempre demonstrou possuir um domínio da teoria musical da Antiguidade. Na segunda seção, detivemo-nos na teoria dos modos musicais gregos com o propósito de apreender os caminhos teóricos presentes nos tratados musicais antigos. Nosso intuito era o de nos aproximar dessa teoria, desde a percepção até a sua matematização, para entender como esse tema era tratado por Platão. Assim, esta seção tem como objetivo reunir um conjunto de termos que partilham semântica com a música e que se encontram claramente presentes nos diálogos de Platão. Nosso propósito é mapear essas palavras para demonstrar que é justificável a tese de que é possível alcançar uma musicologia a partir dos diálogos platônicos.

Como já apontamos, não pensamos que a musicologia existente neste tão consagrado filósofo seja como aquela que a tradição consagrou, ou seja, uma musicologia preocupada e concentrada com a teoria e a análise de formas musicais, embora haja em Platão uma presença da teoria musical grega. De modo distinto, a musicologia que defendemos em Platão é aquela que olha para o material musical e o submete à análise do *lógos*. É uma musicologia preocupada com o impacto e a relação da música com a ética, a educação e a política, pois considera a música e a decanta como linguagem e como expressividade humanas. Em outros termos, a musicologia de Platão é a do tipo que entrecruza a música ao critério de tudo aquilo que é, no mínimo, tangenciado pelo *lógos*. Adentrar por toda essa amplitude ultrapassaria em muito os limites viáveis para um trabalho de doutorado e, além disso, a minha própria capacidade de execução de um feito desse porte, uma vez que as chances de se perder em temas tão sedutores como os acima elencados são grandes, tratando-se de um autor demasiado complexo, em uma

língua extraordinária — como é o caso do antigo idioma helênico — e dentro de uma dramaturgia tão rica e controversa como é a de Platão.

Conforme as palavras de Platão (2006, 399e-400a), observamos que sua análise musicológica pode ser decantada pela seguinte imagem:

Não devemos ir atrás de ritmos variados, nem de andamentos de toda a espécie, mas procurar ver quais são os ritmos da vida do homem íntegro e corajoso e, tendo visto isso, fazer com que, necessariamente, a métrica e também a melodia acompanhem a palavra de um homem como esse, e não que a palavra acompanhe a métrica e a melodia.¹⁸⁸

Em outros termos, é no entrelaçamento da música e do *lógos* que a *musicologia* de Platão prosperará, isto quer dizer: o *lógos* como critério da música e a música como *lógos*; nesse trecho, nota-se, portanto, o processo e a perspectiva de Platão em sua forma de lidar com a música. A fala de Sócrates tem o intuito de reconhecer na música o que forja uma vida em ordem (*kosmíou*) e corajosa (*andreíou*), assim como quais são as métricas e as melodias que possam forjar esse tipo de homem. Portanto, a atividade musicológica de Platão, que não encerra a sua filosofia, é um exercício anterior à sua produção de pensamento, sobretudo no que diz respeito aos assuntos concernentes à música e à poesia, pois poesia e música se misturavam em uma única dinâmica. Desse modo, a presente seção mapeou termos que, de alguma maneira, compartilham significados com a música.

3.1 Da presença de vocábulos musicais em Platão

A nossa primeira apreensão terminológica recaiu sobre o termo *agōgḗ*, uma palavra cujo sentido é *levar, conduzir, transportar*.¹⁸⁹ Ela compõe, dentre outras, a palavra *paidagōgía / paidagōgós* — condutor de crianças. Embora a semântica da *condução* seja a mais difundida nas áreas de educação ou política, no campo da música, *agōgḗ* possui um sentido de tempo, de movimento ou de sequência melódica. Em Aristóxeno, localizamos, pelo menos, cinco ocorrências desse termo, dentre as quais selecionamos um exemplo: “Que seja o movimento

¹⁸⁸ “μη ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίῳ τε καὶ ἀνδρείῳ τίνες εἰσίν: οὕς ἰδόντα τὸν πόδα τῆ τοῦ τοιοῦτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.” (Plato, *Republic*, 1903, 399e-400a). Para Rocconi (2012b, p. 113, tradução nossa), essas estruturas musicais em Platão remetem a um modelo de virtude. Assim, para nos aproximarmos do caráter musicológico do pensamento de Platão, é preciso ter no horizonte que a virtude é o *télos* de sua preocupação com a música: “estruturas musicais são selecionadas seguindo apenas os princípios de suas semelhanças com um modelo virtuoso” [“musical structures are selected following only the principle of their resemblance to a virtuous model.”].

¹⁸⁹ Cf. Liddell; Scott (1940); Bailley (2000, p. 20); Malhadas, Dezotti e Neves (2006, p. 10).

melódico um <movimento> através de notas sucessivas – do qual se excetua as extremas – em cujos lados se dispõe um intervalo simples. <Seja> reto <o movimento melódico> na mesma direção.”¹⁹⁰ (I.29). Nessa mesma via, no *De Musica*, Aristides Quintiliano (1996, I.19, grifo nosso) define a *agōgḗ rítmica*: “a condução rítmica é a rapidez e a lentidão dos tempos”¹⁹¹. Portanto, podemos compreender que *agōgḗ* é uma imagem do próprio acontecer musical, uma vez que toda música se torna fenômeno através da conjugação de melodia e ritmo. Isso significa que a *agōgḗ* é o termo que podemos entender como sendo parte do *som organizado*, sucessão de notas com *diferenças de duração* conduzidas em uma determinada direcionalidade. Assim, toda melodia é um *encadeamento* de notas conduzidas em uma justaposição de duração e altura: regulação do tempo (lento e rápido) e da altura (grave e agudo). Desse modo, Platão, no diálogo *A República* (400c), ao tratar dos pés métricos da poesia — iambo, troqueu — vai utilizar a expressão *tàs agōgás tou podós*, que, ao pé da letra, pode ser traduzida como *as conduções do pé*.¹⁹² Nessa linha, Platão, ao empregar a palavra *agōgḗ*, utiliza um vocábulo teórico-musical no interior do seu material filosófico. Por esse caminho, percebemos que o movimento analítico consiste justamente em ler a obra musical destacando as partes do todo, a fim de alcançar, entre outras coisas, a forma musical. No caso de Platão, o pensamento musical ordena-se tendo em vista como essas partes se relacionam com a formação humana — desde a infância até a vida adulta. Na perspectiva da musicologia, a *agōgḗ* poderia ser, portanto, uma forma de examinar a obra musical como um todo, visando a perceber os *encadeamentos melódicos e rítmicos*. Assim, compreende-se que a *agōgḗ* é algo que se percebe ao escutar a música, mas a sua percepção é construída a partir de uma escuta atenta que possa decifrar, por exemplo, se o que se ouve é um iambo, um troqueu, um dáctilo,¹⁹³ entre outras organizações sonoras plausíveis. Para Anastasia-Erasmia Peponi (2018, p. 170), a função dos pés métricos e do *mélōs* é servir o *lógos*, posto que “somos lembrados mais uma vez da prioridade do *lógos* e do seu papel decisivo na formação do *mélōs* adequado”¹⁹⁴. É nesse sentido que a musicologia de Platão se apresenta na sua filosofia, isto é, em função e para o desenvolvimento do *lógos*. Assim sendo, é possível,

¹⁹⁰ Tradução de Cruzeiro (2021, p. 116, grifo nosso). As outras ocorrências podem ser localizadas na edição de Macran (Aristoxenus, 1902, I.12; II.34; II.37; II.53). “ἀγωγή δ' ἔστω ἢ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων - ἔξωθεν τῶν ἄκρων -, ὧν ἑκατέρωθεν ἐν ἀσύνθετον κεῖται διάστημα· εὐθεῖα δ' ἢ ἐπὶ τὸ αὐτό.” (Aristoxenus, 1902, I.29).

¹⁹¹ “la conducción rítmica es la rapidez o lentitud de los tiempos” (Quintiliano, 1967, I.19). “Ἀγωγή δέ ἐστι ῥυθμική χρόνων τάχος ἢ βραδυτής” (Αριστειδου Κοιντιλιανου, 1845, I.19).

¹⁹² Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, 2007, 400c), seguindo Adam (2009, p. 164), traduz *tàs agōgás tou podós* como “tempo destes pés”; Anna Lia do Amaral Pereira (Platão, 2006, 400c) preferiu “marcações do pé”.

¹⁹³ Como consta na *República*, 400b.

¹⁹⁴ “We are reminded once again of the priority of *lógos* and its decisive role in the shaping of the proper *mélōs*” (Peponi, 2018, p. 170, tradução nossa).

por essa perspectiva, dizer que a musicologia de Platão é uma forma de censura à arte musical de seu tempo, porque tudo que escapa ao limite do *lógos* deve ser afastado da *pólis*.

O próximo termo que reconhecemos como uma das preocupações da musicologia de Platão é *mélos*, uma vez que, se levarmos em consideração que há uma seleção de instrumentos e de modos musicais em sua visão da educação na *pólis*, teríamos também uma seleção de melodias permitidas. Nesse sentido, vale considerar mais detidamente o uso de algumas formas derivadas de *mélos*.

O nosso primeiro termo é *emmelés*. Quando presente no ambiente musical, tem seu sentido primário definido como *sintonia* ou *algo harmonioso*.¹⁹⁵ Na *Apologia de Sócrates*, vemos a principal personagem do diálogo (Platão, 2015b, 20c) afirmando, em sua defesa, que “comigo mesmo considerarei Eveno um homem feliz, no caso, bem entendido, de possuir semelhante arte e de ensiná-la por preço tão módico.”¹⁹⁶ Em outra tradução colhida para esse diálogo,¹⁹⁷ o termo *emmelôs*, em sua forma adverbial, também não foi interpretado com um caráter musical, dada a trama do diálogo ser de caráter jurídico. Nesse contexto, portanto, Platão está questionando quem poderia defender Sócrates das acusações de Meleto, Ânito e Licon. Nesse ponto, *emmelés* tem a semântica de *elegância*, que no trecho remeteria à ideia de que Eveno *ensina elegantemente* (*emmelôs didáskei*), o que pode ser interpretado como um tom irônico. Outro uso de *emmelés* ocorre no *Sofista*, em que Platão (1972, 259e) fará a personagem do Estrangeiro de Eleia dizer as seguintes palavras: “na verdade, meu caro amigo, esforçar-se por separar tudo de tudo, não é apenas ofender à harmonia, mas ignorar totalmente as musas e a filosofia”¹⁹⁸. Nesse caso, *emmelés* aparece traduzido como harmonia, o que não está de todo errado, mas há uma imprecisão. Vejamos que no original três expressões negativas aparecem: *ouk emmelés; amouísou; aphilosóphou*. Portanto, “separar tudo de tudo” é fazer algo não-melódico, sem-Musa e não-filosófico. Com essa imagem, entendemos que não se trata de harmonia, ou seja, não estão em jogo relações de contrários ou de diferenças, mas condições de construções melódicas que estejam afinadas com a filosofia e com as Musas. Esse um trecho da obra de Platão mostra o seu tratamento musicológico influenciando o seu texto filosófico, onde *emmelés* se constitui em dimensão mítica, que escapa ao *lógos*, por ser emanada das Musas, pois estas cantam sempre que se comunicam. Ao mesmo tempo, *emmelés* é moldada

¹⁹⁵ “bien proportionné” (Chantraine, 1974, p. 683).

¹⁹⁶ “καὶ ἐγὼ τὸν Εὐήνον ἐμακάρισα εἰ ὡς ἀληθῶς ἔχει ταύτην τὴν τέχνην καὶ οὕτως ἐμμελῶς διδάσκει.” (Plato, *Apology*, 1903, 20b-c).

¹⁹⁷ Platão (1993).

¹⁹⁸ “καὶ γάρ, ὠγαθέ, τό γε πᾶν ἀπὸ παντὸς ἐπιχειρεῖν [259ε] ἀποχωρίζειν ἄλλως τε οὐκ ἐμμελές καὶ δὴ καὶ παντάπασιν ἀμούσου τινὸς καὶ ἀφιλοσόφου” (Plato, *Sophist*, 1903, 259d-e).

pelo aparato presente na forma de pensar e dizer pela forma do *lógos*, ou seja, um pensar e um dizer tipicamente filosófico. Assim, o processo musicológico de Platão se coloca anterior à sua filosofia. É desse mesmo modo que o método para o conhecimento, a dialética, não pode soar ‘atravessado’, isto é, sem comunicação com as partes que compõem o todo de um determinado tema. Entretanto, é possível pensar que a dialética tenha vínculo com estruturas musicais, com uma melodia e um ritmo, isto é, que tenha uma sonoridade específica da dialética, mas que não se confunde com a música.

No início do *Crítias*, Platão (2011d, 106a-b), através da personagem Timeu, introduz o diálogo com uma imagem acerca da justiça, sugerindo que ela deveria recair sobre Timeu se ele tivesse emitido uma “nota falsa” (*plēmeloûnta*), isto é, se estivesse “fora de tom” (*parà mélos*).¹⁹⁹ Assim, “a pena acertada para quem dá uma nota em falso é entrar no tom.” Em outros termos, *díkē dé orthé tón plēmeloûnta emmelê poieîn* significa que a justiça é fazer afinar quem acerta a nota falsa. O sentido presente na expressão *nota falsa* é, em grego, o termo *plēmeloûnta*, uma variação de *emmelés* que será analisada mais à frente. Assim, percebe-se que a musicologia de Platão serviu como ferramenta que cria imagens para uma ética, quer dizer, a nota falsa, ou a desafinação, só pode assim ser considerada diante de uma *orthé*, havendo, nessa medida, uma melodia precisa, posto que, no contexto, pode ser tratada como uma melodia (*emmelés*) de uma narrativa correta (*orthé*). Portanto, a compreensão de acerto do discurso se assemelha à performance dos músicos que provam a sua qualidade tendo de executar uma melodia afinada.

Também nas *Leis*, coletamos algumas ocorrências de *mélos* e de *emmelés*. Em 809b-c, *mélos* aparece com o sentido de melodia, uma vez que ao introduzir a questão da *grámmasi*, isto é, uma escrita sem métrica (*áneu métrōn*), Platão (1980b) dirá que “com relação aos coros, ao canto e à dança, já indicamos os modelos a serem escolhidos e a maneira de corrigi-los e consagrá-los.”²⁰⁰ Isso que foi, nesse trecho, traduzido por canto tem correlação direta com melodia, ou seja, o Ateniense não está preocupado necessariamente com a imagem do canto, mas com a melodia, apesar de o termo canto poder compor bem a imagem do coro. Em outro momento, em um trecho que começa em 815d das *Leis*, cujo tema é a “Musa não belicosa” (*apolémou moúsēs*). Nesse contexto, em 816a, Platão constrói uma compreensão de que é necessário que quem canta (*ōidē*) ou fala (*légō*) tem de emitir sons. Com essa premissa,

¹⁹⁹ A expressão *parà mélos* ocorre também no *Filebo* (28b) e nas *Leis* (696d), cujo sentido é “dissonância”, “fora do tom”, “erro”.

²⁰⁰ “τὰ μὲν οὖν δὴ χορείας πέρι μελῶν τε καὶ ὀρχήσεως ἐρρήθη, τίνα τύπον ἔχοντα ἐκλεκτέα τέ ἐστὶν καὶ ἐπανορθωτέα καὶ καθιερωτέα” (Plato, *Laws*, 1903, 809b)

compreendemos o que o Ateniense afirma quando diz: “toda a arte da dança nasceu da imitação das palavras por meio do gesto. Daí, movimentarem-se alguns por maneira harmoniosa, e outros, o contrário disso.”²⁰¹ Sob esse enfoque, as imagens projetadas, a partir das palavras, emitem gestualidades possíveis para a dança.²⁰² Nessa mesma senda, temos um uso interessante conjugando *emmelōs* e *plēmmelōs*, termos estes habitualmente aplicados à música, mas que agora teve na dança seu lugar, porém, podem ser considerados antônimos. Ainda nesse mesmo passo, nas *Leis*, um pouco mais à frente, vemos o texto adotar o vocábulo *emméleia*, cujo sentido é “harmonia em música”²⁰³ e que imprime, também em Platão, o nome de uma dança específica: “a pírrica ou belicosa e a emelia pacífica”²⁰⁴. Assim, Platão (1980b), ao usar *eirēnikón emméleian*, sendo *eirēnikón* uma qualidade de *emméleian*, atribui um universo semântico para *emmelēs*, porque apesar de essas duas palavras — *emméleia* e *emmelēs* — terem entradas distintas no dicionário, elas circunscrevem-se a camadas semânticas comuns, a saber: a melodia, a afinação, a dança ou a harmonia que advêm desses vocábulos são leves, no sentido de que seu alcance é fleumático, por isso, o *pacífico* ganha lugar nesse momento, posto que ao emparelhar com *pyrrichē*, *emmelēs* se coloca como contradita ao que tem caráter bélico. Nas linhas de Moutsopoulos (1959, p. 140, tradução nossa), “o filósofo considera ainda que, de todos os nomes com os quais podemos qualificar as danças temperadas, os mais precisos são o de Pirro e a emmélia, designando o segundo uma dança cantada, adequada a uma atitude religiosa.”²⁰⁵ Nesta mesma direção, Pelosi (2010, p. 46, tradução nossa) diz que “o pírrico, a dança da guerra, e a *emmeleia*, a dança da paz, são correlativos, no campo do movimento corporal, para as *harmoniai* dória e frígia”²⁰⁶ Apesar desses autores, Gurd (2019, p. 84) trata a música e a dança como lugares que afetam diretamente a alma, mas que

o não-nomeado Ateniense não é explícito sobre como a dança afeta as almas; ele a apresenta como uma forma de exemplaridade corporal, de modo que podemos aprender como agir e como não agir apenas estudando-a. Mas sua

²⁰¹ “διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξηργάσατο τέχνην σύμπασαν. ὁ μὲν οὖν ἐμμελῶς ἡμῶν, ὁ δὲ πλημμελῶς ἐν τούτοις πᾶσι κινεῖται.” (Plato, *Laws*, 1903, 816a).

²⁰² Para Moutsopoulos (1959, p. 135), “L’imitation des paroles exprimée par des gestes aurait formé l’art orchestrique.”

²⁰³ “harmony in music” Liddell; Scott (1940).

²⁰⁴ “πυρρίχην, τὸ δὲ εἰρηνικὸν ἐμμέλειαν” (Plato, *Laws*, 1903, 816b).

²⁰⁵ “le philosophe considère d’ailleurs que, de tous les noms dont on a pu qualifier les danses tempérées, les plus exacts sont la pyrrhique et la l’emmelie, le second désignant une danse chantée, convenant à une attitude religieuse.” (Moutsopoulos, 1959, p. 140).

²⁰⁶ “the pyrrhic, the dance of war, and the emmeleia, the dance of peace are the correlatives, in the field of corporeal movement, to the Dorian and Phrygian harmoniai.” (Pelosi, 2010, p. 46). Em *As Leis* a discussão acerca do corpo e da dança remonta ao passo 814d e seguintes. Para Paula da Cunha Corrêa (1999, p. 198), “as duas *harmoniai* que ele escolhe, a dórica e a frígia, devem representar o homem virtuoso na guerra e na paz, em ações forçadas e voluntárias.”

discussão sobre a educação infantil sugere que a dança pode condicionar as almas cinesteticamente, por assim dizer, comunicando para dentro o que começa como um movimento corporal visível.²⁰⁷

Seguindo por essas veredas, no passo 899e, ao criticar a produção de louvores aos homens maus e injustos — *kakôn anthrôpôn kai adikôn* —, uma vez que eles são “exaltados indevidamente, tanto nos cantares das Musas como em toda sorte de discursos”, isto é, a partir da musicologia de Platão, não se *deve* usar a música para louvar o que é moralmente apequenado. Desse jeito, esse *emmelôs én te moúsais*, é criticado por Platão, pois não se pode permitir que a música construa elementos que valorizem o que é injusto.²⁰⁸

Em diálogo com o que viria a ser cânone para o nascimento da musicologia, tomamos os *Elementos Harmônicos* de Aristóxeno como modelo comparativo para o entrecruzamento de vocábulos musicais. Assim, o termo *emmelês* foi escrito onze vezes. Em uma primeira ocorrência (I.11), *emmelôs*, forma adverbial, aparece com *syntíthentai*, forma verbal na terceira pessoa do plural na voz médio passiva, formando a expressão “melodicamente combinada”. Sentido semelhante pode ser obtido na segunda aparição; percebe-se que *emmelê*, dessa vez na forma adjetiva, está associada a um termo que indica *movimento*, *kínēsin*, podendo ser entendido como “movimento melódico”. *In lócus*, Aristóxeno está construindo uma distinção entre o *movimento melódico da voz* com *outros movimentos*. A próxima está associada à *melodia do tetracorde* (*emmelês tetráchordon*), que é formada pela corda *parypátē* comuns (*koinás*) em ambos os gêneros (*amphotérôn tôn genôn*) cromático (*chrōmatikês*) e diatônico (*diatónon*) (I.35). A quinta e a sexta (II.46) são as formas *emmelês* (melódico) contrapostas, por duas vezes, a *ekmelês* (não-melódico). Enquanto em Platão a oposição afinado-desafinado / melódico-não-melódico ocorre entre *emmelês* e *plēmméleia*, em Aristóxeno, a contrariedade se verifica entre

²⁰⁷ “The unnamed Athenian is not explicit on how dance affects souls; he presents it as a form of bodily exemplarity, such that we can learn how to act and how not to act just by studying it. But his discussion of early childhood education suggests that dance might condition souls kinesthetically as it were, communicating inward what begins as a visible, bodily motion.” (Gurd, 2019, p. 84). Apesar de o nosso foco não recair no tema da dança, a sua relação com a música é inegável. Assim, para quem se interessar sobre o tema da dança na Antiguidade grega, ver Lawler (1947), Fitton (1973) e o Capítulo V de Moutsopoulos (1959).

²⁰⁸ Seguem algumas ocorrências de *emmelês* com sentidos não-musicais. No *Teeteto*, Platão (2010, 162a) usa em dois momentos *emmelês* com conotação de “boa vontade” (cf. *República*, 474a — *emmelésterón*) e de “beleza” (174a). No *Fedro* (Platão, 2011a, 278d) ocorre *harmótoi*, terceira pessoa do singular do presente optativo, e *emmelestérōs*, forma adjetiva comparativa. Apesar de esses dois termos dividirem camadas semânticas com a música, nesse exemplo, não há relação musical em contexto. No *Protágoras* (Platão, 1980c, 321c, grifo nosso), pode-se ler que Prometeu observou que “os animais se achavam **regularmente** providos de tudo”. Isso nos permite conjecturar que o que é *melodioso* conjuga uma regularidade. No diálogo *República*, em duas ocorrências *emmelês* aparece sem sentido musical (cf. *República*, 569c; 581b). No *Timeu* (Platão, 2011d, 55c), sua ocorrência tem um significado próximo daquele que a *harmonía* também vai ter, ou seja, “adequação” (ver também *Leis*, 753a, 876d, 923a, 926a). O diálogo *Crítias* traz o uso de *emmelésteroi* — forma adjetiva plural masculina — com o sentido de *razoável*. Nas *Leis*, em 713a, *emmelês* tem um sentido de produção de algo satisfatório, que no caso em tela, trata-se de emitir uma resposta satisfatória, razoável (cf. 757a, 760a, 776a, 805b, 842b, 929d; *Epinomis*, 976d).

emmelés e *ekmelés*. Ambas as palavras *plēmméleia* e *ekmelés* tem um sentido de nota falsa, mas apenas *plēmméleia* tem um sentido de *erro em música*.²⁰⁹ A sétima ocorrência (II.65) traz uma ideia já tratada na primeira parte desta tese, qual seja, “as divisões dos picnos desvelam-se melódicos” (*hai diairéseis tôn pyknôn emmeleis phainontai*). Algumas linhas depois (II.67), ocorrem, respectivamente, *emmeleis synthéseis*, combinações melódicas, e *emmelôs synkeîsthai*, composições de melodias. Todas as demais ocorrências mantêm o sentido de *melódico* para *emmelés* (III.80 e 90). Nessa perspectiva, podemos dizer que *emmelés*, presente na filosofia de Platão, encontra seu espaço na primeiríssima musicologia propriamente dita e corrobora para a construção de uma linguagem que descreve o fenômeno musical do ponto de vista teórico.

Prosseguindo na análise dos termos musicológicos em Platão, o vocábulo que trataremos aqui, e que já apareceu na presente seção, diz respeito a um sentido contrário à palavra *emmelés*. Enquanto este, como vimos, tem uma semântica musical delimitada pela ideia de melodia, afinação, ou até mesmo uma música harmoniosa, *plēmméleia* guarda um significado construído e perpassado pela imagem de desafinação, de desencontro sonoro. Contudo, sua acepção extramusical é de *erro, imperícia, negligência*.²¹⁰ Em um exemplo presente no *Clitofon* (Colen, 2012, 407b-d, grifo nosso), vemos um exemplo de *plēmméleia* nesse sentido. Quando a personagem que fornece nome ao diálogo, ao reproduzir uma fala de Sócrates sobre a educação, direciona a ideia de “falta de cultura” (*amousía*) como fruto de *plēmméleia* (negligência) e de *rhatymía* (indiferença), mas não pela ausência de *poús* — o que na tradução é tratada como *por falta de harmonia* — ou por causa de *ametrían*.²¹¹ Nas palavras de Platão:

Mas quando se vê que vós e os vossos filhos aprenderam adequadamente as letras, a música e a ginástica – o que aos vossos olhos constitui a educação completa na excelência – sem por isso serdes menos perversos no que respeita ao uso das riquezas, por que razão não desprezais a actual maneira de educar e não buscais mestres que ponham termo a esta falta de cultura? E, no entanto,

²⁰⁹ Cf. Liddell; Scott (1940). Voltaremos a este termo adiante. Ademais, *plēmméleia* não ocorre em Aristóxeno.

²¹⁰ Liddell; Scott (1940); Chantraine (1974, p. 916).

²¹¹ Embora haja, em contexto, um espaço reservado para a música, o que pode confluir para uma ocorrência de uma *plēmméleia* musical, o tema parece não se preocupar com a música. No entanto, ao considerar uma modificação da tradução com base no sentido musical, percebemos que não se perderia tanto o sentido impresso no excerto citado. Vejamos: “E, no entanto, é realmente por causa desta *desafinação* e desta indiferença, e não por falta de harmonia ao manter o passo de acordo com a lira (...)”. O problema reside na comunicação, pois se a causa da *plēmméleia* for a *desafinação*, isso poderia resultar em uma questão ruidosa para a tradução, posto que não é a lida com a lira que faz com que as pessoas se tornem negligentes e indiferentes à perversidade. Portanto, se vertermos por *desafinação*, o problema revelar-se-ia pela lida com a música e, por isso, não bastaria melhorar as habilidades musicais para se afastar de uma vida inferior, conforme a discussão presente no diálogo. Assim, *negligência* traduz a ideia presente em *plēmméleia*.

é realmente por causa desta *negligência* e desta indiferença, e não por falta de harmonia ao manter o passo de acordo com a lira que, os homens se batem uns contra os outros, irmão contra irmão, cidade contra cidade, em conflitos sem medida e sem harmonia, infligindo e sofrendo na guerra os piores horrores.²¹²

A questão que Clitofon lança a Sócrates se concentra na qualidade da educação, uma vez que a *negligência* seria uma condição de vida não relacionada com a música. Além disso, nesse diálogo, a educação sustentada pelo artifício da música não afastaria qualquer pessoa de uma vida perversa. Clitofon coloca em xeque a crença de que a música, entre outras áreas do conhecimento e da educação proposta pelo Sócrates de Platão, seja um fundamento para a formação humana e que fosse elemento importante para afastar, necessariamente, as pessoas de uma vida perversa. Nesse ponto, a musicologia de Platão, (re)entranhada diversas vezes pela temática da educação nos diálogos platônicos, vê-se diante de um questionamento que coloca em evidência a segurança transmitida pelo *saber* de Sócrates, e sua convicção acerca da música, uma vez que Clitofon, ao deixar a principal personagem de Platão acuada, mesmo que não seja, necessariamente, a sua opinião, impõe que “só há duas hipóteses”, no que toca ao saber de Sócrates: “ou não sabes, ou não queres partilhar comigo o conhecimento”²¹³ (Colen, 2012, 410c). Posto essa imagem do drama presente em *Clitofon*, apesar de ser uma palavra que tem em sua forma e semântica uma certa musicalidade, em Platão suas ocorrências são aplicadas com semânticas não-musicais.²¹⁴ Nesse diálogo, *plēmmeleia* tem em sua órbita, por exemplo, a palavra lira, como já apontado. Essa evidência desvela como o pensamento de Platão é caracterizado por sua musicologia.

Avançando na discussão terminológica, o próximo termo é *melopoiós* cuja formação se dá pela soma de dois radicais “*melo-poiós* poetas de canções”²¹⁵. Assim, podemos entender que esse termo tem em seu núcleo semântico a ideia de composição de *mélos*, isto é, a produção específica do compositor. Dessa forma, no *Íon* (Platão, 2011b, 533e-534a), lemos que

²¹² “εἰ δὲ μελετητὸν τε καὶ ἀσκητὸν, οἵτινες ἐξασκήσουσιν καὶ ἐκμελετήσουσιν ἰκανῶς—οὐδέ γ’ ἔτι πρότερον ὑμᾶς αὐτοὺς οὕτως ἐθεραπεύσατε. ἀλλ’ ὀρῶντες γράμματα καὶ μουσικὴν καὶ γυμναστικὴν ὑμᾶς τε αὐτοὺς καὶ τοὺς παῖδας ὑμῶν ἰκανῶς μεμαθηκότας—ἃ δὴ παιδεῖαν ἀρετῆς εἶναι τελέαν ἠγεῖσθε—κάπειτα οὐδὲν ἦττον κακοὺς γιγνομένους περὶ τὰ χρήματα, πῶς οὐ καταφρονεῖτε τῆς νῦν παιδεύσεως οὐδὲ ζητεῖτε οἵτινες ὑμᾶς παύσουσι ταύτης τῆς ἀμουσίας; καίτοι διὰ γε ταύτην τὴν πλημμέλειαν καὶ ῥαθυμίαν, ἀλλ’ οὐ διὰ τὴν ἐν τῷ ποδὶ πρὸς τὴν λύραν ἀμετρίαν, καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῶν καὶ πόλεις πόλεσιν ἀμέτρως καὶ ἀναρμόστως προσφερόμενοι στασιάζουσι καὶ πολεμοῦντες τὰ ἔσχατα δρῶσιν καὶ πάσχουσιν.” (Plato, *Cleitophon*, 1903, 407b-d).

²¹³ “δυσὸν δὲ θάτερον, ἢ οὐκ εἰδέναι σε ἢ οὐκ ἐθέλειν αὐτῆς ἐμοὶ κοινωνεῖν.” (Plato, *Cleitophon*, 1903, 410c).

²¹⁴ Em Platão, exemplos de usos não musicais de *plēmmeleia* ocorrem em: *Apologia de Sócrates*, 22d; *Fedro*, 275d; *República*, 491a; *Criton*, 43d; *Fédon*, 115e, 117; *Sofista*, 224c, 243a, 244b; *Político*, 278e; *Filebo*, 27c; *Fedro*, 275e; *Lisis*, 222c; *República*, 451b, 480a, 491a; *Timeu*, 30a, 82b, 92b; *Leis*, 635a, 689b, 691a, 731d, 793c, 795b, 813c, 901b, 909d, 941b, 943e.

²¹⁵ “μελο-ποιός poet of songs” Beeks (2010, p. 927).

todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos; como as bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em seu juízo, também a alma dos poetas trabalha assim, como eles mesmos dizem.²¹⁶

A questão nesse excerto recai sobre as condições e as capacidades que os poetas têm de fazer poesia como algo próprio da sua capacidade: ou a sua produção poética se torna viável a partir de uma determinada técnica (*ek téchnēs*) — há uma técnica? — ou os poetas que compõem versos épicos são seres entusiasmados e possuídos (*epōn poiētai entheoi óntes kai katechómēnoi*) — com a mercê do pleonasma — pelos deuses e divindades?²¹⁷ A imagem criada com o termo “entusiasmado” se desvela na figura de *éntheos*, que significa estar *cheio, preenchido, repleto de deus*. É imperioso não deixarmos de lado que, no *Íon*, o drama aborda as condições nas quais um rapsodo pode e deve ser considerado como tal, e até que ponto é possível que ele se autointitule um hermeneuta: teria o rapsodo competência para determinar quais aspectos relevantes ou quais acepções uma determinada poesia possui ou não, se ele, o rapsodo, é um entusiasmado? Seria o caso de um extremo domínio sobre uma técnica ou o de uma figura guiada e influenciada pelos deuses? As belas melodias (*kalà mélē*), quando compostas pelos bons (*agathoi*) poetas líricos (*hoi melopoioi*), revelam-se como fruto dos atos dos deuses no corpo humano, posto que os rapsodos *dançam freneticamente*, e não como um atributo, na perspectiva desse diálogo, da capacidade puramente humana, ou seja, livre dos controles divinos. Dizemos *puramente* no sentido de estar apartado dos deuses, puro em relação às divindades. A finalidade desse diálogo, portanto, é demonstrar que o rapsodo e os poetas não têm a capacidade de fazer-acontecer, pois antes da possessão não há poesia; a poesia é um elemento de culto aos deuses.²¹⁸

Já no *Banquete* (Platão, 1972, 187c-d), especificamente no discurso sobre o amor composto pela personagem Erixímaco, vamos ler que

²¹⁶ “πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ’ ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ’ ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμὸν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμενοι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιοῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι” (Plato, *Ion*, 1903, 533e-534a).

²¹⁷ Vale lembrar que nas *Leis* (817a), Platão considera dois tipos de poetas: os comediantes e os trágicos.

²¹⁸ Cf. Moutsopoulos (1959, p. 19-20).

na própria constituição de uma harmonia e de um ritmo não é nada difícil reconhecer os sinais do amor, nem de algum modo há então o duplo amor; quando, porém, for preciso utilizar para o homem uma harmonia ou um ritmo, ou fazendo-os, o que chamam composição, ou usando corretamente da melodia e dos metros já constituídos, o que se chamou educação, então é que é difícil e que se requer um bom profissional.²¹⁹

Nesse trecho, pode-se notar que o que é chamado de composição é, precisamente, *melopoíian*. A preocupação de Platão coloca-se justamente no caráter educacional, ou seja, melodia e metros — *mélesi te kai métrois* — são condições da própria educação — *paideía*.²²⁰ Mesmo não sendo a *paideía* o nosso objeto de estudo, vale notar que a compreensão disso que estamos mapeando para decantar uma musicologia presente na obra de Platão, principalmente no que diz respeito à constituição de uma *pólis* e à formação dos *politikói*, se posiciona tendo como norte uma *paideía* propriamente política. Ao mesmo tempo, é possível afirmar que a educação visada por Platão corresponde igualmente à arquitetura de um saber que encontra na música um aprendizado fértil para o bom (des)envolvimento humano.

Nada obstante esse seja o lugar comum do que se considera como educação em Platão, é nas *Leis*, (Platão, 1980b, 653b, com modificação) que descortinamos uma definição acerca da *paideía*, que seria a

virtude que se encontra inicialmente na criança. Quando o prazer e a amizade, a tristeza e o ódio se geram diretamente em almas, ainda incapazes de compreender sua verdadeira natureza, com o advento do *lógos*, põem-se em *symphōnēsōsi* com ela, graças aos bons hábitos sabiamente adquiridos.²²¹

Aqui novamente, o *lógos* apresenta-se como elemento fundamental, pois é por meio dele que a educação ensina a lidar com os afetos e os efeitos da tristeza e do ódio. O resultado *sinfônico* desses afetos é viabilizado considerando seus desdobramentos na vida de alguém educado pelo *lógos correto* (*lógo orthōs*). Todavia, em 643e, a personagem Ateniense declara que o sentido da educação é uma “educação para a virtude, que vem desde a infância e nos desperta o anelo e o gosto de nos tornarmos cidadãos perfeitos, tão capazes de comandar como

²¹⁹ “καὶ ἐν μὲν γε αὐτῇ τῇ συστάσει ἀρμονίας τε καὶ ῥυθμοῦ οὐδὲν χαλεπὸν τὰ ἐρωτικὰ διαγιγνώσκειν, οὐδὲ ὁ διπλοῦς ἔρωσ ἐνταῦθα πῶ ἔστιν: ἀλλ’ ἐπειδὴν δέη πρὸς τοὺς ἀνθρώπους καταχρησθαι ῥυθμῶ τε καὶ ἀρμονίᾳ ἢ ποιοῦντα, ὃ δὴ μελοποιίαν καλοῦσιν, ἢ χρώμενον ὀρθῶς τοῖς πεποιημένοις μέλεσι τε καὶ μέτροις, ὃ δὴ παιδεία ἐκλήθη, ἐνταῦθα δὴ καὶ χαλεπὸν καὶ ἀγαθοῦ δημιουργοῦ δεῖ.” (Plato, *Symposium*, 1903, 187c-d).

²²⁰ Na *República* (379a, 399a), *mélesin*, dativo neutro plural, aparece como *poesia lírica*, em contraposição à tragédia e à épica.

²²¹ “παιδείαν δὴ λέγω τὴν παραγινομένην πρῶτον παισὶν ἀρετὴν: ἡδονὴ δὴ καὶ φιλία καὶ λύπη καὶ μῖσος ἂν ὀρθῶς ἐν ψυχαῖς ἐγγίγνωνται μήπω δυναμένων λόγῳ λαμβάνειν, λαβόντων δὲ τὸν λόγον, συμφωνήσωσι τῷ λόγῳ ὀρθῶς εἰθίσθαι ὑπὸ τῶν προσηκόντων ἔθῶν” (Plato, *Laws*, 1903, 653b).

de obedecer, de conformidade com os ditames da justiça.”²²² Desse jeito, a educação pode ser compreendida tendo por finalidade o senso de justiça e a compreensão da importância coletiva de se comportar virtuosamente em atenção à justiça. Desta maneira, Laks (2022, p. 21, tradução nossa) entende que a “educação é o processo pelo qual as motivações irracionais que movem a marionete humana são trazidas a convergir e harmonizar com suas motivações racionais, e é isso que faz da marionete humana uma maravilha (*thauma*) de um tipo.”²²³ Em outros termos, podemos entender que essa educação carrega um processo que prioriza o *lógos* em detrimento de outras formas de conhecer, pensar e, por extensão, de relacionar-se com a vida, uma vez que a educação é pensada como um processo contínuo para toda a vida.²²⁴

Outra ocorrência, no *Protágoras* (Platão, 1980c, 326a-b), enquanto se comenta a educação dos jovens, mostra que os grandes poetas são os líricos (*melopoiōn*):

Depois de haverem aprendido a tocar cítara, fazem-nos estudar as criações de outros grandes poetas, os líricos, a que dão acompanhamento de lira, trabalhando, desse modo, para que a alma dos meninos se aproprie dos ritmos e da harmonia, a fim de que fiquem mais brandos e, porque mais ritmados e harmônicos, se tornem igualmente aptos tanto para a palavra como para a ação. Pois em todo o seu decurso, a vida do homem necessita de cadência e harmonia.²²⁵

Nessa via, essa ordem é importante para que se realize uma análise das obras dos poetas, pois é preciso conhecer a música do ponto de vista prático, ou seja, saber executar a música dos poetas, para depois analisá-las. A educação, portanto, é o campo do possível para tornar-se um humano elevado. Dessa forma, a compreensão musicológica da sociedade em Platão é uma forma de compreender o desenvolvimento do ser humano, sem a qual toda estruturação da *pólis* perderia seu traço filosófico da música, posto que, em Platão, a musicologia se revela como análise do discurso musical e, por extensão, como crítica da cultura e da educação de seu tempo. Isso é particularmente relevante no que tange à sua crítica à música da poesia (assim como à poesia enquanto música, uma vez que a letra da música, entendida como *lógos*, é para parte

²²² “τὴν δὲ πρὸς ἀρετὴν ἐκ παίδων παιδείαν, ποιοῦσαν ἐπιθυμητὴν τε καὶ ἐραστὴν τοῦ πολίτην γενέσθαι τέλειον, ἄρχειν τε καὶ ἄρχεσθαι ἐπιστάμενον μετὰ δίκης.” (Plato, *Laws*, 1903, 643b).

²²³ “Education is the process by which the nonrational motivations that move the human puppet are brought to converge and harmonize with its rational motivations, and this is what makes of the human puppet a wonder (*thauma*) of a sort.” (Laks, 2022, p. 21).

²²⁴ Brisson; Pradeau (2007 [2012], p. 91-92).

²²⁵ “οἱ τ’ αὖ καθαρισταί, ἕτερα τοιαῦτα, σωφροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μηδὲν κακουργῶσιν: πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν καθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ [326β] καθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἀρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστώτεροι γινόμενοι χρήσιμοι ᾦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν: πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.” (Plato, *Protagoras*, 1903, 326a-b).

integrante da música) e à formação humana derivada desta: o princípio analítico da musicologia de Platão tem como *télos* a vida coletiva, vida em sociedade. À vista disso, será preciso exigir dos poetas que ensinem “o ritmo e a harmonia para a boa educação dos jovens.”²²⁶ (Platão, 1980b, 661c-d).

Assim sendo, a musicologia em Platão é um segundo passo nos estudos da música, em que primeiro se deve estudar o instrumento musical para, em seguida, estudar a música como criação dos poetas. É esse processo de análise das poesias que estamos chamando de musicologia em Platão, qual seja, aquela que não fica aferrada apenas às teorias estruturais da música, como a escala musical — *systemata* —, por exemplo, mas aquela musicologia que olha para a música e a estuda e a analisa através do *lógos*. Em *A República*, citando caso análogo, a *melopoía* com todas as *harmoniai* e todos os ritmos não poderia ser algo bom para a cidade. Nas palavras de Sócrates, lemos que “se comparássemos, julgo eu, toda esta qualidade de alimentação e dieta com a melopeia e o canto composto de toda a espécie de harmonias e ritmos, era uma comparação bem-feita?”²²⁷ (Platão, 2007, 404d-e). Nesse sentido, ele irá continuar dizendo que “por conseguinte, acolá a variedade produz a licença, aqui, a doença; ao passo que a simplicidade na música gera a temperança na alma, e a ginástica, a saúde no corpo?”²²⁸ (Platão, 2007, 404e). A questão interna desse passo na *República* é o problema da ginástica e da dieta, onde “tipos de regimes correspondem a tipos musicais”²²⁹ (LeMoine, 2020, p. 121, tradução nossa). Entretanto, percebemos uma relação harmônica no que tange à alma e ao corpo: na perspectiva da *harmonía* torna-se inseparável a relação corpo e alma.²³⁰ Nesse sentido, Rosen (2005, p. 160) declara que a ginástica tem como objetivo introjetar na alma uma preparação e uma resistência ao que podemos considerar como sendo os afetos graves como os referidos tristeza e ódio. Nas palavras desse autor, “isso se explica pelo fato de a ginástica ter como fim principal o treino da alma.”²³¹ Apesar dessa interpretação poder soar dissonante em relação ao que foi dito por Sócrates, já que há uma separação feita pelo referido autor, a questão que surge é a seguinte: como ter uma alma temperante, na perspectiva de um aprendiz que está em processo de educação, tendo em vista a presença da dor ou da iminência da própria morte

²²⁶ “ῥυθμούς τε καὶ ἁρμονίας ἀποδιδόντας παιδεύειν οὕτω τοὺς νέους ἡμῶν.” (Plato, *Laws*, 1903, 661c). Para uma sistematização da educação nas *Leis* de Platão, ver Brisson; Pradeau (2007 [2012], p. 108-114).

²²⁷ “ὄλην γὰρ οἶμαι τὴν τοιαύτην σίτησιν καὶ διαίταν τῇ μελοποιίᾳ τε καὶ ᾠδῇ τῇ ἐν τῷ παναρμονίῳ καὶ ἐν πᾶσι [404ε] ῥυθμοῖς πεποιημένη ἀπεικάζοντες ὀρθῶς ἂν ἀπεικάζοιμεν.” (Plato, *Republic*, 1903, 404d-e).

²²⁸ “οὐκοῦν ἐκεῖ μὲν ἀκολασίαν ἢ ποικιλίαν ἐνέτικτεν, ἐνταῦθα δὲ νόσον, ἢ δὲ ἀπλότης κατὰ μὲν μουσικὴν ἐν ψυχαῖς σωφροσύνην, κατὰ δὲ γυμναστικὴν ἐν σώμασιν ὑγίειαν;” (Plato, *Republic*, 1903, 404e).

²²⁹ “regime types correspond to musical types” (LeMoine, 2020, p. 121).

²³⁰ Cf. Provenza (2012, p.108-109).

²³¹ “this is explained by the fact that gymnastics has as its primary end the training of the soul.” (Rosen, 2005, p. 160).

ou da morte de um ente querido, se o corpo ainda não foi colocado à prova? Como creditar temperança à alma se o corpo não conheceu os seus limites? Onde a temperança da alma se revelaria, senão no corpo? É em direção a essas questões que compreendemos a relação entre a ginástica e a alma.²³²

O termo *mélos*, propriamente dito, tem duas camadas semânticas que a princípio não parecem ser aproximáveis. A primeira delas indica “parte do corpo” como valor semântico, isto é, faz alusão a seus membros; a segunda, no campo semântico da música, significa parte de uma melodia ou frase musical.²³³ Em Platão, as duas formas aparecem, porém somente a de sentido musical nos interessa aqui.²³⁴ Dessa forma, o texto do diálogo *Lysis* (Platão, 2015a, 205a-b) traz uma necessidade de escuta de Sócrates. A principal personagem de Platão orienta o seu interlocutor a não recitar os “versos nem os poemas que tenhas composto para o teu bem-amado”, o que ele queria, de fato, pode ser delineado na seguinte expressão: “o teu pensamento é que preciso conhecer, para saber de que maneira tratas aquele [o amado]”.²³⁵ Decompondo o texto grego, podemos ver que o que é traduzido por versos, é *métrōn* e o que é vertido por poemas, é *mélos*. O que ele quer ouvir é o pensamento dianoético — *diánoia*. Aqui parece que Platão faz uma distinção entre o pensamento *dianoético* e a composição do *mélos*, e a poesia.

Platão parece sugerir que o *mélos* pertence ao campo dos deuses, especialmente se considerarmos o que foi discutido anteriormente no diálogo *Íon*. Nessa perspectiva, Platão contrasta essa forma do pensamento com o pensamento “frenético”, que não é de interesse para a excelência da filosofia platônica, ou pelo menos sua musicologia não se preocupa com isso no contexto da produção poética.²³⁶ Dizer isso não significa afirmar que Platão não vê beleza ou, até mesmo, verdade na poesia ou no *mélos*. Quando propõe que “os poetas nos dizem - não é? - que, colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam. E dizem a verdade.”²³⁷ (Platão, 2011b,

²³² Contudo, não se pode perder de vista que a variedade, na *República*, é considerada um elemento de degeneração e de injustiça (Cf. Flórez, 2023, p. 80). Para Moss (2007, p. 436), a variedade está ligada ao gosto popular e, por oposição, à simplicidade, não sendo benéfica: “Em geral, a ‘simplicidade na música e na poesia’ é benéfica, mas a variedade está de acordo com o gosto popular” [“In general, ‘simplicity in music and poetry’ is beneficial, but variety conforms to popular taste”]. Assim, uma questão se abre: seria o “coro ideal” um conjunto de cantores e dançarinos que cantam em uníssono? Sobre o coro em Platão, ver Kurke (2013).

²³³ Cf. Bailly (2000, p. 1247).

²³⁴ As ocorrências de *mélos* com o sentido de partes, em Platão, podem ser encontradas nas seguintes referências: *Timeu*, 70b, 74b, 74c, 75d, 77a; *Filebo*, 14e; *Górgias*, 524c; *Banquete*, 190a; *Fédon*, 98d; *Político*, 287c; *Crítias*, 120a; *Primeiro Alcibiades*, 121d; *Leis*, 794d, 794e, 795e.

²³⁵ “ὦ Ἰππόθαλες, οὐ τι τῶν μέτρων δέομαι [205β] ἀκοῦσαι οὐδὲ μέλος εἶ τι πεποίηκας εἰς τὸν νεανίσκον, ἀλλὰ τῆς διανοίας, ἵνα εἰδῶ τίνα τρόπον προσφέρῃ πρὸς τὰ παιδικά.” (Plato, *Lysis*, 1903, 205a-b).

²³⁶ Cf. *Íon* (Platão, 2011b, 533e-534a).

²³⁷ “οἱ ποιηταὶ ὅτι [534β] ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῶν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι: καὶ ἀληθῆ λέγουσι.” (Plato, *Ion*, 1903, 534a-b).

534a-b). Para ele, em continuação a essa última citação do *Íon*, não dá para compor poesia se não for um ato do pensamento frenético, “pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poesias antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele”²³⁸. Esse estado *fora do juízo* e de ausência de *senso*, esse transe, é o que Sócrates chamou, respectivamente, de *ékphrōn* e de *noûs*, e é a condição para se fazer as melodias, dado que o deus canta: “demonstrando isso, o deus, intencionalmente, através do mais medíocre poeta, cantou o mais belo poema lírico”²³⁹ (Platão, 2011b, 534e-535a), ou o *tó kálliston mélos*. Dessa forma, a musicologia de Platão busca ver o *lógos* da música tendo em vista a *diánoia*, deixando para os poetas o pensamento frenético. É por essa via que nos parece alcançar a declaração de Sócrates sobre a performance da personagem *Íon*, quando diz que este é possuído somente por Homero, logo, sente a manifestação da divindade através desse poeta, mas quando “alguém canta (*ádē*) algo de outro poeta”²⁴⁰, desconsidera, ou nos termos de Platão, “dorme” (*katheúdeis*). Entretanto, na ótica socrática no *Íon*, quando o *mélos* — traduzido por canção — correto é executado, a realidade dos corpos se transforma, eles dançam, se movem:

quando alguém canta uma canção desse poeta, imediatamente ficas desperto e a tua alma dança e te tornas desembaraçado em relação ao que dizes. Pois não é em virtude de técnica nem de ciência que tu dizes as coisas que dizes acerca de Homero, mas por concessão e possessão divinas, como os coribantes percebem com acuidade apenas aquela canção que for daquele deus pelo qual eles são possuídos, e para essa canção eles são desembaraçados e abundantes de formas e palavras, mas das outras não cuidam, assim também tu, Ion, acerca de Homero, sempre que alguém o menciona, és desembaraçado, mas acerca dos outros, ficas embaraçado.²⁴¹

Prosseguindo, a presença de *mélos* com sentido musical no *Filebo* ocorre quando os prazeres verdadeiros estão em discussão, pois, na perspectiva musicológica que aqui estamos escalando, observamos que Platão (2012, 51d) compreende que “estou falando, dentre os sons, dos suaves e límpidos, que emitem uma melodia pura e única, que são belos, não em relação a

²³⁸ “κοῦφρον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆι.” (Plato, *Ion*, 1903, 534e-535a).

²³⁹ “ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ἤσεν.” (Plato, *Ion*, 1903, 534e-535a).

²⁴⁰ “καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου τοῦ ποιητοῦ ᾄδῃ” (Plato, *Ion*, 1903, 536c).

²⁴¹ “ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος, εὐθὺς ἐργήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχῇ καὶ εὐπορεῖς ὅτι [536ξ] λέγεις: οὐ γὰρ τέχνη οὐδ’ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγεις ἢ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοῖρα καὶ κατοκωχῆ, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αισθάνονται τοῦ μέλους ὁζέως ὃ ἂν ᾄῃ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέλος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φροντίζουσιν: οὕτω καὶ σύ, ὦ Ἴων, περὶ μὲν Ὀμήρου ὅταν τις μνησθῆι, εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων ἀπορεῖς.” (Plato, *Ion*, 1903, 536c-d).

outra coisa, mas em si mesmos, e dos prazeres que naturalmente os acompanham.”²⁴² Em um outro diálogo intitulado *Górgias*, *mélōs* é um dos elementos constitutivos da composição da poesia, pois se fosse retirado os atributos que compõe a poesia grega, sobraria apenas o *lógos*: “se alguém retirasse de toda a poesia o canto, o ritmo e o metro, não restariam apenas os discursos?”²⁴³ (Platão, 2011c, 502c). Essa imagem da poesia aparece na *República* (Platão, 2007, 398d), mas, no que tange à composição do *mélōs*, vemos que os elementos são reordenados e acrescidos, nesse caso, a *harmonía*: “mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”²⁴⁴. Assim, a musicologia em Platão considera que as produções da poesia se realizam tendo em vista a combinação presente na relação música e texto, como se fosse um bloco único, cujo impacto é prescritivo, como já apontado, posto que nem todos os *mélōs* serão aceitos na *pólis* platônica.²⁴⁵

Nas *Leis*, o tratamento destinado ao termo *mélōs* por Platão (1980b, 673a, com alterações), relaciona-se, sobremaneira, com o ambiente musical. A definição de *mélōs* é que “*mélōs* é o movimento da voz” — *mélōs hē tēs phōnēs kínēsis*.²⁴⁶ Contudo, um detalhe precisa ser apontado, uma vez que *mélōs* e *schēma* aparecem paralelamente nesse diálogo. Em sentido geral, *schēma* tem o sentido de *forma* de alguma coisa ou objeto específico. No passo 654e, em duas falas subsequentes da personagem Ateniense, lemos que “daqui em diante devemos procurar o belo nos gestos e na música, nas coréias e no canto. Se isso nos escapar, vão terá de ser tudo o que dissermos a respeito da verdadeira educação, ou seja helênica ou bárbara”²⁴⁷ e continua questionando: “em que diremos que consiste a beleza do gesto ou da melodia?”²⁴⁸. Se tomarmos essa relação como verdadeira, isto é, *schēma* está para a *órchēsin* (dança), assim

²⁴² “λέγω δὴ ἡγάς τῶν φθόγγων τὰς λείας καὶ λαμπράς, τὰς ἐν τι καθαρὸν ἰείσας μέλος, οὐ πρὸς ἕτερον καλὰς ἀλλ’ αὐτὰς καθ’ αὐτὰς εἶναι, καὶ τούτων συμφύτους ἡδονὰς ἐπομένας.” (Plato, *Philebus*, 1903, 51d). Moutsopoulos (1959, p. 254, tradução nossa) considerou que este trecho do *Filebo* como “a teoria platônica das emoções estéticas está em aparente contradição com o resultado do nosso raciocínio sobre a concentração da música “pura”, que também deveria ser bela e desejada.” [“théorie platonicienne des émotions esthétiques est en contradiction aparente avec l’aboutissement de nos raisonnements sur la musique ‘pure’ concentrante devrait, elle aussi, être belle et recherchée.”].

²⁴³ “φέρει δὴ, εἴ τις περιέλοι τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίνονται τὸ λειπόμενον;” (Plato, *Gorgias*, 1903, 502c).

²⁴⁴ “ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.” (Plato, *Republic*, 1903, 398d).

²⁴⁵ Na regra apontada em 399c da *República*, Platão (2007) vai dizer que “não precisamos para os nossos cantos (*ōidais*) e melodias (*mēlesin*) de instrumentos com muitas cordas e com muitas harmonias” [“οὐκ ἄρα, ἦν δ’ ἐγώ, πολυχорδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς ᾠδαῖς τε καὶ μέλεσιν.” (Plato, *Republic*, 1903, 399c)]. Cf. Moutsopoulos (1959, p. 338-339).

²⁴⁶ Plato, *Laws*, 1903, 673a. Vale lembrar que no início dessa seção mostramos que, para Aristóxeno, o termo usado para movimento era *kínēsis*, assim como o uso de Platão aqui.

²⁴⁷ “ταῦτ’ ἄρα μετὰ τοῦθ’ ἡμῖν αὖ καθάπερ κυσὶν ἰχθυοῦσαις διερευνητέον, σχῆμά τε καλὸν καὶ μέλος καὶ ᾠδὴν καὶ ὄρχησιν: εἰ δὲ ταῦθ’ ἡμᾶς διαφυγόντα οἰχίσηται, μάταιος ὁ μετὰ ταῦθ’ ἡμῖν περὶ παιδείας ὀρθῆς εἶθ’ Ἑλληνικῆς εἴτε βαρβαρικῆς λόγος ἂν εἴη.” (Plato, *Laws*, 1903, 654e). Sobre a temática dos gregos e bárbaros, ver Guggenberger (2019).

²⁴⁸ “τί δὲ δὴ τὸ καλὸν χρῆ φάναι σχῆμα ἢ μέλος εἶναι ποτε;” (Plato, *Laws*, 1903, 654e).

como *mélos* está para *ōidén* (canto), a questão levantada por Platão parece induzir para esse entendimento. O belo (*kalón*) é posto em questão na alternância de *schêma* e *mélos*, sugerindo que eles não criariam jamais uma relação. Em outros termos, a ideia de gestualidade musical e/ou melódica nunca se tornaria possível. Atenta-se, ainda, que essa alternância — *schêma* - *mélos* — ocorre em 656a, em timbre moral, isto é, naquilo que é a preocupação maior da musicologia platônica, qual seja, o efeito da música na vida dos homens.²⁴⁹ Para o Ateniense, a questão se coloca nos seguintes termos: “Porventura sofrerão qualquer dano os indivíduos que encontram prazer nas danças (*schémasin*) ou nas cantigas (*mélesin*) viciosas, ou algum benefício os que se comprazem na direção oposta?”²⁵⁰ (Platão, 1980b, 656a). Leva-se em consideração que o que é chamado de “prazer nas danças ou nas cantigas viciosas” é, em grego, *tô chaironti ponérias é schémasin é mélesin*, que pode ser aproximada no vernáculo como *pelo comprazimento no gesto/na postura ou na melodia/música ruins*. Entretanto, em 655a-b (Platão, 1980b, com modificação), por mais quatro vezes essa mesma fórmula aparece com a seguinte redação:

na música há lugar para o gesto e para a melodia, visto basear-se a música em harmonia e ritmo, de forma que podemos falar de melodia, ou figura de belo ritmo, ou bem harmonizada, sem que nos seja permitido usar a linguagem figurada dos mestres de coro, quando se referem à cor do gesto ou da canção. Com relação aos gestos e ao canto do covarde e do corajoso, com propriedade poderemos dizer que são belos os do corajoso e feios os do pusilânime. Para não nos alongarmos em demasia a respeito de tal assunto, digamos simplesmente que são belos todos os gestos próprios para dar expressão à virtude da alma ou do corpo ou a qualquer de suas imagens, e precisamente o contrário disso as que dão expressão ao vício.²⁵¹

Assim, no modo como Platão pensa a música (*mousiké*), há o gesto (*schémata*) e a melodia (*mélē*), dado que o ritmo e a harmonia são elementos constitutivos e necessários da música. Em 656d, ao elogiar o Egito, Platão afirma que “ao que parece, desde a mais remota antiguidade, eles chegaram à compreensão daquilo que dissemos há pouco: que os jovens

²⁴⁹ Na *República*, Platão (2007, 373b) faz uma distinção entre o que é do campo do *schêma*, o que podemos chamar de arte pictórica, e o que é da *mousiké*. Há diferenças no trecho em referência, mesmo que no original não seja possível observar uma alternância propriamente dita.

²⁵⁰ “μῶν οὖν τι βλάβην ἔσθ’ ἦντινα φέρει τῶ χείροντι πονηρίας ἢ σχήμασιν ἢ μέλεσιν, ἢ τιν’ ὠφελίαν αὐ τοῖς πρὸς τὰναντία τὰς ἡδονὰς ἀποδεχομένοις;” (Plato, *Laws*, 1903, 656a).

²⁵¹ “ἀλλ’ ἐν γὰρ μουσικῇ καὶ σχήματα μὲν καὶ μέλη ἔνεστιν, περὶ ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν οὐσης τῆς μουσικῆς, ὥστε εὐρυθμὸν μὲν καὶ εὐάρμοστον, εὐχρῶν δὲ μέλος ἢ σχῆμα οὐκ ἔστιν ἀπεικάσαντα, ὥσπερ οἱ χοροδιδάσκαλοι ἀπεικάουσι, ὀρθῶς φθέγγεσθαι: τὸ δὲ τοῦ δειλοῦ τε καὶ ἀνδρείου σχῆμα ἢ μέλος ἔστιν τε, καὶ ὀρθῶς προσαγορεύειν ἔχει τὰ μὲν τῶν ἀνδρείων καλά, τὰ τῶν δειλῶν δὲ αἰσχρά. καὶ ἴνα δὴ μὴ μακρολογία πολλή τις γίγνηται περὶ ταῦθ’ ἡμῖν ἅπαντα, ἀπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνοσ, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλά, τὰ δὲ κακίας αὐ, τούναντίον ἅπαν.” (Plato, *Laws*, 1903, 655a-b).

precisam habituar-se à prática de maneios graciosos (*kalà schémata*) e de belas canções (*kalà mélē*)”²⁵².

Nesse sentido, Gurd (2019, p. 82) é categórico ao dizer que “o não nomeado Ateniese celebra os egípcios pelo seu extremo conservadorismo cultural: eles consagraram formas musicais por lei e resistiram totalmente à inovação.”²⁵³ Assim sendo, o que a perspectiva política da musicologia de Platão busca é encontrar uma forma de música que possa consagrar, a qualquer tempo, uma lei da *pólis* que vise à imutabilidade da forma jurídica e educacional. Mesmo podendo ser considerada transformadora para aquela cultura, essa perspectiva revela um posicionamento conservador quanto às normas formativas do ser humano. Platão quer elaborar uma educação que sobreviva aos milênios, isto é, que conserve uma forma de humanidade. Não obstante, é importante pensar que esse caráter literalmente conservador não é como aquele que se mostra contrário a mudanças sociais ou um do tipo que se concentra sobre a manutenção de um modelo mítico-religioso das divindades. Pelo contrário, há uma constante na obra de Platão, uma disputa direta no que concerne à política e à ética religiosa, como evidenciado pelo tratamento que os poetas recebem na *República* e o rapsodo no *Íon*.²⁵⁴ Contudo, talvez isso se sustente em relação aos poetas e aos rapsodos, mas quando se trata do estabelecimento da filosofia como forma e detentora de *poder* da *pólis*, convalidado na imagem do rei filósofo, depois de estabelecido o programa proposto seja na *República*, seja nas *Leis*, não há em Platão uma construção que buscara a mudança. Diante disso, cabe ressaltar que é possível encontrar, concomitantemente, elementos que salvaguardam a eugenia na *República* e a escravidão nas *Leis*.²⁵⁵ Por isto, podemos salientar que a perspectiva conservadora de Platão é a um só tempo (a) uma permanência de elementos que, por exemplo, somente a partir de fins do século XIX consideramos, como um todo social, repugnantes, ou, pelo menos, a nosso ver, *deveríamos* considerar imoral, como é o caso da escravidão; e (b) transformadora, principalmente no que diz respeito à mutação da sociedade de seu tempo, ao aplicar um método que confronta o império das opiniões e das convicções de sua época. Por conseguinte, é possível conjecturar que Platão usa de sua musicologia como instrumento educacional capaz de

²⁵² “πάλαι γὰρ δὴ ποτε, ὡς ἔοικεν, ἐγνώσθη παρ’ αὐτοῖς οὗτος ὁ λόγος ὃν τὰ νῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσιν νέους;” (Plato, *Laws*, 1903, 656d).

²⁵³ “The unnamed Athenian celebrates the Egyptians for their extreme cultural conservatism: they consecrated musical forms by law and thoroughly resisted innovation.” (Gurd, 2019, p. 82).

²⁵⁴ Cf. Jaeger (1936 [1995]), Villela-Petit (2002), Santoro (2008), Costa (2018; 2021).

²⁵⁵ Cf. Jaeger (1936 [1995]), Morrow (1939), Vlastos (1941), Finley (1980 [1991]), Karanika (2014), Haddad (2015).

conservar uma forma de humanidade que coloca em harmonia corpo e alma, com o intuito de formar um cidadão temperante.

Ainda nas *Leis*, em 660a, Platão (1980b) declara que “o legislador sensato convencerá o poeta a usar sua bela e recomendável linguagem, ou, no caso de não ser obedecido, o obrigará a apresentar (*schēmata*) nos ritmos e harmonias de suas canções (*mélē*) varões temperantes, destemidos e de todo em todo virtuosos.”²⁵⁶ Aqui, vemos que *én te rhythmois schēmata kai en harmoníasin mélē* pode ser interpretado das seguintes maneiras: (1) os gestos nos ritmos e nas melodias harmonizadas; (2) os gestos nos ritmos e as harmonias na melodia; (3) os gestos pelas harmonias no ritmo e na melodia. Em qualquer um desses modelos, podemos ver que há uma relação entre *schēma* e *mélos*, apesar de o *modelo 2* poder guardar, de fato, uma dissonância com essa afirmação. É importante salientar que a linguagem que os poetas deverão usar a partir dessas leis não será nem *épos*, nem *mýthos*, nem *lógos*, mas *rhēma*. Isso significa que será uma palavra que não é nem divina, nem mítica, nem filosófica, mas sim comum; palavras que são escritas como texto de versos de um poema.²⁵⁷ A importância dessa afirmação se justifica no passo 657a-b, quando Platão (1980b) diz, um pouco antes de tecer elogios acerca da educação no Egito, que a educação pelas Musas (*Móusas paideían*) é dada pelos poetas que ensinarão ritmo (*rhythmoû*), *mélos* e palavra (*rhématos*). Dessa forma, a aposta de Platão, portanto, é o de legislar a ponto de “determinar as melodias que são boas por natureza”, pois no Egito, “as antigas melodias, até hoje conservadas, foram compostas por Iside”,²⁵⁸ que é uma deusa não grega. Não foi um ato *hēdonēn álagon*.²⁵⁹ Nessa senda, Platão aposta em um legislador firme (*nomotheteísthai bebaíōs*) para que se constitua uma educação, como ele acredita haver no Egito, posto que, passados 10 mil anos, ainda mantém a sua forma,²⁶⁰ sendo este mais um traço do posicionamento conservador de Platão. Essa preocupação de Platão revela-se na sua dedicação em determinar quem será o responsável por “emitir um julgamento”

[...] a respeito de cada imagem, ou seja, na pintura ou na música ou em qualquer outro gênero de arte, será preciso conhecer estas três coisas:

²⁵⁶ “ταὐτὸν δὴ καὶ τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἁρμονίαισιν μέλη ποιῶντα ὀρθῶς ποιεῖν.” (Plato, *Laws*, 1903, 660a).

²⁵⁷ Aristófanis (2014, v.1379), nas *Rãs*, usa *rhēma* referindo-se a versos. Para uma relação de Aristófanis e Platão, ver Costa (2014; 2018).

²⁵⁸ “τοῦτο δ’ οὖν τὸ περὶ μουσικὴν ἀληθές τε καὶ ἄξιον ἐννοίας, ὅτι δυνατὸν ἄρ’ ἦν περὶ τῶν τοιούτων νομοθετεῖσθαι βεβαίως θαρροῦντα μέλη τὰ τὴν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἀνδρὸς ἂν εἴη, καθάπερ ἐκεῖ φασι τὰ τὸν πολὺν τοῦτον σεσωμένα χρόνον μέλη τῆς Ἰσίδος ποιήματα γεγονέναι. ὥσθ’” (Plato, *Laws*, 1903, 657a-b).

²⁵⁹ Cf. interpretação de Plange em Plato (1988, p. 409-410). Hipoteticamente falando, pode-se observar, nesse exemplo, especificamente, um filobarbarismo em Platão.

²⁶⁰ Cf. *Leis*, 657a.

primeiro, o que seja o objeto imitado; depois, se foi reproduzido certo, e, em terceiro lugar, se a imitação está bem feita, quer tenha sido alcançada por meio da palavra, quer de melodias, quer de ritmo?²⁶¹ (Platão, 1980b, 669a-b).

De maneira diferente podemos dizer que a preocupação de Platão consiste em demonstrar que para legislar com firmeza é preciso ser um *artista* completo, que conheça, de fato, os três níveis de análise da obra de arte: o que é esse objeto; o que é a sua reprodução e; como foi reproduzido. Esse esquema analítico foi resumido por Gurd (2019, p. 84, tradução nossa, grifo do autor) nos seguintes termos

um crítico deve saber o que a música está imitando, se a imitação está correta e, então, se ela é bela. A implicação parece ser que os críticos devem, antes de tudo, ser especialistas no que a arte imita, isto é, na natureza das ações e do caráter bons e ruins. Mas o crítico também deve conhecer a mecânica da expressão musical. Julgar a correção de uma imitação musical requer conhecimento de ritmo, harmonia e palavras, porque é preciso ser capaz de avaliar se estes foram combinados efetivamente em uma imitação. Além disso, os juízes aprendem sobre a cultura musical ao se *envolverem nela*.²⁶²

Por essa via, cabe a esse legislador “distinguir os cantos de acordo com a maior ou menor conveniência para homens ou para mulheres, segundo características próprias, para o que teremos de adaptá-los ao ritmo e à melodia”²⁶³ (Platão, 1980b, 802d-e). Sendo assim, o poeta não é o legislador e, por isso, não precisa conhecer esses três níveis. Porém, para os idosos, é imprescindível tal conhecimento,

pois o compositor não precisa conhecer esse terceiro ponto, se sua imitação é bela ou não, como se dá com os outros dois, relativos à harmonia e ao ritmo, ao passo que os velhos precisarão conhecer todos, para ficarem em condições de escolher o que há de mais belo ou o que mais se aproxime desse estado, sem o que jamais conseguirão levar os jovens para a virtude, com a magia de seus cantos²⁶⁴ (Platão, 1980b, 670e-671a).

²⁶¹ “ὀρθότατα λέγεις. ἄρ’ οὖν οὐ περι ἐκάστην εἰκόνα, καὶ ἐν γραφικῇ καὶ ἐν μουσικῇ καὶ πάντῃ, τὸν μέλλοντα ἔμφορα κριτὴν ἔσεσθαι δεῖ ταῦτα τρία ἔχειν, ὃ τέ ἐστι [669β] πρῶτον γινώσκειν, ἔπειτα ὡς ὀρθῶς, ἔπειθ’ ὡς εὖ, τὸ τρίτον, εἴργασται τῶν εἰκόνων ἠτισοῦν ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς ῥυθμοῖς;” (Plato, *Laws*, 1903, 669a-b).

²⁶² “a critic must know what the music is imitating, whether the imitation is correct, and then whether it is beautiful. The implication seems to be that critics must first and foremost be experts in what art imitates, that is, in the nature of good and bad actions and character. But the critic must also know the mechanics of musical expression. Judging the correctness of a musical imitation requires knowledge of rhythm, harmony and words, because one must be able to assess whether these have been combined effectively in an imitation. Further, the judges learn about musical culture by *engaging in it*.” (Gurd, 2019, p. 84, grifo do autor).

²⁶³ “ἔτι δὲ θηλείας τε πρεπούσας ᾠδὰς ἄρρεσὶ τε χωρίσαι που δεόν ἂν εἴη τύπῳ τινὶ διορισάμενον, καὶ ἁρμονίαισιν δὴ καὶ ῥυθμοῖς προσαρμόττειν ἀναγκαῖον: δεινὸν γὰρ ὄλη γε ἁρμονία ἀπάδειν ἢ ῥυθμῷ ἄρρυθμεῖν, μηδὲν προσήκοντα τούτων ἐκάστοις ἀποδιδόντα τοῖς μέλεσιν.” (Plato, *Laws*, 1903, 802d-e).

²⁶⁴ “τὸ γὰρ τρίτον οὐδεμία ἀνάγκη ποιητῇ γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε μὴ καλὸν τὸ μίμημα, τὸ δὲ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ σχεδὸν ἀνάγκη, τοῖς δὲ πάντα τὰ τρία τῆς ἐκλογῆς ἕνεκα τοῦ καλλίστου καὶ δευτέρου, ἢ μηδέποτε ἱκανὸν ἐπιφθὸν γίνεσθαι νέοις πρὸς ἀρετήν.” (Plato, *Laws*, 1903, 670e-671a).

Entretanto, no que diz respeito ao poeta, há uma vedação:

cometendo, pois, algum poeta qualquer engano nesse sentido, em suas expressões ou no canto, com enunciar orações indevidas, levará nossos concidadãos a pedir em matéria de importância precisamente o contrário do que desejavam. Conforme já o declaramos, é o equívoco mais ruinoso que se possa conceber.²⁶⁵ (Platão, 1980b, 801c).

Em resumo, o poeta não poderá exercer essa função se sua atividade conduzir as pessoas ao erro.²⁶⁶ Nesse viés interpretativo, em 669c-d, a musicologia de Platão se preocupa com a dificuldade da música (*mousikḗn chalepón*), posto que os poetas são inferiores às Musas,

estas jamais cometeriam o erro grosseiro de adaptar palavras, por elas mesmas compostas para homens, a melodias e meneios próprios de mulheres, ou o inverso: de acomodar gestos e melodias de homens livres a ritmos de escravos e de trabalhadores braçais, ou, ainda, se tomaram como base ritmos e gestos próprios de homens livres, adaptá-los a melodias ou palavras que os contrariem; como, também, nunca misturariam vozes de animais, de homens, de instrumentos e ruídos de toda a espécie, para exprimir uma só coisa, ao passo que os compositores humanos, baralhando todos esses elementos e entrelaçando-os sem o menor critério, tornam-se ridículos aos olhos dos que alcançaram, como diz Orfeu, o pleno amadurecimento do leite.²⁶⁷

Nesse texto, a musicologia de Platão parte de um reconhecimento que poderíamos chamar de música como linguagem, uma vez que haveria no interior da música um elemento que emanaria *tópoi* específicos: *schēmata*, *rhythmoús*, *lógon*, *eleuthérion*, *doúlōn*, *aneleuthérōn*.²⁶⁸ Para Gurd (2019, p. 85, tradução nossa), “o não-nomeado ateniense faz uma curiosa série de declarações nas quais compara os compositores com as Musas. As Musas, diz

²⁶⁵ “ποιήσας οὖν δήπου τις ποιητῆς ῥήμασιν ἢ καὶ κατὰ μέλος τοῦτο ἡμαρτημένον, εὐχὰς οὐκ ὀρθὰς, ἡμῖν τοὺς πολίτας περὶ τῶν μεγίστων εὐχεσθαι τάναντία ποιήσει: καίτοι τούτου, καθάπερ ἐλέγομεν, οὐ πολλὰ ἀμαρτήματα ἀνευρήσομεν μείζω” (Plato, *Laws*, 1903, 801c).

²⁶⁶ Cf. *Leis*, 655c.

²⁶⁷ “ἀμαρτῶν τε γὰρ τις μέγιστ’ ἂν βλάπτοιο, ἦθη κακὰ φιλοφρονούμενος, χαλεπώτατόν τε αἰσθέσθαι διὰ τὸ τοὺς ποιητὰς φαυλοτέρους εἶναι ποιητὰς αὐτῶν τῶν Μουσῶν. οὐ γὰρ ἂν ἐκεῖναί γε ἐξαμάρτοιν ποτε τοσοῦτον ὥστε ῥήματα ἀνδρῶν ποιήσασαι τὸ χρῶμα γυναικῶν καὶ μέλος ἀποδοῦναι, καὶ μέλος ἐλευθέρων αὖ καὶ σχήματα συνθεῖσαι ῥυθμοὺς δούλων καὶ ἀνελευθέρων προσαρμόττειν, οὐδ’ αὖ ῥυθμοὺς καὶ σχῆμα ἐλευθέρων ὑποθεῖσαι μέλος ἢ λόγον ἐναντίον ἀποδοῦναι τοῖς ῥυθμοῖς, ἔτι δὲ θηρίων φωνὰς [669δ] καὶ ἀνθρώπων καὶ ὀργάνων καὶ πάντας ψόφους εἰς ταῦτόν οὐκ ἂν ποτε συνθεῖεν, ὡς ἔν τι μιμούμεναι: ποιηταὶ δὲ ἀνθρώπινον σφόδρα τὰ τοιαῦτα ἐμπλέκοντες καὶ συγκυκῶντες ἀλόγως, γέλωτ’ ἂν παρασκευάζοιεν τῶν ἀνθρώπων ὅσους φησὶν Ὀρφεὺς λαχεῖν ὄραν τῆς τέρψιος.” (Plato, *Laws*, 1903, 669c-d).

²⁶⁸ A língua grega antiga pôde classificar as condições dos trabalhadores humanos em, no mínimo, três categorias: *eleuthérion* (livres), *doulōn* (escravos) e *aneuleutérōn* (não-livres). Acerca da condição do trabalhador na Antiguidade, ver Mondolfo (1956); Karanika (2014). Sobre esse processo de significação, nas *Leis*, 795e, o termo *melōdian* pode significar música com aspecto infantil, ou, até mesmo, música de ninar, que possui uma sonoridade específica, um *tópos* próprio. Ver também *melōdian* em *Leis*, 798e; Brisson; Pradeau (2007 [2012], p. 110-111).

ele, sempre associam o material tonal²⁶⁹ a ritmos e movimentos de dança apropriadas entre si e aos significados das palavras de suas canções.”²⁷⁰ Contudo, entendemos que a presença do *lógos* se faz necessária como elemento para a análise da composição musical na perspectiva de Platão, não apenas como busca pelo significado da obra musical, mas também como um elemento que compõe a linguagem dessa produção como um todo. No que alcançamos até aqui, a música compreende *harmonía*, *melōdía*, *rhythmós* e *lógos*. A música, portanto, não seria somente as palavras, mas igualmente as imagens e as *formas*, que conduzem a significação musical tendo por constituição esses quatro elementos. Contudo, a questão que poderia surgir é: o que seria imitado pela música, uma vez que não é de sua natureza a representação? Uma resposta possível poderia seguir o seguinte caminho: se não é de sua natureza a representação, salvo quando se propõe a imitar gritos, risos e os sons dos animais, dado estes que Platão rejeita, estaria a música, sob a batuta do *lógos*, destinada à imitação das formas ideais e, portanto, injetaria sonoridade àquilo que a princípio carece de som? Em apertada síntese, podemos conjecturar que o *lógos como pensamento* e o *lógos musical* estariam em consonância na musicologia platônica, transformando a música de uma arte das Musas para uma arte filosófica de maior grandeza. Isso ocorre porque os poetas-compositores não seriam mais aqueles da incorporação religiosa, mas os que possuem um critério para compor: o *lógos*. Percebe-se, portanto, que Platão fez uma inversão de linguagem: enquanto a música *mýthos*-poética habita uma linguagem-*épos*, a música *lógos*-filosófica se desvela a partir da linguagem filosófica.

Na *República*, há um outro reconhecimento dos processos de significação musical. Platão (2006, 400b) traz uma informação que demonstra esse poder da mimese impondo um discurso musical, porque pensa características musicais a partir de valores e de relações com imagens da realidade: “mas deliberaremos sobre isso com Dâmon para saber quais são os andamentos adequados à baixeza (*aneleutherías*) e à insolência (*hýbreōs*), ou à loucura (*manías*) e aos demais vícios (*kakías*) e quais ritmos devem ser reservados às qualidades contrárias.”²⁷¹ Portanto, a musicologia de Platão reconhece que as representações aqui aludidas, apenas como rol exemplificativo, participam da realidade sensível e poderiam abarcar *formas* desagradáveis de vir a ser. Em outros termos, podemos compreender também a seguinte direção interpretativa: musicalizar a *aneleuthería*, a *hýbris*, a *manía* e/ou a *kakía* é perpetuar essas ideias

²⁶⁹ “Material tonal” compreendido como apontamos na primeira seção da presente tese, isto é, como *tónos*.

²⁷⁰ “the unnamed Athenian makes a curious series of statements in which he compares current composers with the Muses. The Muses, he says, always associate tonal material with rhythms and dance moves that are appropriate to each other and to the meanings of the words of their songs.” (Gurd, 2019, p. 85).

²⁷¹ “ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνες τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ρυθμούς;” (Plato, *Republic*, 1903, 400b).

e, por isso, deveriam ser excluídas dos *tópoi musicais* aceitáveis pelo *lógos* filosófico. Dessa forma, por que as imitar em música?

Nessa mesma senda, a *República* (2007, 397a-b) afirma que é medíocre o orador que imita e não considera “coisa alguma indigna de si, a ponto de tentar imitar tudo com grande aplicação (...)”. Há, também, um rol exemplificativo, nesse passo, que inclui os instrumentos musicais, sons de animais e ruídos naturais, mas a síntese é a que, para essa classe de oradores, “todo o discurso deste homem será feito por meio de imitação, com vozes e gestos (*schémasin*), e conterà pouca narração (*léxis*)”.²⁷² Em resumo, aquele que for educado pela ausência dessa imitação pode ser “considerado como um ‘orador’, nosso poeta platônico preferirá um estilo com um mínimo de mimese e um máximo de descrição”²⁷³ (Havelock, 1963, p. 22, tradução nossa). Contudo, é preciso pensar que, nas *Leis*, Platão faz uma distinção entre *diversão* e *educação*, sendo aquela *paidía* e esta *paideía*.²⁷⁴ Dessa forma, Brisson (1994 [1988], p. 76) afirma que “Platão entende por jogos não apenas a *léxis* utilizada na poesia, mas também a música instrumental e especialmente a arte coral, isto é, a interpretação de canções por um grupo que também executa passos de dança com acompanhamento musical.”²⁷⁵ Essa constatação da música como algo capaz de imitar, capaz de educar e de mostrar gestualidades, refere-se, portanto, a um objeto externo a si, isto é, como uma representação de algo, nesse processo imitativo.

Por conseguinte, no que tange aos eventos dedicados às divindades, o alcance musicológico de Platão contribui para o reconhecimento de qual *mélōs* ou qual *ōidē* deve ou não ser executado.²⁷⁶ Outra atenção necessária para o trecho de Platão supracitado é a presença de Orfeu. Platão usa essa personagem mítica, que é um modelo de músico maduro, para criticar os compositores que misturam coisas imisturáveis. Segundo sua perspectiva musicológica, tais compositores “tornam-se ridículos aos olhos dos que alcançaram o pleno amadurecimento do deleite”. Nesse ponto, podemos derivar dessa afirmação que há uma busca por um

²⁷² “ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νυνδὴ ἐλέγομεν, βροντὰς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀζόνων τε καὶ τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους: καὶ ἔσται δὴ ἡ τοῦτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν” (Plato, *Republic*, 1903, 397a-b). Na perspectiva de Gurd (2019, p. 53, tradução nossa), esses homens, que têm uma predisposição à imitação, “são tão vergonhosos que facilmente imitarão qualquer coisa (...)” [“are so shameful that they will happily imitate anything (...)”].

²⁷³ “considered as an ‘orator’, our Platonic poet will prefer a style with a minimum of mimesis and a maximum of description” (Havelock, 1963, p. 22).

²⁷⁴ Ver também *Leis* (803d e 832d), Brisson (1994 [1998], p. 83).

²⁷⁵ “Plato understands by games not only the *lexis* utilized in poetry, but also instrumental music and especially choral art, that is, the interpretation of songs by a group that also executes dance steps to musical accompaniment.” (Brisson, 1994 [1988], p. 76).

²⁷⁶ Cf. *Leis*, 799a.

amadurecimento musical, que os poetas precisam ter para produzir as suas obras de modo sério, ou como a nossa interpretação busca afirmar: uma composição conforme o *lógos*. Dessa forma, a musicologia platônica não é aquela que pensa a música como uma adestração, a fim de executar de forma correta qualquer melodia, como faz “o vulgo”:

o vulgo é sumamente ridículo por imaginar que são capazes de saber o que está bem harmonioso e ritmado, só porque foram forçados a cantar e a marchar na cadência certa. O que todos ignoram, é que fazem essas coisas sem conhecer-lhes a estrutura, e que toda melodia é justa quando apresenta as qualidades que lhe convém, e errada, na hipótese contrária.²⁷⁷ (Platão, 1980b, 670b-c).

Outro ponto de destaque da musicologia de Platão (1980b) encontra-se em 800a, quando o filósofo de Atenas propõe uma diferença entre uma melodia popular e uma sacra (*tà dēmósia mélē kai hierà*). A percepção que temos disso é a de que há um posicionamento que visa a prescrever um “dogma” (*dógma*) ao se executar uma música: “nos cantos públicos e nos sagrados, e em tudo o que diz respeito aos coros dos jovens, é tão pouco lícito levantar alguém a voz ou modificar um passo, como transgredir as leis”²⁷⁸. Há uma aproximação entre a execução musical e a legalidade / normatividade, isto é, ao se estudar música, apreende-se um *dever ser* de uma prática musical dogmaticamente orientada: “o professor de cítara e seu aluno devem usar os sons do instrumento, tirando todo o partido possível de sua clareza, para que o som acompanhe exatamente a voz”²⁷⁹ (Platão, 1980b, 812d), sobretudo

os cantores sexagenários dos festejos de Dioniso, mais do que todos, deveriam possuir sentido particularmente fino com relação aos ritmos e as combinações harmônicas, a fim de poderem ficar em condições de distinguir as boas e as ruins imitações nos cantos que refletem as emoções da alma e, assim, rejeitar umas e acolher outras e, com o poder desses cantos encantar a alma dos jovens e concitá-los, com essas imitações, no empenho de adquirir a virtude.²⁸⁰ (Platão, 1980b, 812c).

²⁷⁷ “γελοῖος γὰρ ὁ γε πολὺς ὄχλος ἡγούμενος ἰκανῶς γινώσκειν τό τε εὐάρμοστον καὶ εὐρυθμον καὶ μή, ὅσοι προσάδειν αὐτῶν καὶ βαίνειν ἐν ῥυθμῷ γεγόνασι διηναγκασμένοι, ὅτι δὲ δρῶσιν ταῦτα ἀγνοοῦντες αὐτῶν ἕκαστα, οὐ συλλογίζονται. τὸ δὲ που προσήκοντα μὲν ἔχον πᾶν μέλος ὀρθῶς ἔχει, μὴ προσήκοντα δὲ ἡμαρτημένως.” (Plato, *Laws*, 1903, 670b-c).

²⁷⁸ “παρὰ τὰ δημόσια μέλη τε καὶ ἱερὰ καὶ τὴν τῶν νέων σύμπασαν χορείαν μηδεὶς μᾶλλον ἢ παρ’ ὄντιν οὖν ἄλλον τῶν νόμων φθεγγέσθω μηδ’ ἐν ὀρχήσει κινείσθω.” (Plato, *Laws*, 1903, 800a).

²⁷⁹ “τόν τε κιθαριστήν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι.” (Plato, *Laws*, 1903, 812d).

²⁸⁰ “ἔφαμεν, οἶμαι, τοὺς τοῦ Διονύσου τοὺς ἐξικοντούτας ᾠδοὺς διαφερόντως εὐαισθήτους δεῖν γεγονέναι περὶ τε τοὺς ῥυθμούς καὶ τὰς τῶν ἁρμονιῶν συστάσεις, ἵνα τὴν τῶν μελῶν μίμησιν τὴν εὖ καὶ τὴν κακῶς μεμιμημένην, ἐν τοῖς παθήμασιν ὅταν ψυχὴ γίγνηται, τὰ τε τῆς ἀγαθῆς ὁμοιώματα καὶ τὰ τῆς ἐναντίας ἐκλέξασθαι δυνατὸς ᾖν τις, τὰ μὲν ἀποβάλλη, τὰ δὲ προφέρων εἰς μέσον ὑμνῆ καὶ ἐπάδη ταῖς τῶν νέων ψυχαῖς, προκαλοῦμενος ἕκαστους εἰς ἀρετῆς ἐπεσθαι κτήσιν συνακολουθοῦντας διὰ τῶν μιμήσεων.” (Plato, *Laws*, 1903, 812b-c).

E este é um ponto interessante, porque o critério da prática musical proposto é o de evitar um certo excesso de variação (*poikilian*)²⁸¹ e o de reconhecer que o *schêma* — gesto, figura, imagem — pode possibilitar boas ou más representações da música, gerando, assim, boas ou más possibilidades de imitação, que está ligada a um objeto externo à música. Então, na musicologia de Platão podemos decantar que a aquisição da música reflete nos modos como o mundo será percebido, um mundo harmônico, um mundo sinfônico, e é nesse sentido que a educação funciona, não apenas como um conjunto de epistemologias — matemática,²⁸² geometria,²⁸³ astronomia,²⁸⁴ esteriometria,²⁸⁵ harmonia,²⁸⁶ dialética²⁸⁷ —²⁸⁸, mas como condição primeira para se ver (*theōreîn*) o mundo através do critério do *lógos*.²⁸⁹ Se a música conduzir a alma para um padecimento, ou, nos termos de Platão, para uma forma de vida minguada, diminuída, uma *alma que venha a ser desafortunada / entristecida* — *en toîs pathémasin hótan psyché gígnétai* —, toda a visão de mundo resultará desse mesmo caminho. Com isso, a musicologia de Platão correlaciona *miméomai* / *mímēsis* e música ou qualquer um de seus elementos a fim de que a educação projete elementos éticos na formação humana. É diante disso que compreendemos Platão quando diz que “a arte da música, de regra, é imitativa (*mimētikén*) e de representação (*eikastikén*)”²⁹⁰ (Platão, 1980b, 668a). Vamos explorar em seguida alguns exemplos dessa relação entre o ambiente musical grego e a imitação.

No diálogo *Crátilo*, cujo caráter dramático se aproxima ao de uma comédia, havendo clara despreocupação por parte do autor com a verossimilhança filológica dos termos tratados ali, Platão vai nos dizer que a imitação que a música realiza não é a mesma que fazemos ao nomear as coisas. Nas palavras de Platão (2014, 423c-d),

²⁸¹ Sobre a *poikilla*, seu sentido geral é o de variação. Seu uso na música faz-se também presente na musicologia de Platão, como já apresentamos. Contudo, Platão reconhece, no *Fedro* (277c), uma variedade de todas as harmonias — *poikilous panarmoníous*; na *República* (399e), a variedade de ritmos e de harmonias devem ser evitadas.

²⁸² Cf. *República* (521b-526c); *Epinomis* (990c-d).

²⁸³ Cf. *República* (526c-528a); *Epinomis* (990d).

²⁸⁴ Cf. *República* (527c-528a); *Epinomis* (991b-c).

²⁸⁵ Cf. *República* (528a-530c); *Epinomis* (990d-e).

²⁸⁶ Cf. *República* (530c-531c); *Epinomis* (991a-b).

²⁸⁷ Cf. *República* (531c-535a); *Epinomis* (991c).

²⁸⁸ Sobre essas disciplinas ver o tema da educação superior em Brisson e Pradeau (2007 [2012], p. 112-114).

²⁸⁹ Na interpretação de Siqueira (2022, p. 56), “A finalidade pedagógica de Platão, tanto na *República* quanto nas *Leis*, é impedir que a educação musical reivindique sua autonomia e supremacia sobre a palavra, ciente de que esse trabalho de usurpação está em andamento e parece estar ganhando, uma vez que necessita levar em conta quais representações miméticas estão sendo feitas.” A nosso ver, o *lógos*, compreendido como palavra nesse excerto, tem sim uma relação de superioridade para com os demais elementos musicais — melodia, harmonia e ritmo —, porque é transformadora da própria linguagem musical, isto é, o *lógos* em detrimento do *épos*, cuja preocupação é política e não estético-musical. Cf. Oliveira (2019).

²⁹⁰ “οὐκοῦν μουσικὴν γε πᾶσάν φαμεν εἰκαστικὴν τε εἶναι καὶ μιμητικὴν;” (Plato, *Laws*, 1903, 668a).

primeiramente, na minha opinião, se imitássemos como na música, mesmo que também nesse caso usássemos o som, ainda assim não imitaríamos as coisas. Além disso, nem se nós imitarmos aquilo que a música imita, não sou da opinião de que nomearemos. Estou falando o seguinte: existe um som e uma figura para cada um, e cores para muitos, certo?²⁹¹

Dessa forma, esse excerto parece dizer que é possível conjecturar uma distinção entre aquilo que a música imita e aquilo que se imita quando nomeamos. Entretanto, é no *Político* que Platão (1980c, 288c) vai dizer a que se destina essa imitação musical, ou seu sentido de ludicidade: “(...) todas as imitações feitas por meio da pintura e da música [são] apenas para nosso prazer, e que seria justo designar por um único nome? (...) o nome brinquedo (...), nenhuma é feita com intenção séria; ao contrário; só têm em mira o divertimento.”²⁹² No *Timeu*, Platão (2011d, 47d) critica essa crença de que a música é destinada ao prazer ao afirmar que “para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional (*hēdonēn álogon*)”²⁹³. Retornando ao *Político*, Platão (1980c, 306c-d) vai expressar que “a vivacidade e a velocidade, seja no corpo ou na alma ou na emissão da voz, em si mesma ou nas imagens resultantes da imitação da música e da reprodução pictórica, são qualidades que certamente já elogiaste antes ou já viste alguém elogiar.”²⁹⁴ Assim, um novo dado colhemos com essa afirmação: a imitação da música gera imagens (*eidōlois*). Nas *Leis*, a relação entre *miméomai* / *mímēsis* e *mousikē* se desenha com os seguintes termos: “não devemos atender a quem afirma que o prazer determina o valor da música, nem considerar digna de atenção a música que se apresentar com essas características, mas apenas a que, pela imitação, se aproxima do belo.”²⁹⁵ (Platão, 1980b, 668a-b).

Por essa senda, como vimos acima, temos que a música possui caráter imitativo (*mimētikēn*) e representativo (*eikastikēn*). Nesse ponto, é importante notar que Platão direciona o seu pensamento para afirmar que é através da *semelhança* (*tēn homoiótēta*) que se alcança a

²⁹¹ “οὐκ ἐὰν καθάπερ τῆ μουσικῆ μιμούμεθα τὰ πράγματα οὕτω μιμούμεθα, καίτοι φωνῆ γε καὶ τότε μιμούμεθα: ἔπειτα οὐκ ἐὰν ἄπερ ἡ μουσικὴ μιμεῖται καὶ ἡμεῖς μιμούμεθα, οὐ μοι δοκοῦμεν ὀνομάσειν. λέγω δὲ τοῦτο: ἔστι τοῖς πράγμασι φωνὴ καὶ σχῆμα ἐκάστω, καὶ χρῶμά γε πολλοῖς;” (Plato, *Cratylus*. 1903, 423c-d).

²⁹² “πέμπτον δὲ ἄρ’ ἂν ἐθέλοιμεν τὸ περὶ τὸν κόσμον καὶ γραφικὴν θεῖναι καὶ ὅσα ταῦτη προσχρῶμενα καὶ μουσικῆ μιμήματα τελεῖται, πρὸς τὰς ἡδονὰς μόνον ἡμῶν ἀπειργασμένα, δικαίως δ’ ἂν ὀνόματι περιληφθέντα ἐνί;” (Plato, *Statesman*, 1903, 288c).

²⁹³ “ἡ δὲ ἄρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ’ ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος;” (Plato, *Timaeus*, 1903, 47d).

²⁹⁴ “ὄξύτητα καὶ τάχος, εἴτε κατὰ σώματα εἴτ’ ἐν [306δ] ψυχᾷς εἴτε κατὰ φωνῆς φορὰν, εἴτε αὐτῶν τούτων εἴτε ἐν εἰδώλοις ὄντων, ὅποσα μουσικῆ μιμουμένη καὶ ἔτι γραφικῆ μιμήματα παρέχεται, τούτων τινὸς ἐπαινέτης εἴτε αὐτὸς πάποτε γέγονας εἴτε ἄλλου παρὼν ἐπαινοῦντος ἤσθησαι;” (Plato, *Statesman*, 1903, 306c-d).

²⁹⁵ “ἦκιστα ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονὴν φῆ κρίνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἦκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα που καὶ γίγνοιτο, ἀλλ’ ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι.” (Plato, *Laws*, 1903, 668a-b).

imitação do belo — *toû kaloû mimémati*. Outra aparição da ideia de imitação na música nas *Leis*, ocorre quando Platão (1980b, 700d, com modificação) trata dos poetas que, com o passar do tempo, assumiram o lugar de juízes. Ele observa que “nas transgressões das leis musicais, todos eles, sem dúvida, tornaram-se poetas por natureza — *poiētai egígnonto phýsei* —, porém, ignóbeis sobre a justiça e as leis das Musas”²⁹⁶. Em seguida (700d-e), ele enumera um conjunto de problemas que esses poetas, que não foram nem treinados pelas Musas e não reconhecem as suas leis, quando

tomados do frenesi bacântico mais do que fora admissível e atolados nos prazeres, misturaram trenos com hinos, peãs com ditirambos, imitaram a flauta na cítara e reduziram tudo a tudo, caluniando inconscientemente a música, por pura ignorância, como, por exemplo, ao afirmarem que a música carecia de autenticidade e que só podia ser julgada pelo prazer causado em quem a apreciava, não importando se se tratava de bom ou de mau prazer.²⁹⁷

Nesse exemplo, a imitação recai sobre o instrumento propriamente dito, quer dizer *aulōidías dé taís kitharōidíais mīmouménoi*. Assim, em Platão é possível pensar a imitação na música como sendo aplicada, particularmente, aos instrumentos. Além disso, acerca das leis que regerão as competições musicais, Platão (1980b, 764d-e) estabeleceu que “de um lado, as monodias e as artes imitativas, estando nesse caso os rapsodos, os citaredos, os flautistas e outros artistas do mesmo gênero, que terão seus julgadores à parte; de outro lado, o canto coral também terá os seus.”²⁹⁸ Portanto, a parte imitativa da música terá o seu lugar nas *Leis* de Platão, subentendendo que seja uma imitação das atitudes das pessoas boas, como as palavras da personagem Ateniense indica:

ainda poderemos confiar no que dissemos antes, quando afirmamos que tudo o que se relaciona com os ritmos e a música em geral é imitação dos bons ou dos maus costumes dos homens? [...] Sendo assim, é o que afirmamos, precisaremos lançar mão de todos os recursos para que as crianças não venham a desejar outro gênero de imitação na dança ou nas cantigas, e para que

²⁹⁶ “μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον” (Plato, *Laws*, 1903, 700d).

²⁹⁷ “βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ’ ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ’ ἠγντινοῦν μουσική, ἡδονῆ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα” (Plato, *Laws*, 1903, 700d-e).

²⁹⁸ “μουσικῆς δὲ ἐτέρους μὲν τοὺς περὶ μονωδίαν τε καὶ μιμητικὴν, οἷον ῥαψωδῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ πάντων τῶν τοιοῦτων ἀθλοθέτας ἐτέρους πρέπον ἂν εἴη γίνεσθαι, τῶν δὲ περὶ χορωδίαν ἄλλους.” (Plato, *Laws*, 1903, 764d-e).

ninguém as prejudique com oferecer-lhes outros divertimentos.²⁹⁹ (Platão, 1980b, 798d-e).

Além disso, alcançam-se as leis das Musas tendo em vista a finalidade da própria educação, porque a duplicidade que, desde a *República* já havia se tornado paradigma didático,³⁰⁰ se repete nas *Leis* com a seguinte expressão: “ginástica para o corpo e música para o benefício da alma”³⁰¹ (Platão, 1980b, 795e), levando em consideração que, nesse diálogo, a dança está alocada no âmbito da ginástica e não no da música.³⁰² Assim, é na conjugação corpo-alma que leis se conformam na vida. Assim, a musicologia de Platão expressa a música como música, também, como divertimento, ou seja, uma perspectiva lúdica da vivência musical. Com outras palavras, nas *Leis*, a experiência musical traduz-se sem excluir a ideia de que o *politikós* pode se divertir durante toda a vida, desde a infância até a velhice, o que não reduz a sua condição de amadurecimento. Esse caráter presente nas leis das Musas imprime uma forma de experiência, cujo objetivo é o amadurecimento para que não se viva uma condição de vergonha:

visto serem a dança e o canto imitação dos sentimentos que ocorrem em ações da mais variada espécie, casualidades e disposições que cada um procura reproduzir, forçoso é que as pessoas que ouvem as palavras ou os cantos, ou assistem a danças análogas ao caráter que lhes é peculiar, por hábito ou por natureza, ou por ambas as coisas, se alegrem e as classifiquem como belas, enquanto outros que, por natureza, maneiras ou qualquer hábito lhes sejam contrários, nem se alegrem com o espetáculo nem conseguem elogiá-lo, declarando-o simplesmente insuportável. Por outro lado, nos indivíduos de feliz disposição, porém de hábitos perversos, ou nos de bons hábitos, mas de disposição contrária, nesses os aplausos colidem com o prazer. Todas essas representações, dizem, são deleitosas, porém imorais, e na presença de pessoas cuja opinião eles respeitam, envergonham-se de cantar aquelas canções e de obrigar o corpo àqueles movimentos, como se, de fato, considerassem belo tudo aquilo; mas, no íntimo, acham delicioso.³⁰³ (Platão, 1980b, 655d-656a).

²⁹⁹ “τί οὖν; τοῖς ἔμπροσθεν λόγοις πιστεύομεν, οἷς ἐλέγομεν ὡς τὰ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς καὶ πᾶσαν μουσικὴν ἐστὶν τρόπων μιμήματα βελτιόνων καὶ χειρόνων ἀνθρώπων; ἢ πῶς; (...) οὐκοῦν, φαμέν, ἅπασαν μηχανητέον μηχανὴν ὅπως ἂν ἡμῖν οἱ παῖδες μῆτε ἐπιθυμῶσιν ἄλλων μιμημάτων ἅπτεσθαι κατὰ ὀρχήσεις ἢ κατὰ μελωδίας, μῆτε τις αὐτοὺς πείσῃ προσάγων παντοίας ἡδονάς;” (Plato, *Laws*, 1903, 798d-e).

³⁰⁰ Para o tema da educação na *República*, conferir os passos 376e, 410b-412b.

³⁰¹ “τὸ σῶμα γυμναστικῆς, τὰ δ’ εὐψυχίας χάριν μουσικῆς.” (Plato, *Laws*, 1903, 794d).

³⁰² Cf. *Leis*, 795e.

³⁰³ “ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξεσιν τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις, καὶ ἦθεσι καὶ μιμήσεσι διεξιόντων ἐκάστων, οἷς μὲν ἂν πρὸς τρόπον τὰ ῥηθέντα ἢ μελωδηθέντα ἢ καὶ ὅπως οὖν χορευθέντα, ἢ [655ε] κατὰ φύσιν ἢ κατὰ ἔθος ἢ κατ’ ἀμφοτέρα, τούτους μὲν καὶ τούτοις χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν αὐτὰ καὶ προσαγορεύειν καλὰ ἀναγκαῖον, οἷς δ’ ἂν παρὰ φύσιν ἢ τρόπον ἢ τινα συνήθειαν, οὔτε χαίρειν δυνατὸν οὔτε ἐπαινεῖν αἰσχρὰ τε προσαγορεύειν. οἷς δ’ ἂν τὰ μὲν τῆς φύσεως ὀρθὰ συμβαίη, τὰ δὲ τῆς συνηθείας ἐναντία, ἢ τὰ μὲν τῆς συνηθείας ὀρθὰ, τὰ δὲ τῆς φύσεως ἐναντία, οὗτοι δὲ ταῖς ἡδοναῖς δειλῆς ἐν τοῖς αὐτοῖς τε καὶ ἴσοις ἄρ’ ὅμοια τὰ τε σχήματα καὶ τὰ φθέγματα συμβαίνει γίγνεσθαι;” (Plato, *Laws*, 1903, 655d-656a).

E é a isso que a musicologia de Platão se direciona, posto que o conhecimento musical acerca da imitação se lança sobre quais critérios são imitações de ações ou atitudes humanas (*práxesi*) que devem ou não ser perpetuadas, conforme os Egípcios. É preciso acrescer a isso que o tratamento que Platão oferece à imitação nas *Leis* tem bordas distintas da forma como foi apresentada na *República*. Platão parece indicar que a imitação é um atributo constituinte da música, da dança, da poesia, do teatro, isto é, das atividades humanas que se colocam como imitáveis. Na *República*, sobretudo nos Livros III e X, a tensão dramática de Platão concentra-se nos poetas. Nesse diálogo, a imitação tem um aspecto negativo e essa é uma distinção em comparação com as *Leis*, visto que durante a pesquisa não percebemos, nesse último diálogo, uma presença de censura como naquele, apesar de haver claras proibições. Por fim, a educação em ambos os diálogos é um mecanismo para o fortalecimento do corpo e da alma, funcionando como uma sustentação indispensável da vida até a morte.³⁰⁴

Avançando em direção a outros termos presentes na musicologia de Platão, encontramos os vocábulos que se originam do radical presente em *phōnē*. Quando somado a outras partículas da língua grega, encontramos *symphōnía*, *diaphōnía*, *aphōnía*, entre outras formas, espalhadas por diversas obras platônicas. Seu radical *phōn-* pode receber sufixos e prefixos, mas seu sentido primário é “voz humana”, “som” ou “grunhido de animais”.³⁰⁵ Contudo, apenas a forma *symphōnía* interessa-nos por sua relação comum com a música.³⁰⁶

Assim sendo, no *Crátilo* (405c-d, Souza, 2010), a *symphōnía* ocorre com o sentido de junção de vozes, posto que o prefixo *sym-* carrega esse sentido de união, junção. O trabalho de interpretação colocar-se-á sobre a semântica de *-phōnía*. No caso específico do excerto no *Crátilo*, os termos que giram em torno da *symphōnía* e que nos auxiliam a interpretar musicalmente são *mousikḗn* e *ōidē harmonían*, como pode ser visto no texto que segue: “quanto em relação à harmonia do canto, chamada sinfonia; pois tudo isso, como dizem os que são hábeis em música e astronomia, volvem-se simultaneamente para uma certa harmonia.”³⁰⁷ *In loco*, *ōidē harmonían*, “harmonia do canto”, é chamada sinfonia. Nesse caso, a musicologia platônica confere um sentido à *symphōnía*, mas imediatamente uma lacuna se apresenta: o que vem a ser na prática musical *ōidē harmonían*? Contudo, aquilo que trata da *ōidē harmonían* e é

³⁰⁴ Cf. Brisson; Pradeau (2007 [2012], p. 114).

³⁰⁵ Cf. Chantraine (1980, p. 1238).

³⁰⁶ No *Fedro* (259d) há um tema musical sendo tratado, pois há uma discussão acerca das Musas, no contexto. Por isso que consideramos que *kallistḗn phōnḗn* (bela voz) se relaciona com o λόγους dos θείους e dos ἀνθρωπίνους e não a *mousikḗn*. Contudo, nesse diálogo, a filosofia está associada à poesia, tendo, portanto, a filosofia sua própria Musa. Ademais, é preciso pensar que na *República*, 598d e seguintes, o poeta precisa conhecer, não bastando a inspiração, como ocorre no diálogo *Íon*.

³⁰⁷ “καὶ τὴν περὶ τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἁρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται, ὅτι ταῦτα πάντα, ὡς φασιν οἱ κομποὶ περὶ μουσικὴν καὶ ἀστρονομίαν, ἁρμονία τινὶ πολεῖ ἅμα πάντα” (Plato, *Cratylus*, 1903,405c-d).

chamado de *symphōnía* interpretamos como *reunião de vozes para cantar*, ou, no mínimo, uma cantoria. Isso não pode ser confundido com polifonia em sentido estrito, que modernamente tem o sentido de relação de vozes independentes. Vale ressaltar que o termo voz é um conceito técnico, cujo significado é cada uma das linhas melódicas no contexto polifônico. O termo “independentes” é importante para diferenciar *polifonia* de *contraponto*, sobretudo como disciplina teórico-musical, que também tem vozes, mas encadeadas por regras que diminuem consideravelmente sua mobilidade. Estas também se diferem de qualquer junção de vozes que canta a mesma linha melódica, o que compreendemos como *symphōnía*. A ideia de independência é útil para explicar que, na polifonia, o *esquema melódico* de uma voz não é composto em uma relação fixa e prévia com outra voz. Nesse caso, uma voz desenvolve-se tendo uma outra voz como parâmetro composicional, e não necessariamente como sua regra, o que os gregos antigos não experimentaram. Apesar de a polifonia ser uma palavra grega, seu uso musical ocorrerá tardiamente. No *De Musica* de Plutarco (2010, 1141c), a percebemos na expressão *tôn aulôn polyphōnīai*, isto é, “multiplicidade de notas do aulos”, o que não significa dizer que estamos lidando com vozes independentes, mas com volume sonoro emitido pelo instrumento.³⁰⁸

No *Banquete*, Platão oferece outro sentido para o termo *symphōnía*. A personagem Erixímaco inicia o seu discurso tendo como referência o fragmento 51 de Heráclito que, conforme a tradução de Alexandre Costa (2012), afirma: “ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira.”³⁰⁹ Diante dessa imagem apresentada por Heráclito, a personagem de Platão (2018, 187b) vai dizer que

talvez [Heráclito] quisesse significar é que a harmonia é formada de notas inicialmente discordantes, agudas e graves, porém deixadas de acordo pela arte da música. Não se concebe que possa surgir harmonia de agudos e graves que continuem a opor-se. Quem diz harmonia, diz consonância, e consonância é uma espécie de acordo, não sendo possível haver combinação de opostos, enquanto se mantêm como tais. De jeito nenhum pode haver harmonia de elementos opostos que não se combinem. A mesma coisa se dá com o ritmo, que provém do rápido e do lento, inicialmente opostos, mas que acabam por ficar de acordo.”³¹⁰

³⁰⁸ Para um estudo voltado ao contraponto e à polifonia, ver Gallo (1977), Chailley (1991), Carvalho (2000), Koellreutter (1996). Assim, a *symphōnía* não pode ser confundida com a junção de vozes como aquelas vozes definidas a partir do Medievo: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo. Ela possui muito mais a imagem de um acúmulo de sons.

³⁰⁹ “οὐ ξυνιάσιν ὄκως διαφερόμενον ἐωντῶι συμφέρεται παλίντονος ἀρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης.” (22 DK B51) Sobre uma interpretação musical dos fragmentos de Heráclito, ver Mota (2018).

³¹⁰ “ἔστι δὲ πολλὴ ἀλογία ἀρμονίαν φάναι διαφέρεσθαι ἢ ἐκ διαφερομένων ἔτι εἶναι. ἀλλὰ ἴσως τόδε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ διαφερομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς

Contudo, é preciso pensar isso dentro do drama composto no *Banquete*. Em primeiro lugar, essa fala não está sendo dita por Sócrates, o que nos autoriza supor que essa compreensão de harmonia não é uma compreensão que sai da musicologia de Platão, mas é algo a ser confrontado, principalmente em um discurso que busca *dar fim* ao amor — como assim é possível o amor sem contradição?; em segundo lugar, Platão, a rigor, não afirma “quem diz harmonia, diz consonância, e consonância é uma espécie de acordo”, ele se posiciona de modo mais direto: *hē gàr harmonía symphōnía estín, symphōnía dè homologia tis* — a harmonia é sinfonia, mas sinfonia [é] alguma *homología*.³¹¹ Mantendo ainda esse ar heraclítico, compreendemos que, nas palavras de Costa (2012, p. 169), homologar se espelha a um concordar: “concordar é ter o mesmo *lógos*” (*homo-lógos*). Assim, mesmo que não aplicado a um contexto musical, não *homologamos* a ideia de que a musicologia de Platão se aproxima da visão da personagem Erixímaco; aliás, Platão parece usar essa perspectiva como estratégia dramática, isto é, apresentar um discurso com “problemas” a fim de favorecer o discurso de Sócrates. Porém, Erixímaco, ao falar sobre a variação (*poikilia*) rítmica — o ritmo que provém do rápido e do lento —, de alguma forma tangência a crítica socrática sobre a variação.³¹² Como vimos, Platão rejeita o excesso de variação na música para a *pólis*, mas não nega que haja uma *harmonía* nessa variação. O problema não é reconhecer a *harmonía*, mas aceitar essa *harmonía* que advém da variação; seus efeitos considerados danosos à *pólis*.

Outro ponto de interesse no pensamento musical de Platão é a relação entre a *symphōnía* e a *sōphrosýnē*. Com isso queremos dizer que a perspectiva platônica acerca da temperança (*sōphrosýnēn*) na *República* se sustenta, também, sob o alicerce de sua musicologia. De outro modo, estamos afirmando que é possível adentrar a musicologia de Platão com o intuito de ver como a música pode sustentar a sua compreensão acerca da temperança. Em uma interpretação, talvez, demasiada expandida, a temperança — e o temperante — é observável quando nos deparamos com aqueles que, na vida, conseguem se equilibrar diante da *totalidade das vozes e das relações de contrários*.³¹³ É nessa via que a nossa interpretação caminha, dado que a

μουσικῆς τέχνης. οὐ γὰρ δήπου ἐκ διαφορομένων γε ἔτι τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἀρμονία ἂν εἴη: ἡ γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις—ὁμολογίαν δὲ ἐκ διαφορομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι: διαφορόμενον δὲ αὖ καὶ μὴ ὁμολογοῦν ἀδύνατον ἀρμόσαι—ὥσπερ γε καὶ ὁ ῥυθμὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος, ἐκ διενηγεμένων πρότερον, ὕστερον δὲ ὁμολογησάντων γέγονε.” (Plato, *Symposium*, 1903, 187a-c).

³¹¹ Essa interpretação está em consonância com a interpretação presente na tradução de José Cavalcante de Souza (Platão, 1972).

³¹² Deve ser levado em consideração que o termo *poikilia* não aparece no excerto citado. Interpretação por variação a imagem criada pela personagem Erixímaco. Mais sobre o tema da *poikilia*, ver LeVen (2013), Fine (2021), Kéi (2022).

³¹³ Cf. Haddad (2015).

temperança pressupõe uma *symphōnía* e uma *harmonía*, uma vez que Platão (2007, 430e), na *República*, tenha feito a seguinte assertiva: a temperança “assemelha-se (...) a um acorde e a uma harmonia”³¹⁴. Como já dissemos na primeira sessão deste trabalho, a imagem do *acorde* presente nas traduções confrontadas não corresponde à ideia musical grega, pelo menos para um leitor moderno. Tendo por base o texto original, o que foi traduzido por *acorde* é *symphōnía*.³¹⁵ Como já declarado, o problema de traduzir por acorde é a compreensão moderna desse termo, isto é, mais de três notas diferentes sendo executadas simultaneamente, pois se fosse o caso de, apenas, duas notas sendo tocadas ao mesmo tempo, leríamos esse procedimento como intervalo harmônico. Assim sendo, a imagem da *symphōnía* é a reunião de vozes, e não se pode precisar, a princípio, essas vozes como notas distintas. Para Pappas (1995, p. 98), a *sōphrosýnē* “significa, antes de mais, um hábito comportamental contido, deferente, um autodomínio que se exterioriza, em sociedade, sob a forma de modéstia.”

É por essa via que, em 432a, Platão (2006) vai propor a seguinte imagem acerca da *sōphrosýnē*: “sendo assim, diríamos com muito acerto que essa concordância (*homónoian*) é temperança, uma consonância natural do pior e do melhor sobre o qual dos dois deve governar na cidade e também no íntimo de cada um.”³¹⁶ Nesse caso específico, “consonância natural” é *katá phýsin symphōnía*, ou seja, a concordância é temperança, segundo a natureza da sinfonia ou segundo uma sinfonia natural.³¹⁷ Em todo caso, a relação entre *sōphrosýnē* e *symphōnía* se mantém, na medida em que “a *sophrosýne* (“prudência”), em Platão, também cria uma espécie de *harmonía*, estendendo-se tanto pelas partes distintas da sociedade (...)” (Corrêa, 1999, p. 214). Todavia, não se pode esquecer que, “de acordo com a *República*, moderação é mais difícil ver do que a sabedoria e a coragem, porque não está relacionada a uma particularidade do estado”³¹⁸ (Piechowiak, 2020, p. 90, tradução nossa). Seguindo, ainda, os rastros dessa relação, Platão (2006, 442c-d, com modificação) vai concluir que seja a *pólis* (*póleós*) seja o particular

³¹⁴ “συμφωνία τινὶ καὶ ἁρμονία προσέοικεν μᾶλλον ἢ τὰ πρότερον.” (Plato, *Republic*, 1903, 430e).

³¹⁵ Traduzem por *acorde* Carlos Alberto Nunes (Platão, 2016c) e Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, 2007, p.), que em nota diz: “A palavra grega (...), *symphōnía*, pode designar a consonância das notas da oitava, e bem assim de outros intervalos musicais.” Contudo, é preciso aproximar da linguagem moderna: acorde não tem apenas duas notas, isto chama-se *intervalo harmônico*; um acorde, conforme a modernidade o conceitua, precisa ter, no mínimo, três notas. Para deixar claro, não queremos afirmar com essa declaração que os tradutores da obra de Platão estão errados, do ponto de vista epistêmico, mas que, mesmo diante dessa unanimidade, propomos uma camada a mais para pensar a *symphōnía* na musicologia de Platão.

³¹⁶ “ὥστε ὀρθότατ’ ἂν φαῖμεν ταύτην τὴν ὁμόνοϊαν σωφροσύνην εἶναι, χείρονός τε καὶ ἀμείνονος κατὰ φύσιν συμφωνίαν ὀπότερον δεῖ ἄρχειν καὶ ἐν πόλει καὶ ἐν ἐνὶ ἐκάστῳ” (Plato, *Republic*, 1903, 432a).

³¹⁷ Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, 2007) traduz *katá phýsin symphōnía* como “harmonia, entre os naturalmente (...)” e Carlos Alberto Nunes (Platão, 2016c) “a harmonia entre as pessoas de natureza superiores e as de natureza inferior”. Ambos chamam de harmonia o que é, em grego, *symphōnía*. Essa mesma tradução repete-se em 442c-d.

³¹⁸ “according to the *Republic*, moderation is more difficult to see than wisdom or courage, because it is not related to one particular part of the state” (Piechowiak, 2020, p. 90).

(*idióτου*) “não é temperante graças à amizade (*philia*) e consonância (*symphōnía*) que existe entre as partes, quando a opinião que comanda e de ambas as comandadas é que a razão (*tò logistikón*) deve comandá-las e estas não se rebelam contra aquela?”³¹⁹ Nas palavras de Baima e Paytas (2021, p. 173, tradução nossa) “na cidade e na alma há uma harmonia que ocorre quando há um acordo entre as partes de que a parte racional deve governar”³²⁰. Em síntese, esse pensamento de Platão pode ser compreendido com ênfase novamente no *lógos*, ou como afirma Manuwald (2005, p. 130): “[a] temperança existe quando as partes governantes, bem como as partes governadas da alma, concordam que o *logistikón* deve governar.”³²¹ Nesse sentido, a compreensão de *symphōnía* por consonância demonstra que a multiplicidade de sons e de vozes resulta em uma única voz, o que não significa dizer que é a *mesma voz / mesmo idioma* (*homóphōnos*).³²² Essa diferença é importante porque dizer *symphōnía* não é dizer *homóphōnos*. Reunir vozes em um mesmo lugar não é o mesmo que dizer que essas vozes dizem o mesmo.³²³

Na *República*, em 591c-d, o tema da temperança e da *symphōnía* retorna com a seguinte imagem acerca daquele que busca a temperança e cuja característica marcante é a inteligência (*noûn*)³²⁴: “sempre será evidente que ele busca a harmonia de seu corpo para que não haja dissonância com a harmonia de sua alma”. Em uma análise desse excerto nas traduções cotejadas, vemos que *all' aeî tén en tōi sōmati harmonian tês en tēi psychēi éneka symphōnías harmittómenos phaneíta* pode ser interpretada, também, como “para ele a harmonia do corpo decorrerá sempre da sinfonia da alma” (Platão, 2016c, 591d) e como “mas em todo o tempo se verá que ele compõe a harmonia do seu corpo com vista a acertar o acorde da sua alma.” (2007, 591d). Em todo caso, Platão alcança um conceito de sua *ética*, qual seja, a *sōphrosýnē*, como uma possibilidade de descrever o que é fundamental em sua filosofia: o ente temperante é aquele que desvela harmonicamente (*harmottómenos phaneítai*) a harmonia do corpo, tendo em vista a sinfonia da alma. Acrescido a isso, a condição de temperante é aquela que conjuga o

³¹⁹ “σώφρονα οὐ τῆ φιλίας καὶ συμφωνίας τῆ αὐτῶν τούτων, ὅταν τὸ τε ἄρχον καὶ τὸ ἀρχομένω τὸ λογιστικὸν [442δ] ὁμοδοξῶσι δεῖν ἄρχειν καὶ μὴ στασιάζωσιν αὐτῶ;” (Plato, *Republic*, 1903, 442c-d).

³²⁰ “in the city and soul is a harmony that occurs when there is an agreement between the parts that the rational part should rule” (Baima; Paytas, 2021, p. 73).

³²¹ “Temperance exists when the ruling parts as well as the ruled parts of the soul are agreed that the *logistikón* must rule.” (Manuwald, 2005, p. 130). Mais sobre a discussão da regência de *tò logistikón*, ver Moss (2008), Pappas (1995).

³²² De acordo com a nossa pesquisa, *homóphōnos* ocorre apenas uma vez, cf. *Leis* (708c).

³²³ A conclusão de Haddad (2015, p. 217) parece-nos bem acertada quando diz que “de todo modo, os exemplos, a formulação e a leitura da *sōphrosýnē* como domínio ou dominação nos parecem (...) insuficientes, transitórios, ainda comprometidos com uma visão popular ou parcial, ainda não anunciadores do *eîdos* da *sōphrosýnē*, mas, sim, um *íkhnos*. Com ela, somente, nos desviamos mais do que nos aproximamos daquilo que o filósofo tem em vista ao afirmar a *sōphrosýnē* como concórdia e harmonia.”

³²⁴ Cf. Gould (1955, p. 189).

ente em relações consigo mesmo no corpo e na alma, tendo por base compreensões musicológicas: *sōphrosýnē* é uma condição de *harmonia* e de *symphōnía*. Nessa via, na *República*, o temperante é aquele que prioriza a sua formação de acordo com os modelos da *pólis* ideal,³²⁵ apesar de que os “os filósofos amam a verdade, o conhecimento e a sabedoria, eles desprezam a falsidade, a riqueza e as coisas do corpo.”³²⁶ (Baima; Paytas, 2021, p. 100, tradução nossa).

A partir dessa metodologia que consiste em um mapeamento dos conceitos em Platão, aproximamo-nos, portanto, do pensamento musicológico do Ateniense, dado que sua musicologia funciona, também, como ferramenta para a sua filosofia. Dessa forma, ainda na *República*, Platão (2016c, 531a) correlaciona *sinfonia* e pitagorismo.³²⁷ Nesse passo, Platão faz uma crítica aos discípulos para que eles não deixem pela metade os estudos, pois “medindo e comparando os acordes (*symphōnías*) entre si e os sons percebidos pelo ouvido, tal como fazem os astrônomos, entregam-se a um trabalho inútil.”³²⁸ O ponto que aqui nos interessa é o de pensar, justamente, a relação da *symphōnía* com essa perspectiva dos astrônomos. Acerca disso, em 531b-c, para Platão,

os que se comportam como os astrônomos, a saber, procuram os números nos acordes (*symphōnías*) que percebemos realmente, porém nunca se elevam ao problema que se nos oferece, para nos dizerem quais são os números harmônicos (*symphōnoi*) e quais os inarmônicos, e a razão de serem diferentes.³²⁹

Como já apontado, a crítica desenvolvida por Platão coloca em xeque a superioridade dos aparatos dos sentidos em relação ao *lógos*. No caso específico de sua musicologia, a escuta não poderia ser o critério do tratamento epistemológico da música; em vez disso, a matemática o serve como centro da universalidade para o conhecimento.³³⁰ Sem embargo, apesar dessa crítica realizada por Platão, Huffman (2013, p. 239) nos orienta que “a referência a Pitágoras é

³²⁵ Cf. Piechowiak (2020, p. 112).

³²⁶ “philosophers love truth, knowledge, and wisdom, and they despise falsehood, wealth, and the things of the body.” (Baima; Paytas, 2021, p. 100).

³²⁷ Corrêa (1999, p. 187) também delinea em que o Pitagorismo se faz presente nesse passo da *República*. Além disso, sugerimos a leitura do texto de Plutarco (2010, 1145a).

³²⁸ “τὰς γὰρ ἀκουόμενας αὖ συμφωνίας καὶ φθόγγους ἀλλήλοις ἀναμετροῦντες ἀνήνυτα, ὥσπερ οἱ ἀστρονόμοι, πονοῦσιν.” (Plato, *Republic*, 1903, 531a).

³²⁹ “ταῦτὸν γὰρ ποιοῦσι τοῖς ἐν τῇ [531ξ] ἀστρονομία: τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ’ οὐκ εἰς προβλήματα ἀνίστασιν, ἐπισκοπεῖν τίνες σύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τί ἐκάτεροι.” (Plato, *Republic*, 1903, 531b-c).

³³⁰ Cf. Vlastos (1990, p. 14-15).

claramente positiva, mas o tratamento dos pitagóricos é mais misturado e, de fato, a principal razão de Platão para se referir a eles parece ser discordar de sua abordagem aos harmônicos.”³³¹

Portanto, faz-se imprescindível, na perspectiva musicológica de Platão, chegar ao *lógos* numérico da música. Para White (2006, p. 231, tradução nossa), o pensamento musical de Platão “parece ser um ‘harmônico puro’ no sentido de uma especificação teórico-numérica e teoria da consonância e da dissonância, que não está relacionada à experiência auditiva.”³³² Na perspectiva de Platão,

os pitagóricos são utilizados como parte de um contraste entre, por um lado, aqueles que torturam cordas e obstruem seus ouvidos ao pensamento fazendo pesquisas musicológicas empíricas, mas nunca ‘fazem a ascensão aos problemas’ e, por outro lado, a pesquisa metódica dos pitagóricos.³³³ (Cornelli, 2013, p. 60).

Tendo em vista o que foi até aqui tecido, podemos propor uma historicidade no que tange à construção de um pensamento musicológico na Antiguidade. Se, de modo geral, os pitagóricos viam no número o critério para a análise da música, assim como seu desenvolvimento teórico;³³⁴ já para Aristóxeno, como dito nas seções anteriores, o ouvido é a melhor ferramenta para a percepção e apreensão da música. Logo, a Antiguidade grega construiu, a nosso ver, pelo menos três formas de musicologia: a musicologia como ciências musicais através dos números (pitagóricos); a musicologia como análise do discurso que alcança uma crítica social (Platão); e, por último, uma musicologia sustentada pela percepção da música (Aristóxeno).³³⁵ Com esta perspectiva, na próxima seção, trataremos da musicologia como análise do discurso da poesia.

³³¹ “the reference to Pythagoras is clearly positive, but the treatment of the Pythagoreans is more mixed and, in fact, Plato’s main reason for referring to them seems to be to disagree with their approach to harmonics.” (Huffman, 2013, p. 237).

³³² “seems to be a ‘pure harmonics’ in the sense of a number-theoretic specification and theory of consonance and dissonance, which is unrelated to auditory experience.” (White, 2006, p. 231).

³³³ “Pythagoreans are utilized as part of a contrast between, on the one hand, those who torture strings and obstruct their ears to thinking by doing empirical musicological research but never ‘make the ascent to problems’ and, on the other hand, the methodical research of the Pythagoreans” (Cornelli, 2013, p. 60). Cf. 47 DK B1

³³⁴ Apesar de que não é completamente honesto reduzir o pensamento pitagórico aos números, como discutido por Cornelli (2013). Sobre a relação entre os pitagóricos, música e números, ver Cerqueira (2017) e Oliveira (2021).

³³⁵ Cornelli; Coelho (2007, p. 428), ao observar uma crise nas matemáticas, afirma que “os testemunhos de Arquitas, Platão e Aristóteles parecem concordar sobre o fato de que a preocupação fundamental, e a matriz da pesquisa dos pitagóricos, é a música, no sentido da investigação da natureza do som e dos princípios que subjazem à produção dos acordes”.

4 A *ILÍADA* E A *ODISSEIA* DE HOMERO EM PLATÃO: UMA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA

Como já apresentamos até aqui, a perspectiva musicológica de Platão é um traço marcante de sua filosofia, especialmente no que se refere ao seu pensamento sobre música e poesia. Se nas duas primeiras seções demonstramos que há uma presença marcante da teoria musical grega em alguns de seus diálogos, nesta, queremos compreender como a atividade musicológica de Platão se sustentou pela via da análise da linguagem poética. É importante notar que, no contexto cultural grego arcaico, não havia uma separação entre poesia e música: a poesia arcaica era semelhante ao que hoje denominamos como canção; não havia uma distinção explícita entre poesia e canção.³³⁶ A visão de Platão sobre a música é realmente complexa e abrangente, abordada em vários de seus diálogos, com destaque na *República* e nas *Leis*. Nesses textos, a música é apresentada como parte essencial da *paideia*, ou educação, dos *politikoi*. Nesse sentido, a música e o seu papel nos diálogos de Platão são, grosso modo, tratados como uma ferramenta para moldar o caráter do cidadão e, com isso, obter um funcionamento filosoficamente mais elevado da *pólis*. À vista disso, a nossa questão é a seguinte: se é inegável que Platão faça da música uma temática constante de seus diálogos, tornando-a uma presença permanente em seu pensamento, é razoável supor que ele tenha realizado um estudo acurado da música de sua época. Esse estudo que podemos denominar musicológico, representa um espaço de aquisição de conhecimentos, experiências e sensibilidade que enriquecem a sua filosofia. Nesse sentido, afirmarmos que Platão pode ser considerado também um musicólogo, estamos apontando para uma atividade formativa que possivelmente precedeu a escrita de sua filosofia, algo que se torna evidente pela profundidade com que a música é explorada em suas obras. Um exemplo desse processo é o que pretendemos demonstrar nesta seção. Associada a essa apreensão geral, intentamos compreender a musicologia propriamente platônica como análise do discurso musical presentes nas obras de Homero.³³⁷

Em Platão, o mais próximo que conseguimos alcançar de uma relação entre a música e o *lógos* encontra-se na *República* (549b), em que podemos ouvir os seguintes termos: “respondi eu: do **lógos misturado com a música**: é a única defensora da virtude durante a vida na pessoa

³³⁶ Para uma discussão sobre como a música e a poesia estavam intrinsecamente ligadas em práticas rituais e sociais na Grécia Antiga, Nagy (1996), West (1994), Alexiou (2002).

³³⁷ Entre os diversos campos da música, vale dizer que a musicologia como disciplina das ciências musicais é muito recente, sendo apontada a sua origem em 1919, segundo Kerman (1985). Ver, também, Chailley (1958).

que ela habita.”³³⁸ Isso significa que a musicologia tem como finalidade a salvaguarda da virtude — *sōtēr aretēs* — com a mistura, ou combinação, da música com o *lógos*. Para observar essa musicologia em Platão, podemos, no mínimo, caminhar por três vias:

- 4.1 a compreensão mais imediata (*mousikḗ* mais *lógos*): trata-se de uma composição de palavras por aglutinação;
- 4.2 o *lógos* recaindo sobre a *mousikḗ*: nesse ponto, vemos que é possível a salvaguarda de uma experiência musical, em que o *lógos*, como proposto na seção anterior, seja o forma de pensamento que almeja ora explicar, ora decompor o que constitui o discurso presente na composição musical — harmonia, melodia, ritmo e *lógos*, e;
- 4.3 a *mousikḗ* como *lógos*: este ponto comporta o material musical tendo em vista que música é discurso, é *lógos*. Nesse caso, poderá ser abordada de duas formas:
 - 4.3.1 a crítica que motiva a composição — o que *deve* ou o que não *deve* ser perpetuado como música —,
 - 4.3.2a *recomposição da própria obra* — passando pela glosa e pela substituição de palavras, mantendo a métrica e certa aproximação da sonoridade dos termos alterados.

Dentro desse horizonte, a educação musical na *República* de Platão tem uma relevância central, porque nela se discute a importância da música na formação dos *politikoi*. A crítica de Platão na *República* (398a-403d) não recai apenas sobre as questões morais dos helenos, mas também desempenha um papel fundamental na *paideía* e na formação do caráter dos *politikoi* que compõe a *pólis* ideal. Apesar desse reconhecimento, não será esse o nosso foco, mas sim analisar os usos que Platão faz da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero. Assim, do ponto de vista do enredo desse diálogo entre o autor e a poesia homérica, podemos reconhecer que Platão direciona a sua compreensão da música com base na capacidade que ela — a música — tem de afetar as emoções e, por extensão, os hábitos das pessoas que compõem a sociedade.³³⁹ Desse modo, Platão pensa e propõe uma educação musical direcionada à formação humana na *pólis*, lugar este onde apenas certos tipos de música são autorizados pelas leis que regem as regras de convivência na *pólis*. Portanto, Platão critica certas *harmoniai*, como já apontadas nas seções anteriores. Em contrapartida, ele centraliza na *pólis* a música que promove a temperança, a coragem e a sabedoria.

³³⁸ Platão (2007, 549b, com modificações, grifo nosso). No original: *λόγου, ἣν δ' ἐγώ, μουσικῆ κεκραμένον*: ὁς μόνος ἐγγενόμενος σωτήρ ἀρετῆς διὰ βίου ἐνοικεῖ τῷ ἔχοντι. (Plato, *Republic*, 1903, 549b, grifo nosso).

³³⁹ Cf. Branacci (2022)

Desta maneira, o papel da música na ética e na política funcionava como uma ferramenta para moldar o *êthos* dos *politikoi*, ou seja, seu caráter e aptidões humanas. De modo geral, Platão tinha em mente que existiam dois tipos de música: uma correta, capaz de promover a virtude e a justiça; e outra inadequada, cujo resultado levava à corrupção da *psykhé*, predispondo a sociedade a cair no estado de calamidade da *stásis*, isto é, uma guerra interna.³⁴⁰ Assim, ele defendia a necessidade de um controle rigoroso da música na *pólis* tal como proposto em sua filosofia.³⁴¹

No que diz respeito à teoria das formas de Platão, percebemos que tal teoria também impacta a música. Assim, na musicologia de Platão, é possível associar certas *harmoniai* com ideias de beleza, de justiça e de ordem. Nossa visão sobre essa dimensão é que a *teoria das formas* e/ou a *ontologia* são meios de compreender o mundo e aquilo que, inicialmente, podemos chamar de realidade. Nesse sentido, ao considerarmos o *Filebo* como um espaço para refletir sobre essa ontologia, percebemos que o início do diálogo já se abre como uma oportunidade para entender que a música não é uma *forma*.³⁴² Em outros termos, a música não ser uma *forma* significa defender que ela é, no *Filebo*, uma unidade, uma mônada, um tipo particular.³⁴³ Na *República*, há uma classificação de certos tipos de música e de certas *harmoniai* que alcançam a conformação de uma *psykhé*,³⁴⁴ “onde a verdadeira opinião pode ser enlaçada à *psykhé* pela formação de hábitos produzidos pela ginástica e pela música.”³⁴⁵ (Teloh, 1981, p. 52, tradução nossa). No *Hípias Maior* (298a), Platão elenca a música como um tipo particular de prazer, semelhante à escultura e à pintura. Essa característica específica da música a coloca afastada do *eîdos*, ou seja, não haveria uma *forma ideal* para a música.³⁴⁶ No *Filebo* (25e-26b), a música é considerada um fenômeno particular. No entanto, há uma ambiguidade, pois Platão não oferece observações claras sobre a precisão dos universais e dos particulares, sugerindo que a música estaria conjugada pela dualidade limitada-ilimitada — *perás-ápeiron*. Nas palavras de Teloh (1981, p. 187), a ambiguidade presente nesse pensamento não tem nenhuma importância, uma vez que os particulares “podem ser classificados em tipos, eles têm uma determinação específica como um aspecto de seu ser gerado. O ilimitado fornece uma

³⁴⁰ A partir de uma possível teoria da guerra em Platão, na *República* (470b), há uma distinção entre *stásis* — definida como guerra entre consanguíneos — e *pólemos* — guerra contra estrangeiros.

³⁴¹ Sobre o tema da guerra na Antiguidade e em Platão, ver Hobbs (2000)

³⁴² Cf. Teloh (1981, p. 11).

³⁴³ Cf. *Filebo*, 15b-c.

³⁴⁴ Cf. *República*, 443e-444a; Teloh (1981, p. 39).

³⁴⁵ “(...) where true opinion can be tied down in the psyche by habit formation produced by gymnastics and music.” (Teloh, 1981, p. 52)

³⁴⁶ Cf. Teloh (1981, p. 183).

matéria genérica, e o limitado uma determinação específica.”³⁴⁷ Os particulares possuem determinações específicas e limitadas, mas o *tétraplo ontológico* presente no *Filebo* (23c-27c) é determinado pelo ilimitado (*ápeiros*); limitado (*péras*); mistura (*meîxis*); e causa (*aitía*). Platão (2012, 26a) exemplifica com a música a sua teoria, ao afirmar que “no caso do agudo e do grave, e do rápido e do lento, que são ilimitados, será que não se dá a mesma coisa? Não produziria simultaneamente o limite e se comporia de modo mais perfeito todo tipo de música?”³⁴⁸ Esse limite pode ser pensando na forma em que o próprio conhecimento se estabelece, ou, nas palavras de Silverman (2002, p. 244), “o mesmo limite está presente na música e na meteorologia. Não faz parte da música estudar o clima ou da meteorologia estudar música.”³⁴⁹

Em resumo, a perspectiva musicológica de Platão reflete sua visão abrangente da música como uma força ética, política e metafísica. Ele via a música não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma ferramenta essencial na busca pela virtude e na construção de uma sociedade justa e harmoniosa. Assim, não concordamos que haja uma espécie de metafísica da música, mas sim que a música, em Platão, seja um meio pelo qual se pode alcançar a contemplação da ideia através do exercício de aperfeiçoamento da *psykhé*. Sendo assim, a teoria das formas, na pressuposição platônica, sistematiza a música tendo em vista o que aqui chamamos de *tétraplo ontológico*, que no *Filebo* está sumarizado da seguinte maneira: “em primeiro lugar, então, refiro-me ao ilimitado, em segundo, ao limite, e, em seguida, ao terceiro, um ser misto geral a partir deles. E dizer que o quarto é a causa da mistura e da geração seria tocar uma nota dissonante?”³⁵⁰ (Platão, 2012, 27c). Fica evidenciado, portanto, o caráter limitado da música. Mas como fica a mistura? No *Filebo*, Sócrates fornece três exemplos de misturas de formas de conhecimento que conjugam o limitado e o ilimitado, embora de modo sucinto e preliminar. A ordem da apresentação dessas *disciplinas* são: medicina, música e meteorologia.³⁵¹

³⁴⁷ “For since particulars can be classified into kinds, they have specific determination as an aspect of their generated being. The unlimited provides the generic matter, and the limited the specific determination (...).” (Teloh, 1981, p. 187).

³⁴⁸ “ἐν δὲ ὀξεῖ καὶ βαρεῖ καὶ ταχεῖ καὶ βραδεῖ, ἀπείροις οὖσιν, ἄρ’ οὐ ταῦτα ἐγγιγνόμενα ταῦτα: ἅμα πέρας τε ἀπηργάσατο καὶ μουσικὴν σύμπασαν τελεώτατα συνεστήσατο;” (Plato, *Philebus*, 1903, 26a). Ver, também, Silverman (2002, p. 231).

³⁴⁹ “Assume that the same limit figures in music and meteorology. It is no part of music to study weather or of meteorology to study music.” (Silverman, 2002, p. 244).

³⁵⁰ “πρῶτον μὲν τοίνυν ἄπειρον λέγω, δεῦτερον δὲ πέρας, ἔπειτ’ ἐκ τούτων τρίτον μεικτὴν καὶ γεγεννημένην οὐσίαν: τὴν δὲ τῆς μείξεως αἰτίαν καὶ γενέσεως τετάρτην λέγων ἄρα μὴ πλημμελοῖην ἄν τι;” (Plato, *Philebus*, 1903, 27b-c).

³⁵¹ Essa sequência está presente no *Filebo* nos passos que seguem: 25e7-8, 26a2-4 e 26a7-8.

Como já apresentado acima, Sócrates retrata um quadro específico de dualidade: limitado e ilimitado, uma correlação constituída por um sistema de relações matematicamente exprimíveis entre o mais e o menos, mas que pertinente à música são listados como os pares de alturas, agudo e grave, e de andamento, rápido e lento. Para Harte (2002, p. 200, tradução nossa), a questão socrática reside em compreender o que torna o som um som musical: assim, no que diz respeito à composição, “a música é constituída pela imposição de limite — estrutura exprimível matematicamente — aos constituintes ilimitados da música, envolvendo as características opostas emparelhadas de agudo e grave, rápido e lento.”. Podemos expandir essa questão para explorar como a música se alinha com a *teoria das formas*. Neste contexto, a compreensão do ilimitado da música estaria no universo dos agudo-grave e do rápido-lento. É imperioso recordar o que foi afirmado na seção anterior: o caráter da musicologia de Platão implica uma rejeição aos excessos de variação no que diz respeito aos andamentos e alturas. Aqui, o pensamento matemático dos conjuntos se destaca, especialmente ao distinguir o que é musical do que não é. Em termos mais amplos, o universo das alturas sonoras e o os andamentos musicais são um subconjunto dos vastos universos sonoro e da velocidade. É nessa junção que a música se realiza.

Apesar de reconhecermos que é possível realizar pesquisas orientadas na busca da relação entre a música e a *teoria das formas*, o propósito desta seção é o de elaborar e apresentar a perspectiva musicológica na filosofia de Platão. Para isso, nosso caminho é observar o legado musical deixado pela poesia grega nos diálogos de Platão. Isso significa dizer que a poesia grega ocupa um lugar privilegiado na cultura helênica para o que se desenvolveu como música, uma vez que, nesta tese, considera-se que ela é a fonte primária da musicologia platônica. Contudo, essa afirmação relaciona-se especificamente com o que vem sendo tratado como a musicologia de e em Platão, não se referindo à experiência teórica da música propriamente dita, um sentido que define a noção e a experiência pelas quais a musicologia (re)surgiu no Ocidente. A musicologia platônica proposta neste trabalho remete à experiência da música como discurso *em* e *de* um tempo. Nesse caso, faremos um entrecruzamento entre os diálogos de Platão e a poesia de Homero, com a finalidade de investigar como Platão manuseou esse material poético.

Esta seção terá em vista não somente os elementos propriamente musicais da poesia, mas a presença da própria poesia de Homero na filosofia de Platão. Nosso objetivo é demonstrar que a filosofia de Platão é perpassada constantemente pela música da poesia, levando em consideração as passagens da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero. Em função da nossa tese, que foca na musicologia de Platão como uma análise do discurso musical, detivemo-nos no texto

homérico, que era um fenômeno cantado, apesar de que só tenhamos acesso aos versos.³⁵² Com efeito, é como se as Musas cantassem a poesia no ouvido de Platão, e ele a traduzisse em serviço da sua filosofia musical. Veremos, portanto, que a musicologia platônica é constituída pelo seu contato direto com a poesia. Assim, o nosso método para a realização de tal empreitada é a comparação de alguns trechos em que se faz perceptível o uso de Platão da poesia de Homero. Esse moto-contínuo presente na obra platônica conforma, para a nossa análise, um critério para pensar Platão como musicólogo, posto que poesia e música participam da filosofia desse Ateniense. Esse dado permite-nos inferir que parte dessa filosofia é, também, musical, pois dizer que há uma constante homérica nos diálogos de Platão é inferir que há um diálogo com um material sinfônico homérico, além de um conjunto de crenças “religiosas” e de valores compartilhados de um tempo. À guisa de exemplo do que estamos propondo, a *Apologia de Sócrates*, tradicionalmente estudada com o objetivo de explorar os processos retóricos de Sócrates, apresenta um personagem que nos lembra, em seu discurso de defesa, que as Moiras, na *Iliada* de Homero, já haviam traçado um destino para Aquiles — a morte. Por essa razão, ele recorda as palavras de *Tétis*: “filho, se matares Heitor, em vingança da morte de teu amigo Pátroclo, virás também a morrer, pois logo depois de Heitor, disse ela, o destino te alcançará”³⁵³ (Platão, 2015b, 28c).

Isso nos permite conjecturar que até mesmo em um diálogo cujo teor é jurídico, a análise musicológica de Platão se faz presente no modo como ele usa a poesia. Em outros termos, é na manipulação da poesia que o Platão musicólogo se evidencia. Dessa forma, deve-se considerar que, neste caso especificamente, a motivação de recorrer à obra homérica está relacionada à temática da morte. Tanto a *Iliada* como a *Apologia* estão marcadas pela morte de personagens importantes da poesia e do drama gregos. Na história do povo helênico, Aquiles já estava consolidado pela via homérica, enquanto pela via platônica, outro herói estava nascendo e sendo forjado naquele momento: Sócrates.³⁵⁴ Entretanto, ao recorrer à música grega para encontrar ferramentas discursivas para sua defesa, Sócrates traz à memória do conselho de sentença a figura de Aquiles. Para Sócrates, o problema não é viver uma vida que leve à morte, uma vez que esse destino é compartilhado por todos, mas viver uma vida cujo resultado é a vergonha.³⁵⁵ Para Moss (2005, p. 160, tradução nossa), “Platão usa o Odisseu de Homero como paradigma

³⁵² Cf. Finley (1959), Lord (1971), Foley (1995, 1999).

³⁵³ “ὦ παῖ, εἰ τιμωρήσεις Πατρόκλω τῷ ἐταίρῳ τὸν φόνον καὶ Ἑκτορα ἀποκτενεῖς, αὐτὸς ἀποθανῆ — αὐτίκα γάρ τοι, φησί, ‘μεθ’ Ἑκτορα πότμος ἐτοῖμος” (Plato, *Apology*, 1903, 28c).

³⁵⁴ Alguns estudiosos já dedicaram tempo na relação entre Aquiles e Sócrates, ver Montiglio (2011, p. 42–43); Regali (2016); Ebrey (2023, p. 35).

³⁵⁵ Cf. Doyle (2006, p. 97).

de tal caso, talvez implicando que o código homérico de honra e vergonha geralmente falha em rastrear a verdade sobre o bem e o mal.”³⁵⁶ Contudo, como apontou Holanda (2018, p. 33), há uma diferença, na perspectiva platônica, quando comparada com a épica, qual seja: “espelhando-se em uma imagem filtrada do Aquiles épico, Sócrates expõe um modelo de coerência entre agir e dizer que recusa representações da morte que a pintam como um mal definitivo, independente das nossas ações em vida e a ser evitado a todo custo”. Em conjunto com essa interpretação, podemos conjecturar que o drama desenvolvido por Platão deu meios para pensar formas de estar diante da morte. Nesse contexto, o elemento musical se torna evidente quando a citação é feita, pois, na Antiguidade, ouvir Homero significava ouvir sua música. A poesia homérica, sendo um fenômeno cantado, trazia consigo uma dimensão musical que Platão incorporou em seu discurso filosófico, utilizando a força evocativa da música para fortalecer suas argumentações. Percebe-se que o uso platônico do texto de Homero tem a função de fornecer material para o argumento filosófico, pois a música em berlinda serve para alcançar a comunicação afetiva diante dos magistrados. Não é apenas o texto que a nossa leitura, apartada daquele contexto, impõe, mas uma letra que, ao ser declamada, é escutada como música e que, em contexto, faz menção ao momento que antecede a morte em ambas as obras. Em outros termos, quando a música aparece em um ambiente que, a princípio, estaria ausente da necessidade de música, ela se torna um elemento importante a ser escutado, posto que a música, nesse caso, é a homérica, reconhecida por gozar de grande autoridade e estima entre os helenos.³⁵⁷ Desse jeito, estamos analisando a poesia homérica como sendo ela também música, visto que, como já afirmamos nas seções anteriores, palavra (*lógos*) é um dos elementos básicos da música na perspectiva de Platão.³⁵⁸

Deve-se salientar, também, que Platão não usa os versos de Homero de modo literal, como quem faz uma citação fiel, mas, algumas vezes, manipula as palavras de seus versos.³⁵⁹ Em nossa interpretação, trata-se de uma referência dramática, que se vale do fato de ter sido feita de memória por Sócrates para promover alterações no original, daí uma possível forma de compreender a distinção entre o texto homérico e o da *Apologia*.³⁶⁰ A aproximação entre os

³⁵⁶ “Plato uses Homer’s Odysseus as a paradigm of such a case, perhaps implying that the Homeric code of honor and shame generally fails to track the truth about good and bad.” (Moss, 2005, p. 160).

³⁵⁷ Cf. Renaud (2017).

³⁵⁸ Como comentado na seção anterior, Nagy (1996) aponta que a melhor interpretação para a poesia homérica é canção (*song*). Ver também Alexiou (2002).

³⁵⁹ Não descartamos a hipótese de que tais diferenças, como veremos, possam ser frutos de falibilidade humana no transcurso histórico. Contudo, trabalharemos com a suposição de que Platão transformou o texto de Homero.

³⁶⁰ Outra característica interpretativa possível é a de que Sócrates, ao citar a fala de uma deusa, contrapõe a acusação que o aponta como incrédulo. Contudo, mantém uma ambiguidade, porque ao se referir à Tétis, diviniza o seu argumento, mas não é fiel à composição homérica.

textos consiste apenas no verso 96 da *Iliada*: Platão diz “‘*autika gár toi, ’phēsi, ’meth’ Hēktora pótmos*”, enquanto Homero “‘*autika gár toi, épeita, ’meth’ Hēktora hetoîmos*”. O texto de Homero (2013, XVIII.95-96) segue, vertido para o vernáculo, nas seguintes linhas:

Ai de mim, será rápido o teu destino, meu filho, pelo que dizes!
Pois logo a seguir a Heitor está a tua morte preparada.³⁶¹

Outro momento em que Platão colhe da poesia um produto para a sua filosofia ocorre no diálogo *Críton*. No passo 44b, Platão (2015b) cita o Canto IX.363 da *Iliada* de Homero, com uma pequena variação do tempo verbal. No contexto do *Críton*, Sócrates diz que teve um sonho (44a), no qual uma mulher o chama pelo nome e diz: “Sócrates, no solo fértil da Ftia estaremos no dia terceiro” — *ématí ken tritátōi Phthiēn eribōlon hikoio*. Entretanto, na *Iliada* não há um sonho em destaque, mas um discurso de Aquiles que canta, direcionado para Odisseu, que “no terceiro dia terei chegado à Ftia de férteis sulcos.” — *ématí ken tritátōi Phthiēn eribōlon hikoímēn*. O que nos interessa aqui é o texto que Platão capta da composição da *Iliada*. Devemos deixar isso uma vez mais exposto: se tomarmos o texto da *República* (398c-d) como referencial definidor da compreensão de Platão acerca do que vem a ser o *mélōs*, é admissível que os textos da *Iliada* e da *Odisseia* sejam tratados como *música*, mesmo que para um leitor Moderno esses poemas sejam não mais do que texto sem música. Para a experiência musical dos antigos gregos, o ritmo e a harmonia acompanham a palavra.³⁶² É interessante observar que Platão faz Sócrates sonhar com o desejo de Aquiles de chegar à Ftia, uma terra fértil. Talvez para Sócrates, sua relação com a morte pudesse resultar no encontro com algo melhor. Nessa interpretação, a musicalidade do sonho, que advêm — tanto o sonho como a musicalidade — de um ambiente homérico, mantém, em Platão, um contorno com o sagrado.³⁶³ Assim, a análise musicológica que Platão, anterior à escrita do diálogo, forneceu material para que Sócrates pudesse se expressar.

Já no *Fédon*, Platão (2011a, 94d-e) usa a música da *Odisseia* (XX.17-18) para expressar o sentimento de Sócrates antes da morte, ao refletir a possibilidade de uma dissonância em uma alma harmonizada. O canto de Odisseu é usado para rebater a tese materialista de Símiias, segundo a qual a alma é uma harmonia que depende do corpo.³⁶⁴ O que o Sócrates do *Fédon*

³⁶¹ “ὠκύμορος δὴ μοι τέκος ἔσσειαι, οἷ’ ἀγορεύεις; / αὐτίκα γάρ τοι ἔπειτα μεθ’ Ἑκτορα πότημος ἐτοῖμος.” (Homer, 1920, XVIII.95-96).

³⁶² Cf. *República*, 398d.

³⁶³ Sobre o aspecto onírico no *Críton*, ver Kramer (1988); De Paoli (2017). Ademais, vale lembrar que o sonho é uma divindade grega, nomeado como “Ôneiros” (cf. Hesíodo, *Theogonia*, 212).

³⁶⁴ Cf. Platão (2011, 91e).

está almejando é demonstrar uma liberalidade entre a alma e a morte,³⁶⁵ para mostrar que há uma separação entre o corpo e a alma:

Bate, indignado, no peito e a si próprio desta arte se exprime:
Sê, coração, paciente, pois vida mais baixa e mesquinha já suportaste.³⁶⁶

A despeito de o contexto dessa citação estar correlacionado com a teoria da alma como harmonia, é inegável que Platão, nesse sentido, pense que a alma comanda o corpo e encontre na música uma forma de pensar e fundamentar essa posição, em que pese que no próprio *Fédon* a alma seja apresentada como mais divina que o corpo.³⁶⁷ Essa musicalidade no argumento filosófico de Sócrates mostra mais um momento em que a musicologia de Platão é útil para sua filosofia.³⁶⁸ Esse excerto da *Odisseia* ocorre mais duas vezes na *República* de Platão.³⁶⁹ Em 390d, há uma discussão próxima à do *Fédon*, a questão acerca de qual música poderá ou não ser aceita na *pólis*, ou seja, trata-se de uma discussão sobre o espelhamento ético da música para com a formação das pessoas. Já em 441b, a ocorrência é abreviada, isto é, somente o verso 17 aparece, e a discussão se realiza sobre a tripartição da alma, quer dizer, não é a alma que está em contraposição ao corpo, mas àquilo que Platão chamou de *logistikón*, *thymoeidês* e *epithymētikós*.³⁷⁰ Com efeito, essa também é uma importância, a nosso ver, da musicologia realizada por Platão, porque ela opera como uma possibilidade de crítica social. O uso de uma música cantada por Odisseu, um paradigma da sociedade helênica, é uma maneira de inverter os valores ao reconhecer o valor que essa música tinha em seu tempo.³⁷¹ Assim, percebemos que a música é um componente importante para a filosofia de Platão, pois, enquanto nós, ao ler

³⁶⁵ Cf. McPherran (2006, p. 256).

³⁶⁶ “στῆθος δὲ πλήξας κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ· / τέτλαθι δὴ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ’ ἔτλης” (Plato, *Phaedo*, 1903, 94e).

³⁶⁷ Cf. Moutsopoulos (1959, p. 325).

³⁶⁸ Segundo Renaud (2017, p. 23-24), o uso de Homero no *Fédon* funciona como um recurso retórico, uma vez que “nenhum novo argumento foi avançado” na discussão acerca da imortalidade da alma. Porém, para ser tratado como recurso de tal natureza, é preciso que se reconheça a força que essa música tem para persuadir os interlocutores. Contudo, talvez seja importante a ideia de que mesmo que não tenha a grande força, é possível questionar: “a autoridade da tradição poética, notadamente a homérica, não tem valor para Platão, que a relaciona a um *lógos* (filosófico) que a funda e a justifica?”, como propõe Renaud (2017, p. 24). Assim, a apropriação musical da obra de Homero por Platão autoriza a questão, posto que a filosofia de Platão reúne um conjunto de usos da sua poesia em larga escala. Nesse sentido, não é que a poesia de Homero não tenha valor para Platão, o que podemos indagar é se Platão reverencia Homero como detentor da última palavra, sobretudo no que diz respeito a uma vida temperante, como já exposto na seção anterior. Sobre isso, ver Ferrari (2007, p. 173).

³⁶⁹ O texto presente no *Fédon* é idêntico ao texto da *Odisseia*: “στῆθος δὲ πλήξας κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ· / τέτλαθι δὴ, κραδίη; καὶ κύντερον ἄλλο ποτ’ ἔτλης.” (Homer, 1919, XX.17-18). Essa referência é a mesma presente na *República* 390d, mas apenas o verso 17 em 441c, sem divergência textual em ambos os casos.

³⁷⁰ Cf. Moss (2008, p. 38-39); Pelosi (2010, p. 22-23).

³⁷¹ Uma discussão acerca dessa imagem de Odisseu batendo no peito e o seu uso por Platão pode ser encontrada em Penner (1971, p. 112).

o texto de Platão, reconhecemos somente as palavras de Homero, para os gregos elas eram percebidas como música. Portanto, dado que a música seja um elemento cultural dos helenos, e a crença de que ela impacta a alma, posto que, para Platão, como vimos, ela é um elemento da *paideía*, a musicologia de Platão filtra elementos que elevam a vida humana, diminuindo a vergonha, pela elevação do espírito:

A educação ‘musical’ almeja, portanto, não a razão, mas o espírito: não visa a inculcar crenças sobre o que é bom e o que é mau diretamente, mas antes cultivar o sentimento de vergonha nas crianças acerca das mesmas coisas que elas deveriam, quando chegam à razão, pensar mal, e a sua admiração pelo que deveriam achar bom.³⁷² (Moss, 2005, p. 166-167, tradução nossa).

Ainda no *Fédon*, no passo 112a, ao falar sobre o tema do problema dos contrários, a *Iliada* retorna com o verso 14 do Canto VIII com o seguinte texto:

Essa voragem profunda que embaixo da terra se encontra.³⁷³

A imagem apresentada nesse verso diz respeito a uma definição do que vem a ser o Tártaro. Nesse caso, Platão (2011b) está sendo fiel ao contexto da *Iliada*, onde esse verso trata de uma caracterização do Tártaro.³⁷⁴ Levando em consideração que o tema aqui é a morte, a presença da mítica grega na sua forma constantemente musical é esperada, pois definir entes míticos excederia os limites do método filosófico. Nesse sentido, Platão ou compõe *mythología* ou recorre à música mítica. Assim, o seu papel como analista da música enquanto linguagem proporciona uma camada interessante à sua própria filosofia, seja como compositor — das alegrias —, seja da presença da poesia em seus argumentos e discussões filosóficas.

No *Crátilo*, Platão (2014, 391e), ao *brincar* com a linguagem, recorre à música composta por Homero na *Iliada* (2013, XX.74) para demonstrar o problema de nomear, questão que toca deuses e homens: “Xantos chamam-no os deuses, mas os homens, Escamandro”.³⁷⁵ Nesse caso, Platão usa a poesia para mostrar que o problema de nomear é historicamente anterior a ele. Não se pode pensar simplesmente que a música homérica seja *apenas* música.

³⁷² “‘Musical’ education thus targets not reason but spirit: it aims not to instil beliefs about the good and bad directly, but rather to cultivate children’s sense of shame about the very things that they should, when they come to reason, think bad, and their admiration for what they should think good.” (Moss, 2005, p. 166-167).

³⁷³ “τῆλε μάλ’, ἤχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον” (Plato, *Phaedo*, 1903, 112a). É a mesma redação do texto de referência da *Iliada* (Homer, 1920, VIII.14).

³⁷⁴ Sobre uma caracterização de Tártaro, ver *Teogonia* de Hesíodo (1991 [2007], v. 116-119).

³⁷⁵ “ὄν Ξάνθον, φησί, ‘καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ Σκάμανδρον;’” (Plato, 1903, *Cratylus*, 391e). O mesmo texto presente na *Iliada* (Homer, 1920, XX.74).

Ela falava da vida: sentidos e dificuldades relacionados ao viver. É nesse sentido que a musicologia de Platão, preocupada com o humano, coleta, analiticamente, momentos musicais que a filosofia teria de enfrentar.³⁷⁶

No *Teeteto*, essa imagem musical, que estamos demonstrando na obra de Platão (2020, 152d-e) através da poesia de Homero, aparece como exemplo na relação entre o vir a ser e a fixidez, pois é do movimento e das misturas que todas as coisas devêm. Nesse trecho, Platão colocou a imagem de que todos os sábios e poetas concordam que as coisas estão em contínuo fluxo — com a exceção de Parmênides. Na lista dos filósofos, Platão coloca Heráclito e Empédocles;³⁷⁷ nos poetas, Epicarmo e Homero. Deste último, cita: “Oceano gerador dos deuses e a mãe <deles>, Tétis”.³⁷⁸ A referência à *Iliada* encontra-se, pelo menos, em dois momentos do Canto XIV — versos 201 e 302. Em ambos os casos, trata-se de uma fala de Hera, onde, na primeira ocorrência, está direcionada a Afrodite e, na segunda, a Zeus. A análise musicológica de Platão recaiu sobre a linguagem, colhendo esse movimento contínuo dos deuses na poesia, confirmando o que a cultura filosófica também espelhou esse pensamento em fluxo.

A propósito do diálogo *Filebo*, coletamos um uso musical feito por Platão (2012, 47e). No contexto do texto platônico, o tema centraliza-se sobre a duplicidade de prazer e de dor na alma. Platão elenca sentimentos de cólera, medo, anseio, lamento, paixão erótica, ciúme, inveja. Em outros termos, Platão está pensando sobre a mistura dos sentimentos, mas para, ao menos, apresentar a sua teoria, recorre ao tratamento homérico conquistado pela musicologia.³⁷⁹ No contexto da *Iliada*, (Homero, 2013, XVIII.108-109), o canto versa sobre a raiva, cuja gestualidade pode ser percebida nas seguintes linhas:

que podem levar até os mais sábios dos homens ao ódio
que é mais doce que o mel que cai gota a gota.³⁸⁰

No diálogo do *Banquete*, Platão (2018, 195d) apresenta três referências a Homero, uma delas no discurso de Agatão, que critica os discursos anteriores por não louvarem os deuses,

³⁷⁶ No *Crátilo*, Platão (2016, 428c) usa um trecho que ocorre três vezes na *Iliada*, nos Cantos VII.234, IX.644-645, XI.465.

³⁷⁷ Acerca desses filósofos denominados pré-socráticos, o *Grupo de Estudos Homéricos*, sob orientação e coordenação do Prof. Dr. Alexandre Costa, tem desenvolvido estudos e trabalhos que tocam diretamente no problema do movimento e da fixidez do *kósmos*, como podemos citar: Costa (2007; 2010), Souza (2019, 2023) Guimarães (2021), Santos (2022).

³⁷⁸ “Ωκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν” (Homer, 1920, XIV.201 e 302).

³⁷⁹ Cf. Guillén (2013, p. 99).

³⁸⁰ “ὅς τ’ ἐφέηκε πολύφρονά περ χαλεπῆναι / ὅς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο.” (Plato, *Philebus*, 1903, 47e).

mas sim os próprios homens. Agatão, ao discorrer sobre a delicadeza divina no amor, evoca um canto homérico (*Iliada*, XIX.92-93), destacando a capacidade da poesia de Homero em expressar qualidades profundas e universais, que transcendem as limitações humanas:

De pés muito leves, que a terra não roça ao caminhar, mas
passeia por sobre a cabeça dos homens.³⁸¹

Outro fenômeno musicológico de Platão (2018, 214b) no *Banquete* encontra referência na *Iliada* (XI.514). O fenômeno musicológico aqui mencionado diz respeito à atividade criativa de Platão. O trabalho filosófico de Platão, por essa interpretação, pressupõe um detalhado estudo da música de Homero, visto que a seleção dos trechos das canções, quer da *Iliada* ou da *Odisseia*, antecede a escrita dos diálogos. Assim, como já dito anteriormente, a aparição da poesia de Homero nos diálogos resulta da análise, decomposição e recomposição do material musical realizada por Platão como parte do que temos chamado de exercício musicológico de Platão. Nesse contexto do *Banquete*, Alcibiades, conversando com o médico Erixímaco, afirma que “(...) teremos de obedecer-te”

Pois é sabido que um médico vale por muitos guerreiros.³⁸²

Em um terceiro momento, durante o discurso de Alcibiades, cujo propósito era elogiar Sócrates, encontramos referência aos feitos e à resistência de Sócrates diante das adversidades no campo de batalha. Nesse ponto, Alcibiades canta uma linha da *Odisseia* (Homero, 2013) que se repete duas vezes nos versos 242 e 271 do Canto IV:

Ainda direi pelo forte guerreiro a bom termo levado.³⁸³

No verso 242, Helena está elogiando as qualidades de Odisseu, destacando sobretudo sua capacidade de suportar grandes adversidades.³⁸⁴ No verso 271, é a vez de Menelau reconhecer a grandeza de Odisseu. Em ambos os casos, a imagem da força é central, refletindo um canto que busca eternizar os feitos de Sócrates na filosofia, colocando-o entre os maiores

³⁸¹ “τῆς μὲν θ’ ἀπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ’ οὐδέος / πῖλναται, ἀλλ’ ἄρα ἢ γε κατ’ ἀνδρῶν κράατα βαίνει.” (Plato, *Symposium*, 1903, 195d). A reprodução do texto homérico tem algumas alterações de declinação, por isso a reproduzimos aqui: “τῆ μὲν θ’ ἀπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ’ οὐδεὶ / πῖλναται, ἀλλ’ ἄρα ἢ γε κατ’ ἀνδρῶν κράατα βαίνει” (Homer, 1920, XIX.92-93).

³⁸² “ἰητρὸς γὰρ ἀνὴρ πολλῶν ἀντάξιός ἄλλων” (Plato, *Symposium*, 1903, 195d).

³⁸³ “οἷον δ’ αὖ τόδ’ ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ” (Homer, 1919, IV. 242 e 271).

³⁸⁴ Na tradução de Frederico Lourenço: “Mas que feitos praticou e aguentou aquele homem forte” (...) “Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte” (Homero, 2018, IV. 242, 271).

heróis gregos. A percepção musicológica de Platão reconheceu que a música grega celebrou os feitos dos inesquecíveis heróis helênicos, e não poderia ser diferente com o maior dentre os personagens da filosofia dramática grega. Chamamos de *filosofia dramática* esta que se constrói a partir de personagens, muito próxima da forma dramática, do que hoje chamamos de teatro.³⁸⁵

No diálogo *Laques*, voltado à discussão sobre a coragem, há um tom dramático combinado com a presença de interlocutores com experiências militares e de guerra, o que dificilmente deixaria espaço para uma cantoria. No entanto, ao discutir sobre cavalos, Sócrates, com suas referências do poema homérico, utiliza a épica como meio de expressar a velocidade deles. Talvez o que Platão quisesse expressar com isso é que Homero é a referência imediata, quando se trata de assuntos relacionados à guerra. Seguindo essa linha, o texto platônico questiona se há coragem quando um soldado abandona de seu posto para perseguir um inimigo em fuga. Não se refere a uma simples fuga, mas de uma similar àquela cantada por Homero ao compor sobre os cavalos dos troianos. Na visão de Sócrates, os soldados que perseguem os inimigos, como fizeram os troianos, revelam coragem. Um dos motivos pelo qual essa referência não é cantada reside no recorte feito por Platão, que, ao usar o texto da *Iliada*, o faz de maneira distinta. Desta vez, Platão não seleciona o verso completo, como tem sido comum, mas apenas trechos de versos subsequentes.³⁸⁶ No texto do *Laques*, lemos as seguintes palavras:

Como dos citas se relata, que não combatam menos quando fogem do inimigo do que quando os perseguem. Homero, também, elogia alguns os cavalos de Eneias, que **tão rápidos correm**, diz ele, **quer quando cumpre fugir, quer no encalço do inimigo ligeiro**. Sim, o próprio Eneias ele o exalta sob esse aspecto, como entendido em fuga, e lhe chama **suscitador poderoso do medo**.³⁸⁷ (Platão, 2015d, 191a-b, grifo nosso)

Nessas palavras de Platão, o feito de Homero são *kraipnà mal' énthā kai énthā e mēstōre phóboio*, isto é, Platão fragmenta o texto homérico retirando o teor sonoro musical, apesar de que, ao ouvir esses termos, uma plateia imaginária, porém atenta, poderia reconhecer a música

³⁸⁵ Outro exemplo de personagem filosófico de grande envergadura foi Zaratustra, elaborado por Friedrich Nietzsche, na obra *Assim falava Zaratustra*.

³⁸⁶ “**κραϊπνὰ μάλ' ἔνθα καὶ ἔνθα** διωκέμεν ἠδὲ φέβεσθαι, / οὕς ποτ' ἀπ' Αἰνεΐαν ἐλόμην **μήστωρε φόβοιο**.” (HOMER, 1920, VIII.107-108, grifo nosso). A expressão *mēstōre phóboio* foi interpretado por Carlos Alberto Nunes por “suscitador poderoso do medo”. Por motivo de curiosidade, vale apontar que o verso “κραϊπνὰ μάλ' ἔνθα καὶ ἔνθα διωκέμεν ἠδὲ φέβεσθαι” ocorre, também, no verso 107 do Canto VIII.

³⁸⁷ “ὥσπερ που καὶ Σκύθαι λέγονται οὐχ ἦττον φεύγοντες ἢ διώκοντες μάχεσθαι, καὶ Ὀμηρὸς που ἐπαινῶν τοὺς τοῦ Αἰνεΐου ἵππους “**κραϊπνὰ μάλ' ἔνθα καὶ ἔνθα**” ἔφη αὐτοὺς ἐπίστασθαι **διώκειν ἠδὲ φέβεσθαι**: καὶ αὐτὸν τὸν Αἰνεΐαν κατὰ τοῦτ' ἐνεκωμίασε, κατὰ τὴν τοῦ φόβου ἐπιστήμην, καὶ εἶπεν αὐτὸν εἶναι “**μήστωρα φόβοιο**.” (Plato, *Laches*, 1903, 191a-b).

dessas palavras. Um fenômeno semelhante ocorre no passo 201b do *Laques*. Platão (2015d), no fim do diálogo, reproduz o verso 347 do Canto XVII da *Odisseia* de Homero nos seguintes termos:

a vergonha é má companheira de quem necessita.³⁸⁸

O texto homérico reproduz as seguintes palavras, na tradução de Frederico Lourenço:

A vergonha não é boa companheira do homem precisado.³⁸⁹

É importante notar que Platão simplesmente inverte a ordem das palavras, o que, hipoteticamente, poderia romper o sentido métrico-musical. Contudo, tirando a palavra “*einai*”, que Platão precisava para fins gramaticais, ele mantém, ou melhor, cria igualmente um (próprio) hexâmetro. Quer dizer que ele não abandona a estrutura hexamétrica e, com isso, musical. Diante disso, a análise musicológica de Platão conforma uma manipulação da música homérica, removendo dela a dimensão originária do *mélōs*, podendo descaracterizar a *melōdía*, o que não significa perder de vista o caráter musical. Parece que a poesia homérica se tornou um recurso manipulável para a musicologia de Platão, refletindo-se nos diálogos onde a música se torna um objeto manipulado, *misturando-se* com aquilo que o *lógos* indica. A modificação na ordem das palavras e na métrica transforma o sentido musical.

No *Lisis*, diálogo dedicado à *philia*, Platão (2015a, 214a) extrai da *Odisseia* de Homero (2018, XVII.218) uma imagem poética, vendo no *método dos poetas* um tratamento divino para a formação das amizades, que está sempre em relação com os semelhantes:

Como sempre, um deus junta o semelhante ao seu semelhante.³⁹⁰

No *Protágoras*, Sócrates convida Pródico para discutir se o *ser* e o *tornar-se* são a mesma coisa.³⁹¹ É nesse movimento de convidar Pródico para o diálogo que a referência à *Iliada* de Homero aparece. Os versos 308 e 309 do Canto XXI trazem à cena o momento em que o rio Escamandro clama pelo rio Simoente, que são irmãos, para lutar contra Aquiles. Nessa metáfora, Sócrates se alia a Pródico, assim como as divindades se uniram na *Iliada* contra

³⁸⁸ “οὐκ ἀγαθὴν εἶναι αἰδῶ κεχρημένῳ ἀνδρὶ παρεῖναι” (Plato, *Laches*, 1903, 201b).

³⁸⁹ “αἰδῶς δ’ οὐκ ἀγαθὴ κεχρημένῳ ἀνδρὶ παρεῖναι” (Homer, 1919, XVII.347).

³⁹⁰ “αἰεὶ τοὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον” (Plato, *Lysis*, 1903, 214a).

³⁹¹ Cf. Platão (2002, 340b).

Aquiles. Nesse sentido, essa imagem homérica apresenta uma relação de grandeza e de reconhecimento entre Sócrates e Protágoras, sugerindo que a grandeza que se atribui ao sofista ao ser comparado como Aquiles, coloca o filósofo como um reflexo de Odisseu. Assim, nas palavras de Platão (2002, 340a),

Vamos, irmão predileto, reunidas as forças, a esse homem, já,
contrapor-nos.³⁹²

Nessa mesma apreensão musicológica, o diálogo *Górgias* traz uma discussão e análise de alguns personagens da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero ao tratar do sofrimento que os deuses lhes impuseram devido à natureza de seus delitos. Os personagens em questão são figuras míticas que, de alguma maneira, foram julgados e condenados a sofrer no Hades por cometerem injustiças, segundo os deuses, e assim se purificarem de seus delitos. Contudo, vai nos dizer Platão (2011c, 525c) que

[...] os que cometeram as injustiças mais extremas e tornaram-se incuráveis devido a esses atos injustos, tornam-se modelo, embora eles próprios jamais possam obter alguma vantagem porque são incuráveis. Não obstante, são os outros que obtêm alguma vantagem disso, aqueles que os veem experimentar, ininterruptamente, os maiores, os mais dolorosos e os mais temíveis sofrimentos por causa de seus erros, dependurados no cárcere de Hades como simples modelo, espetáculo e advertência para os injustos que ali chegam a todo instante.³⁹³

Sendo assim, alguns dos que cometeram diligências contrárias aos desígnios dos deuses, segundo a mítica grega, foram enumerados por Platão (2011c, 525e): Tântalo, Sísifo, Tício.³⁹⁴

³⁹² Os versos de Homero são um pouco mais extensos do que o apresentado por Platão (2002). O grifo que segue na citação mostra o texto usado por Platão: “**φίλε κασίγητε σθένος άνέρος άμφότεροί περ / σχώμεν**, έπει τάχα άστν μέγα Πριάμοιο άνακτος / έκέρσει, Τρωες δέ κατά μόθον ού μενέουσιν.” (Homer, 1920, XXI.308-310, grifo nosso). Esse excerto é vertido para o vernáculo nos seguintes termos: “Querido irmão, retenhamos ambos a força deste homem, / visto que vai rapidamente destruir a grande cidade do rei Príamo; os Troianos não serão capazes de lhe resistir no combate.” (Homero, 2013, XXI.308-310).

³⁹³ “οί δ’ άν τά έσχατα άδικήσωσι και διά τά τοιαύτα άδικήματα άνίατοι γένωνται, εκ τούτων τά παραδείγματα γίγνεται, και ούτοι αύτοι μέν ούκέτι όνίνανται ούδέν, άτε άνίατοι όντες, άλλοι δέ όνίνανται οί τούτους όρώντες διά τās άμαρτίας τά μέγιστα και όδυνηρότατα και φοβερώτατα πάθη πάσχοντας τόν άει χρόνον, άτεχνώς παραδείγματα άνηρητημένους εκεί έν Άιδου έν τῷ δεσμοτηρίῳ, τοίς άει τῶν άδίκων άφικνουμένοις θεάματα και νουθητήματα.” (Plato, *Gorgias*, 1903, 526c).

³⁹⁴ Os sofrimentos de Tântalo, assim como de Sísifo e Tício, no Hades, são descritos na *Odisseia* como canta Homero: “Vi Tântalo a sofrer grandes tormentos, / em pé num lago: a água chegava-lhe ao queixo. / Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber: / cada vez que o ancião se baixava para beber, / a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés / aparecia terra negra, pois um deus tudo secava. / Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos, / pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; / figueiras que dão figos doces e viçosas oliveiras. / Mas quando o ancião estendia as mãos para os frutos, / arrebatava-os o vento para as nuvens sombrias.” (Homero, 2018, XI.583-592). O caso de Sísifo é entoado do seguinte modo: “Vi Sísifo a sofrer

No quesito de contrariedade ao heroísmo grego, por suas qualidades físico-morais, Tersistes é conhecido como o mais feio.³⁹⁵ Nessa trama, o passo 526d do *Górgias* de Platão (2011c) descreve o comportamento de Radamanto e Eáco³⁹⁶ ao verem que uma alma chegou ao Hades; eles fazem uma triagem, determinando se a alma é curável ou incurável, ou se é a alma de um filósofo. Contudo, o verso da *Odisseia* (2018, XI.569) citado no *Górgias* é sobre Minos,³⁹⁷ que perscruta as almas sentado

segurando um ceptro de ouro, julgando os mortos.³⁹⁸

A imagem presente na *Odisseia* (Homero, 2018, XI.568-571) é a de um julgamento, um ambiente jurídico, nos seguintes termos:

Foi então que vi Minos, o filho glorioso de Zeus, com o cetro
dourado na mão, a julgar os mortos, sentado,
enquanto outros interrogavam o rei sobre questões de justiça,
sentados e em pé, na mansão de amplos portões de Hades.³⁹⁹

Continuando com a análise do tratamento musicológico de Platão, no *Hípias Menor*, alguns versos da obra de Homero foram selecionados e acoplados à filosofia de Platão. É perceptível, caso a nossa tese se confirme, que a musicologia de Platão tem como finalidade, dentre outros propósitos já expostos, fornecer elementos para os seus diálogos utilizando as narrativas poéticas de seu tempo, seja como crítica à própria poesia, seja à sofística. Em todos

grandes tormentos, / tentando levantar com as mãos uma pedra monstruosa. / Esforçando-se para empurrar com as mãos e os pés, / conseguia levá-la até ao cume do monte; mas quando ia / a chegar ao ponto mais alto, o peso fazia-a regredir, / e rolava para a planície a pedra sem vergonha. / Ele esforçava-se de novo para a empurrar: o suor / escorria dos seus membros; e pó da sua cabeça se elevava.” (Homero, 2018, XI.593-600). Tício, por seu turno, é compreendido entendido da seguinte forma: “Vi também Tício, filho da magnificente Gaia, / estendido no chão: o seu corpo cobria nove geiras / e dois abutres, um de cada lado, lhe rasgavam o fígado, / mergulhando os bicos nos seus intestinos; e com as mãos / ele não os afugentava; pois violara Leto, consorte de Zeus, / quando se dirigia para Delfos através do belo Panopeu.” (Homero, 2018, XI.576-581).

³⁹⁵ A descrição de Tersistes feita por Homero (2013, II.212-219), na *Iliada*, é cantada nas seguintes palavras: “Só Tersites de fala desmedida continuava a tagarelar — / ele que no espírito tinha muitas e feias palavras, / sem nexos e sem propósito, para vilipendiar os reis, / embora o que acaso lhe ocorresse dizer fizesse surgir o riso / entre os Argivos. Era o homem mais feio que veio para Ílion: / tinha as pernas tortas e era coxo num pé; os ombros / eram curvados, dobrando-se sobre o peito. A cabeça / era pontiaguda, donde despontava uma rala lanugem.” Tersistes é nomeado, também, na *República*, no musical Mito de Er: “E à distância, entre as últimas, avistou a alma de Tersistes a enfiar-se na forma de um macaco.” (Platão, 2007, 620c).

³⁹⁶ Radamanto é descrito na *Odisseia* (IV.564; VII.323) como “loiro Radamanto” e na *Iliada* (XIV.322) como “divino Radamanto”. Eáco é apresentado, também, na *Odisseia* (XI.471 e 538) e na *Iliada* (XVIII.221 e 222, XXI.189).

³⁹⁷ Na *Odisseia*, Minos é objeto de louvor nos Cantos: VI.45, XI.322 e 568, XVII.523, XIX.179; na *Iliada*, os Cantos são XIII.450 e 451, XIX.322.

³⁹⁸ “χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα, θεμιστευόντα νέκυσσιν.” (Plato, *Gorgias*, 1903, 526d).

³⁹⁹ “ἔνθ’ ἢ τοι Μίνωα ἴδον, Διὸς ἀγλαὸν υἱόν, / χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα, θεμιστευόντα νέκυσσιν, / ἤμενον, οἱ δὲ μιν ἄμφι δίκας εἶροντο ἄνακτα, / ἤμενοι ἐσταότες τε κατ’ εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ.” (Homer, 1919, XI.568-571).

os casos, a musicologia de Platão se apresenta como um meio criativo para estabelecer um diálogo com a poesia de seu tempo. Nesse sentido, Platão (2016b, 365a-b), no *Hípias Menor*, expressa um excerto da *Iliada* (IX.308-314) nos seguintes termos:

Filho de Laerte, de origem divina, Odisseu engenhoso,
é necessário dizer-vos, agora, com toda a clareza,
meu pensamento e a intenção em que me acho de em prática pô-lo.
para evitar que aturdir não me venham de todos os lados.
Tal como do Hades as portas, repulsa me causa a pessoa
que na alma esconde o que pensa e outra coisa na voz manifesta.

Entretanto, alguns apontamentos da análise musicológica de Platão precisam ser feitos. Para começar, o primeiro verso desse excerto pode ser encontrado algumas vezes na épica homérica. O verso “*Diogenès Laertiádē, polymékhan' Odysseú*” repete-se 15 vezes na *Odisseia* e 5 vezes na *Iliada*.⁴⁰⁰ Isso pode indicar tanto uma dimensão de fácil representação musical, como uma expectativa, pois esse acúmulo de repetição na liturgia homérica configuraria uma ambientação de fácil reconhecimento da música homérica em Platão. Além disso, o trecho selecionado por Platão constrói uma composição filosófica a partir de uma fala do *Hípias*, tendo em vista um recorte do poema homérico que, nesse contexto, se apresenta de modo diferente da fonte que chegou até nós. Nessa perspectiva, o quadro apresenta uma comparação entre o texto de Homero e o de Platão:⁴⁰¹

Versos	Homer (1920)	Platão (2016b, 365a-b)
308	‘διογενές Λαερτιάδη πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ	διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,
309	χρῆ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,	χρῆ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,
310	ἧ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται,	ὡσπερ δὴ κρανέω τε καὶ ὡς τελέεσθαι οἴω:
311	ὡς μή μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος.	***
312	ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλησιν ⁴⁰²	ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλησιν,
313	ὅς χ’ ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη.	ὅς χ’ ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη.
314	αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὡς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα:	αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω, ὡς καὶ τετελεσμένον ἔσται.

Quadro 26 – Quadro comparativo entre a *Iliada* de Homero (IX.308-314) e o *Hípias Menor* de Platão

⁴⁰⁰ Na *Odisseia*, podemos encontrar o texto “ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλησιν” nos seguintes Cantos e versos: V.203, X.401, 456, 488 e 504, XI.60, 92, 405, 473 e 617, XIII.375, XIV.486, XVI.167, XXII.164, XXIV.542. Pela *Iliada*, temos como seguem: II.173, IX.308 e 624, X.144, XXIII.724.

⁴⁰¹ Essa comparação pode ser observada também em Rodrigues (2023, p. 143).

⁴⁰² Com repetição na *Odisseia* (XIV.156).

Diante desse quadro, podemos tecer algumas observações acerca das diferenças entre o texto de Platão e Homero.⁴⁰³ Primeiramente, Platão omite o verso 311. Em segundo lugar, no verso 310, Homero utiliza o termo *phronéō*, enquanto Platão usa *kranéō*. Além disso, neste verso, o poeta emprega *tetelesménon éstai*, já o filósofo adapta às exigências gramaticais e discursivas do seu próprio texto, usando *teléesthai oíō*. Outra distinção é encontrada no verso 314: observamos que Homero canta *moi dokeî eínai árista*, enquanto Platão modula para *kai tetelesménon éstai*, retomando o verso 310 de Homero.⁴⁰⁴ Em outras palavras, enquanto Homero diz, a rigor, “para mim parece ser o melhor”; em Platão, podemos entender algo com o sentido de “está acabado”.

Apesar de ser tentador buscar os motivos que levaram Platão a manipular a música homérica,⁴⁰⁵ cabe apontar que sua musicologia, diferentemente das formas musicológicas apresentadas nas duas presentes seções da presente tese e que se estabeleceram como cânone da área, proporciona um meio de conhecimento musical que serve a seus próprios critérios. Quando Homero usa *phronéō*, cuja origem tem raízes em *phrén* (coração, vísceras, barriga, intestino), isso nos autoriza a conjecturar que *phronéō* é uma forma do pensamento em movimento, *frenético*, orgânico, visceral, como mostramos ser a marca distintiva do pensamento no *Íon* na seção anterior, — um pensamento encarnado.⁴⁰⁶

A manipulação platônica do material musical pode ser vista na substituição de *phronéō* por *oíō*, que é um verbo conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo de *oíomai*. Segundo Beeks (2010, p. 1059, tradução nossa), *oíomai* pode significar “suspeitar, esperar, pensar, acreditar, considerar.”⁴⁰⁷ No campo do pensamento, Platão realiza uma substituição que, inicialmente, pode ser entendida pela métrica. Contudo, é perceptível as diferenças semânticas entre os dois termos, especialmente no que se refere à caracterização do que entendemos por *pensamento*. Enquanto *phronéō* está relacionado a um pensamento frenético, em movimento ou visceral, *oíomai*, um pensamento que circula entre a crença, a suposição.

É curioso que o grego permita camadas de significação entre palavras que podem ser consideradas equivalentes em tradução. Por exemplo, o que chamamos de *pensamento* em português pode ter diferentes expressões em grego, como *phronéō* e *oíomai*. Essa característica

⁴⁰³ Cf. Hainsworth (1993, p. 103).

⁴⁰⁴ É possível observar que a expressão *kai hōs tetelesménon éstai* é usado por Platão na recomposição no verso 314 com a seguinte redação: *hōs kai tetelesménon éstai* — ainda com diferença, se atentarmos para o *kai hōs* de Homero que é invertido por Platão como *hōs kai*.

⁴⁰⁵ Sobre isso ver Rodrigues (2023).

⁴⁰⁶ Cf. Beekes (2010, p. 1590).

⁴⁰⁷ “to suspect, expect, think, believe, deem” (Beeks, 2010, p. 1059).

pode guiar interpretações que concebem a existência diferentes formas de pensamento. Nesse sentido, *phronéō* e *oíomai* podem ser ambas traduzidas por *pensar* ou *pensamento*, mas essa maneira de lidar com a língua pode não capturar totalmente o que cada palavra significa em grego — em um caso, o pensamento que vem das vísceras e, noutro caso, um pensamento que supõe.

Portanto, é possível argumentar que Platão usa a música para favorecer a sua filosofia, privilegiando seu modo de conceber o *pensamento*, mais do que uma fidelidade estrita ao compositor original em referência.

Nesse mesmo contexto, *kranéō* tem um sentido de completude, preenchimento, acabamento.⁴⁰⁸ Em Homero (2012, IX.310), encontramos a seguinte passagem: “do modo como penso e como irá cumprir-se (...)”. Nesse sentido, a dificuldade reside em distinguir *teléesthai* de *kranéō*. Essa diferença, talvez, consista na ideia de que *teléesthai* tenha uma semântica de algo acabado, perfeito, cumprido, realizado, executado, como sintetizado por Malhadas, Dezotti, Neves (2010, p. 115), onde encontramos uma lista de significados:

executar; realizar; cumprir algo; deixar cumprir-se; causar; produzir; proporcionar; pôr termo a; acabar; finalizar; terminar; desobrigar-se de; pagar; pagar taxa; pagar imposto; ser incluído em; contar entre ou na classe de; despende (uma soma de dinheiro); levar a cabo, a termo; completar; realizar a cerimônia da iniciação; iniciar alguém nos mistérios de (...), chegar ao termo de uma viagem; completar um percurso, um trajeto conseguir; chegar a (...); ser nomeado.

Por outro lado, *kranéō* tem pelo menos cinco camadas semânticas, indicado por Malhadas, Dezotti e Neves (2008, p. 90): “acabar; cumprir; realizar (...); exercer o poder sobre; ser o senhor de; governar; comandar (...); ordenar; estabelecer (...); chegar ao fim; terminar; cumprir-se (...); (...) realizar-se.” Esse quadro semântico mostra que *teléesthai* possui mais camadas significativas do que *kranéō*. Diante disso, a diferença entre esses termos poderia ser explicada a partir de uma linha muito tênue, ainda que para Chantraine (1970, p. 576, tradução nossa), *kranéō* tem como “derivados: *krántōr* mestre, soberano”⁴⁰⁹. Esse caráter demonstra uma relação hierárquica, presente também nas definições anteriores como “exercer o poder sobre; ser o senhor de; governar; comandar (...); ordenar; estabelecer”, o que talvez revele o pensamento de Platão. Como ele diz, “*hōsper dè kranéō te kai hōs teléesthai oíō*”, nessa senda,

⁴⁰⁸ Cf. Beekes (2010, p. 768).

⁴⁰⁹ “*dérivés: κράνωρ maître, souverain*” (Chantraine, 1970, p. 576).

pode ser entendido como “mas como o governo/comando e, também, como o presságio perfeito”.

Ainda no *Hípias Menor*, alguns passos à frente, Sócrates analisa a percepção de Hípias acerca das diferenças entre Aquiles e Odisseu. Sócrates parte da análise da fala que Hípias fez da *Iliada*. Mais especificamente, os versos 312 e 313 do Canto IX da *Iliada* são o ponto de partida de Sócrates para criticar o posicionamento de Hípias. Platão coloca na voz de Sócrates os dois versos sequenciais que estão de acordo com o texto de Homero, já que a crítica recairá na impossibilidade de Aquiles dizer a verdade — *talēthē légein*. (370d). Nesse sentido, na escuta socrática, Aquiles, depois de dizer os conteúdos dos dois versos apontados, “declara (...) que não se deixaria demover do seu intento nem por Odisseu nem por Agamêmnon, e que em hipótese alguma continuaria em Troia” (Platão, 2016b, 370b). Dessa forma, uma cantoria da *Iliada* volta a aparecer. Platão colhe do seu aparato musicológico os versos 357-363 do mesmo Canto IX da *Iliada*. Diante dos processos analíticos de Platão, vemos uma esperada melodia ganhar uma forma dialógica na seguinte melopeia:

Porém cedo, amanhã, sacrifícios farei a Zeus grande e aos eternos,
e deitarei meus navios nas ondas, depois de providos.
Tu próprio, certo, hás de ver, se o quiseres e se isso te importa,
pelo Helesponto piscoso, bem cedo, eles todos partirem
e, neles, homens alegres, à força do remo impelindo-os.
E se Posídon, que a terra sacode, nos der ventos prósperos,
no solo fértil de Ftia estaremos no dia terceiro.⁴¹⁰

Nesse sentido, subsequencialmente, Platão (2016b, 370c-d) vai utilizar mais um trecho da *Iliada*, mas dessa vez do Canto I.169-171, cuja melodia envolve o seguinte texto:

Mas para a Ftia resolvo voltar, que é bem mais vantajoso
ir para casa nas nave recurvas. Não julgo decente
permanecer ultrajado e de bens e riquezas prover-te.⁴¹¹

Essas duas cenas apresentadas por Platão são os meios pelos quais a sua musicologia se desdobra para mostrar duas formas de pensar o principal personagem da *Iliada*. Do ponto de vista socrático, Aquiles não é como pensado por Hípias; o herói da épica grega não diz a verdade

⁴¹⁰ “αὔριον ἰρὰ Διὸς ῥέξας, φησί, καὶ πᾶσι θεοῖσιν, / νηήσας εὖ νῆας, ἐπὴν ἄλαδε προερεύσσω, / ὄψεται, αἶ κ' ἐθέλησθα καὶ αἶ κέν τοι τὰ μεμήλη, / ἦρι μάλ' Ἑλλήσποντον ἐπ' ἰχθυόεντα πλεούσας / νῆας ἐμάς, ἐν δ' ἄνδρας ἐρεσσέμεναι μεμαῶτας: / εἰ δέ κεν εὐπλοῦν δώη κλυτὸς Ἐννοσίγαιος, / ἡματί κεν τριτάτῳ Φθίην ἐρίβωλον ἰκοίμην.” (Plato, *Lesser Hippias*, 1903, 370b-c).

⁴¹¹ “νῦν δ' εἴμι Φθίηνδ', ἐπεὶ ἦ πολὺ λωϊόν ἐστιν / οἴκαδ' ἴμεν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν, οὐδέ σ' οἴω / ἐνθάδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφρονος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν.” (Plato, *Lesser Hippias*, 1903, 370c-d).

porque “em parte alguma se nos apresenta ocupado com preparativos de viagem nem com tentativas de pôr a flutuar seus navios, a fim de retornar para casa, tão nobremente indiferente se mostrava em falar a verdade.”⁴¹² (2016b, 370d). Se compararmos o texto recitado por Hípias e o que foi por Sócrates entoado, vemos que Hípias manipula as palavras e omite um verso de Homero. O excerto exposto por Sócrates, há uma correspondência com o texto de Homero, sugerindo que a estratégia dramática de Platão é, neste momento, uma crítica. O que queremos indicar é que, enquanto Hípias “erra”, Sócrates canta conforme o texto homérico. Nessa perspectiva, deve-se lembrar que Sócrates chama Hípias de sábio (369d-e), mesmo diante das falhas e dos erros de Hípias. Dessa forma, podemos supor que essa cena se relaciona com o aspecto irônico de Sócrates. Ademais, a musicologia de Platão proporciona uma possibilidade de construção filosófica que manipula o material musical para enriquecer o drama presente nos diálogos. À vista disso, Platão (2016b, 371b-c) retorna ao Canto IX, versos 650-655, com o intuito de afirmar o seu posicionamento sobre Aquiles. Nesse aspecto, vemos que

Não tomarei decisão de tornar para a guerra cruenta
antes que Heitor, o divino, de Príamo sábio nascido,⁴¹³
chegue até perto das tendas e naus dos heroicos mirmídones,⁴¹⁴
e, a dizimar os guerreiros aquivos, as naus incendeie.
Mas quero crer que aqui perto da tenda em que me acho e da nave
de cor escura, há de Heitor valoroso refrear seus propósitos.

Na perspectiva do diálogo *Íon*, a musicologia de Platão (2011b) torna-se elementar, uma vez que é um diálogo voltado para o *efeito* Homero na performance do rapsodo. Nessa direção, em 537a-b, Platão coloca na boca da personagem Íon a seguinte cantoria:

Teu corpo inclina, diz ele, sobre a borda bem traçada
Para a esquerda; estimular com gritos
o corcel da direita e dá-lhe rédeas soltas;
o da esquerda tão perto passará da meta
que o cubo da tua roda pareça tocá-la;
mas evita esbarrar na pedra;⁴¹⁵

⁴¹² “οὐδαμοῦ φαίνεται οὔτε παρασκευασάμενος οὔτ’ ἐπιχειρήσας καθέλκειν τὰς ναῦς ὡς ἀποπλευσοῦμενος οἴκαδε, ἀλλὰ πάνυ γενναίως ὀλιγοῦν τοῦ τάληθῆ λέγειν.” (Plato, *Lesser Hippias*, 1903, 370d).

⁴¹³ O texto original desse verso é “πρὶν γ’ υἱὸν Πριάμοιο δαΐφρονος, Ἑκτορα δῖον” repete-se, com variação, em XI.197, XV.239 da *Iliada*.

⁴¹⁴ Há repetição desse verso na *Iliada* no Canto I.328, com o texto “Μυρμιδόνων ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθαι”.

⁴¹⁵ A tradução de Cláudio Oliveira (Platão, 2011b) utiliza outras traduções para os textos de Homero, mais especificamente, para a *Iliada*, a versão escolhida foi a de Haroldo de Campos (Homero, 2002), e para a *Odisseia*, Carlos Alberto Nunes (Homero, 2011). Essa regra vale para todas as traduções apresentadas do *Íon* nesta seção.

Esses versos foram retirados da *Iliada*, Canto XXIII.335-340. Em um primeiro momento, Sócrates força Íon a recitar um trecho de Homero sem muita *introdução*. Queremos dizer com isso que o rapsodo não teve um espaço para a possessão; não pôde conduzir Sócrates a absolutamente nenhum tipo de contextualização nem de interpretação. Pôde apenas cantar um trecho inopinadamente: sem poder dizer onde começar, muito menos onde terminar. O fim desse recorte foi, também, uma imposição de Sócrates, introduzido por um “basta” — *arkeî* (537c). Outro detalhe que corrobora com essa estrutura melódica é que, de acordo com o texto em grego, a pausa no canto recai sobre uma vírgula no verso 340: “*kýklou poiētoío: lithou d’ aléasthai epaureîn*”. Uma outra particularidade é o modo como Platão compõe o verso 335. Há uma diferença entre o que o texto de Platão traz — *Klinthênai dé, phēsí, kai autòs euxéstōi enì díphrōi* — e o que Homero escreveu — *autòs dé klinthênai eupléktōi enì díphrōi*. Platão substituiu *eüpléktōi*, bem-traçado, por *euxéstōi*, bem polido.⁴¹⁶ Uma vez mais vemos um uso musicológico de Platão que proporciona uma modificação no texto, colocando o interlocutor de Sócrates em *erro*. Nesse processo compositivo, Platão está buscando demonstrar a falta de perícia do rapsodo ao se autointitular hermeneuta da poesia homérica. No 538c (grifo do tradutor), Sócrates coloca Íon em uma condição de escolha entre um saber médico e um saber rapsódico. Ou seja, se Platão apresenta um saber médico, como um rapsodo poderia conhecer (*epistēmē*)? Assim, Sócrates vai recitar que

Sobre vinho de Prâmnio, diz ele, ela raspava queijo de cabra
Com um ralador de bronze; e ao lado, uma cebola, como acompanhamento à bebida;⁴¹⁷

O processo composicional de Platão também envolve uma manipulação do texto homérico neste momento. Em comparação, existem divergências entre ambos os textos. O trecho mencionado no excerto supracitado do *Íon* é da *Iliada* (2013, XI.639-640), onde Homero entoa suas palavras:

Vinho de Pramno, e por cima ralou queijo de cabra
Com um ralador de bronze; e polvilhou depois a branca cevada.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Não podemos perder de vista que pode se tratar de uma variante textual da própria *Iliada* de Homero.

⁴¹⁷ “ὄρνις γάρ σφιν ἐπὶ λθε περησέμεναι μεμαῶσιν, / αἰετὸς ὑψηπέτης, ἐπ’ ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων,” (Plato, *Ion*, 1903, 538c).

⁴¹⁸ “οἴνωι Πραμνεῖωι, ἐπὶ δ’ αἴγειον κνή τυρόν / κνήστι χαλκείηι, ἐπὶ δ’ ἄλφιτα λευκὰ πάλυνεν.” (Homer, 1920, XI.639-640).

Esse uso de Platão pode querer indicar que o Íon, apesar de ser um *expert* na poesia homérica, não reconheceu a diferença textual entre o que foi socraticamente expressado e o que é a tradição. A dissimilitude consiste na parte final do verso 640 que, analiticamente, pode ser percebido do seguinte modo:

knēsti khalkeīēi, epì d' álphita leukà pálynen (Homero)
knēsti khalkeīēi; parà dè krómyon potōi ópson. (Platão).

O verso 640 representa uma fonte de complexidade considerável do ponto de vista musicológico em Platão. Ao longo dos nossos estudos, observando que o Filósofo de Atenas compôs utilizando a técnica da glosa, que se estrutura pela *colagem* ou intertextualidade de textos. Isso envolve a incorporação de elementos de outros textos ou de outras partes do mesmo texto, entendida como uma forma de supressão ou salto intertextual, visando a compor uma obra coesa.⁴¹⁹ No caso em análise, *parà dè krómyon potōi ópson* é parcialmente próximo do que soa no verso 630, com a substituição de *parà*, em Platão, por *epì*, em Homero (1920): “*epì dè krómyon potōi ópson*”.

Em seguida, Sócrates questiona Íon sobre a condição que ele possui para falar sobre a pesca, ou seja, se o conhecimento de um rapsodo é suficiente para falar sobre a atividade e a narrativa homérica relacionada à pesca, ou se seria mais rigoroso e preciso ouvir diretamente a palavra de um pescador sobre o assunto. Para ilustrar essa questão, Platão (2011b, 538d) vai à *Iliada* (XXIV.80-82) e traz à baila os seguintes versos:

Afunda n'água
 feito chumbo de anzol embutido num corno
 de boi bravio, letal aos peixes carniceiros.

Comparado com o texto homérico, algumas divergências podem ser decantadas nas três linhas citadas do poema. No caminho que temos seguido até aqui, a musicologia de Platão permite que ele modifique o poema de Homero, aparentemente cuidando das questões de sonoridade na transformação, como pode ser observado nas alterações apresentadas no quadro a seguir:

⁴¹⁹ Na *República*, outro exemplo de *colagem* ocorre em 391a. Nesse caso, Platão cita os versos 15 e 20 do Canto XXII da *Iliada*, como pode ser visto nas palavras de Homero (1920) a seguir: “ἔβλαψάς μ', Ἐκάεργε, θεῶν ὀλοώτατε πάντων, (15) / ἦ σ' ἄν τισαίμην, εἴ μοι δύναμὶς γε παρείη (20)”.

Verso	Homero (1920)	Platão (2011b)
80	ἦ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη ἐς βυσσὸν ὄρουσεν ,	ἦ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη ἐς βυσσὸν ἵκανεν
81	ἦ τε κατ' ἀγραύλοιο βοὸς κέρασ ἐμβεβαυῖα	ἦ τε κατ' ἀγραύλοιο βοὸς κέρασ ἐμμεμαυῖα
82	ἔρχεται ὠμηστῆσιν ἐπ' ἰχθύσι κῆρα φέρουσα.	ἔρχεται ὠμηστῆσι μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα

Quadro 27 – Quadro comparativo: diferença entre a *Iliada* de Homero (1920) e o *Íon* de Platão (2011b, 538d)

No interior do drama presente no *Íon*, Sócrates submete o rapsodo a um questionamento que não exclui uma estratégia manipulativa das palavras, levando Íon, que reivindica um conhecimento interpretativo acerca de Homero, ao erro, demonstrando que o rapsodo desconhece. Nesse ponto, observamos que *órousen*, *embebauí̄a*, *epí* e *kêra* foram, respectivamente, substituídos por *hikanen*, *emmemauí̄a*, *metá* e *pêma*. Do ponto de vista semântico, *órousen*, “lançar-se com ímpeto”,⁴²⁰ e *hikanen*, “atingir; alcançar”,⁴²¹ possuem camadas de significação próximas, porque o que se *lança atinge* alguma coisa. Essa proximidade pode ser estratégica, mas é preciso escutar isso em tom hipotético, posto que lançar-se com ímpeto não implica necessariamente alcançar um objetivo específico.

Em seguida, podemos conceber uma distinção significativa entre *embebauí̄a*, “entrar em; adentrar; embarcar”,⁴²² e *emmemauí̄a*, “ardente; impetuoso; furioso”,⁴²³ uma vez que o movimento é a marca central presente no radical *baínō*, enquanto a *intensidade* em *mémaa* é a estrutura de origem de *emmemauí̄a*, abarcando o sentido “desejar vivamente; estar impaciente por”⁴²⁴. Ao desenvolver esse estudo detalhado de distinção de termos para entender o uso musicológico de Platão nos diálogos, devemos acrescentar à análise a conjugação *epí*, especificamente neste caso, uma preposição com dativo que modula o sentido de lugar, “sobre; em cima de; (...) perto de; junto a” e de adição, “em acréscimo a; ademais de”.⁴²⁵ *Metá*, também uma preposição com dativo, tem significado de lugar, “no meio de; entre”, de aproximação como “com; junto com; em companhia de” e de concordância como “de acordo com; segundo”.⁴²⁶ A quarta e última diferença ocorre entre *kêra*, cujo sentido pode estar associado a *Kêr* ou *Kêrós*, divindade da morte na Antiguidade grega,⁴²⁷ e *pêma*, “sofrimento; mal; desgraça; flagelo; calamidade”;⁴²⁸ ambas possuem significados semanticamente próximos, mas são

⁴²⁰ Malhadas, Dezotti, Neves (2008, p. 244).

⁴²¹ Malhadas, Dezotti, Neves (2007, p. 234).

⁴²² Malhadas, Dezotti, Neves (2007, p. 55).

⁴²³ Malhadas, Dezotti, Neves (2007, p. 57).

⁴²⁴ Malhadas, Dezotti, Neves (2008, p. 157).

⁴²⁵ Malhadas, Dezotti, Neves (2007, p. 106).

⁴²⁶ Malhadas, Dezotti, Neves (2008, p. 162).

⁴²⁷ Cf. Malhadas, Dezotti, Neves (2008, p. 67-68).

⁴²⁸ Malhadas, Dezotti, Neves (2009, p. 82).

constitutivamente distintas. Enquanto *kêra* está ligada ao ideário mítico-religioso grego, *pêma* tem um sentido secular, ou pelo menos sem conexão necessária com uma divindade. No interior da nossa tese, essas modificações podem resultar do aproveitamento sonoro, e é por essa dimensão interpretativa que reconhecemos a importância da musicologia de Platão, que restaura uma sonoridade para recompor a poesia de Homero.

Ainda no *Íon*, o tratamento musicológico de Platão (2011b, 539a-b) produz um efeito semelhante, mas com algumas diferenças quando comparado ao que foi apresentado até o presente momento. Tudo indica que Platão faz uma colagem do material poético, tendo em vista o que resulta de sua musicologia no desenvolvimento do diálogo. Contudo, comparemos as duas formas poéticas, ou melhor o texto da *Odisseia* de Homero (XX.351-357) e a (re)composição que Platão elaborou, com o intuito de observar as diferenças entre eles:

Verso	Homer (1920, XX.351-357))	Platão (2011b)
351	ᾗ δειλοί, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων	δαιμόνιοι , τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων
352	εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γοῦνα.	εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γυῖα,
353	οἰμωγὴ δὲ δέδηγε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί,	οἰμωγὴ δὲ δέδηγε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί:
354	αἶματι δ' ἔρράδαται τοῖχοι καλάι τε μεσόδμαι:	***
355	εἰδώλων δὲ πλέον πρόθυρον, πλειή δὲ καὶ αὐλή,	εἰδώλων τε πλέον πρόθυρον, πλειή δὲ καὶ αὐλή
356	ιεμένων Ἐρεβόσδε ὑπὸ ζόφον: ἥελιος δὲ	ιεμένων ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον: ἥελιος δὲ
357	οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς	οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς:

Quadro 28 - Quadro comparativo: diferença entre a *Odisseia* de Homero (1920) e o *Íon* de Platão (2011b, 539a-b)

Assim, de acordo com o quadro acima, o verso 351 mostra uma variação entre *deiloi* e *daimónioi*. No primeiro caso, *deiloi* tem um sentido de “tímido; medroso; covarde (...); miserável; infeliz (...); mau; vil; perverso”⁴²⁹ e *daimónioi*, “enviado pelos deuses; inspirado por uma divindade; divino (...); maravilhoso; extraordinário; sobrenatural (...); causado pelo demônio; demoníaco; (...) de modo maravilhoso.”⁴³⁰ Esta diferença não nos parece pequena, pois cantar, como Homero, *infelizes!* não é o mesmo que invocar os *daimónioi*, ou melhor, os *inspirados pelas divindades*, como faz Platão.⁴³¹ No verso 352, Homero entoa

⁴²⁹ Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 201).

⁴³⁰ Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 194).

⁴³¹ Nesse momento, talvez seja importante discutir com os tradutores as versões de “δαιμόνιοι, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων”, sobretudo para pensar a tradução de *daimónioi*. Carlos Alberto Nutes, traduz esse

goûna, que significa joelho,⁴³² mas Platão trabalha com *guia*, “membro humano”.⁴³³ Assim, a visão para Platão não é de cabeça, rostos e joelhos, mas de cabeça, rostos e membros do corpo. O verso 354 é omitido por Platão, assim como ocorreu no *Hípias Menor*, como demonstrado acima.⁴³⁴ O verso 355 traz uma diferença entre *dé* e *te*, onde o primeiro pode conceber um valor adversativo e o outro um valor demonstrativo.⁴³⁵ Note-se que essas mudanças feitas por Platão carregam alterações nos significados dos vocábulos, mas mantêm sonoridades próximas entre as palavras.

Platão (2011b, 539b-d, grifo do tradutor) traz ainda no *Íon* mais uma referência à *Iliada* (XII.200-207). Contudo, de modo mais fiel a Homero, quando cita que

é que no afã de transpassá-la, uma ave,
uma águia altivolante, sobrevoando à esquerda
o exército, entre as garras prendia monstruoso,
rubro-sanguíneo drago vivo, a contorcer-se,
do guerrear não desmêmore; este, recurvando-se,
fere a ave na garganta; excruciada de dor,
a águia o larga por terra, em meio à turba, voando,
aos guinchos, a favor do vento.⁴³⁶

As nossas duas próximas obras serão, respectivamente, a *República* e as *Leis* de Platão. Em ambos os diálogos, Platão demonstrou que seus recursos musicológicos foram fundamentais para o desenvolvimento e a apresentação da sua filosofia. Em outras palavras, a poesia forneceu a Platão um ferramental viável para pensar e criticar a cultura de seu tempo. Assim, nesses dois grandes diálogos, Platão não economiza referência à poesia de modo geral, e a Homero, em particular. Nosso foco, portanto, será observar as ocorrências que apresentarem

verso *daimónioi* por infelizes: “de que doenças, **infelizes**, agora sofreis?” (Platão, 2020, 539a); Cláudio Oliveira (Platão, 2011b) segue a tradução da *Odisseia* de Carlos Alberto Nunes que é igual aquela que foi apresentada aqui. Hipoteticamente falando, podemos supor que ambos os tradutores foram fiéis a mesma tradução, não observado a mudança que Platão fez em seu texto; Victor Jabouille (Platão, 1988) traduz como “**Infelizes!** De que mal sofreis?”; André Malta verte como “*Infortunados, que mal sofreis?*”. R. E. Allen (Plato, 1996) verte para o inglês como “**Fortunate** fellows, what evil has come upon you?”, ou seja, algo no campo da bem-aventurança, da felicidade, da expressão divina; W. R. M. Lamb (Plato, 1925), já havia traduzido por ‘**Hapless men**, what bane is this afflicts you?’” Diante das opções encontradas, há uma predominância em verter *daimónioi* por *infelizes*. Contudo, parece ser essa uma opção muito mais fiel a Homero, o que demonstra a força desse poeta, do que a ambiguidade e a ironia socrática do *Íon*.

⁴³² Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 188).

⁴³³ Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 190).

⁴³⁴ Ver Quadro 26.

⁴³⁵ Cf. Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 198-199; 2010, p. 110-111).

⁴³⁶ “ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν, / αἰετὸς ὑψιπέτης, ἐπ’ ἀριστερὰ λαὸν ἔέργων, / φοινήμεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον, / ζῶον, ἔτ’ ἀσπαίροντα: καὶ οὐπω λήθετο χάρμης. / κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρήν / ἰδνωθεὶς ὀπίσω, ὃ δ’ ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε / ἀλγήσας ὀδύνησι, μέσφ δ’ ἐνὶ κάββαλ’ ὀμίλῳ: / αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.” (Homer, 1920, XX.200-207). Sobre um estudo mais demorado e detalhado acerca das variações presentes no *Íon*, ver Rijksbaron (2007).

divergências entre as fontes, isto é, quando o texto de Platão estiver em divergência com o texto de Homero.⁴³⁷

Dessa forma, o Livro I da *República*, apesar de não citar diretamente o texto homérico, faz uma referência à *Odisseia*. Em 334a-b (grifo da tradutora), Platão (2006), ao discutir a qualidade das utilidades sociais da justiça, questionou a linha de pensamento que corrobora a crença de que, por exemplo, um lutador que é bom em golpear seja, necessariamente, bom em defender (333e), ou que um bom guarda seja também um bom ladrão (334a). Assim, Sócrates lembra que a música homérica já ensinou essa linha de raciocínio. Nesse sentido, Sócrates vai nos dizer:

como um ladrão, ao que se vê, mostra-se o sábio, e pode bem ser que tenhas aprendido isso de Homero. Ele mostra apreço por Autólico, avô materno de Odisseu, e diz que ele a todos os homens suplantara em *roubo e perjúrio*. Provavelmente, portanto, a justiça, segundo o que tu, Homero e Simônides dizeis, é uma espécie de arte de roubar que, contudo, tem em vista trazer ajuda aos amigos e causar prejuízo para os inimigos.⁴³⁸

A cena proposta nos versos homéricos selecionados por Platão descreve o famoso reconhecimento da cicatriz de Odisseu pela sua ama, Euricleia. Nesse contexto, Homero (2011, XIX.395-396) cantou a fama que o avô de Odisseu experimentara:

Era o pai de sua mãe, conhecido entre os homens
pelos perjúrios e roubos (...).⁴³⁹

Nesse aspecto, a musicologia de Platão, dedicada a Homero, torna-se um meio que o filósofo encontrou para adentrar nas entranhas da cultura grega e reconhecer os valores do seu tempo. Ao criticar Homero, Platão questiona o modo como os helenos eram educados e, por conseguinte, como viviam.⁴⁴⁰ Assim, no Livro II, Homero reaparece em uma discussão levantada pela personagem Adimanto, que propõe que a injustiça é mais preferível do que a

⁴³⁷ Sobre a *República* e as *Leis*, encontramos ocorrências iguais ao texto homérico em: *República*: 381d, 386c, 386d1-2, 386d4-5, 386.d.9-10, 387a2-3, 387a5-8, 388c, 389a, 389d, 389e6, 389e8-9, 389e13, 390a, 390b, 390d, 393a, 441b; *Leis*: 680b-c, 681e, 804a, 904e.

⁴³⁸ “κλέπτης ἄρα τις ὁ δίκαιος, ὡς ἔοικεν, ἀναπέφανται, καὶ κινδυνεύεις παρ’ Ὀμήρου μεμαθηκέναι αὐτό: καὶ γὰρ ἐκεῖνος τὸν τοῦ Ὀδυσσεύος πρὸς μητρὸς πάππον Αὐτόλυκον ἀγαπᾷ τε καὶ φησιν αὐτὸν πάντας “ἀνθρώπους κεκάσθαι κλεπτοσύνη θ’ ὄρκω τε” Hom. Od. 19.395. ἔοικεν οὖν ἡ δικαιοσύνη καὶ κατὰ σὲ καὶ καθ’ Ὀμηρον καὶ κατὰ Σιμωνίδην κλεπτική τις εἶναι, ἐπ’ ὠφελία μέντοι τῶν φίλων καὶ ἐπὶ βλάβῃ τῶν ἐχθρῶν.” (Plato, *Republic*, 1903, 334a-b).

⁴³⁹ “μητρὸς ἐῆς πάτερ’ ἐσθλόν, ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο / κλεπτοσύνη θ’ ὄρκω τε(...)” (Homer, 1919, XIX395-396).

⁴⁴⁰ Cf. Costa (2021).

justiça (362c-d). Platão, depois de citar o cântico de Hesíodo,⁴⁴¹ recorre à *Odisseia* de Homero (2011, XIX.109-113), variando o texto do poeta. Nesse sentido, vamos analisar o modo como Platão apresentou o texto de Homero, comparando-os. Dessa extensão de cinco versos em Homero, Platão utiliza quatro que, de maneira paralela, se distinguem da seguinte maneira:

Versos	Homer (1919)	Platão (2016c, 363b-c)
109	ὥς τέ τευ ἦ βασιλῆος ἀμύμονος, ὅς τε θεουδῆς	“ὥς τέ τευ” γάρ φησιν “... ἦ βασιλῆος ἀμύμονος ὅς τε θεουδῆς
110	ἀνδράσιν ἐν πολλοῖσι καὶ ἰφθίμοισιν ἀνάσσω	***
111	εὐδικίας ἀνέχησι, φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα	εὐδικίας ἀνέχησι, φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα
112	πυροῦς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ,	πυροῦς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ,
113	τίκτη δ’ ἔμπεδα μῆλα, θάλασσα δὲ παρέχη ἰχθῦς	τίκτη δ’ ἔμπεδα μῆλα, θάλασσα δὲ παρέχη ἰχθῦς.

Quadro 29 – Quadro comparativo entre a *Odisseia de Homero* (XIX.109-113) e a *República* de Platão (2016, 363b-c)

Nesse sentido, torna-se evidente que Platão manipula o texto homérico ao omitir o verso 110 e inserir *gár phēsin*, no verso 109.⁴⁴² Nessa via interpretativa, podemos conjecturar que um ouvindo educado pela pedagogia de Homero, ao perceber *gár phēsin* [“pois ele diz”], poderia sentir uma quebra do texto homérico, gerando, com isso, uma ruptura da expectativa musical — outra ruptura é a ausência do verso 110. Deste modo, afirmamos que essas rupturas podem simbolizar uma quebra no formato educativo dos gregos, uma vez que a manipulação do sagrado pela filosofia poderia gerar ruídos e dissonâncias no tempo de Platão.⁴⁴³ Ao manipular o texto da poesia de Homero, Platão quebra o paradigma pedagógico dos helenos, possibilitando, a partir da *Iliada* e da *Odisseia*, uma crítica e uma (re)escuta do material poético. Em resumo, o que temos no vernáculo em Homero e Platão se estrutura como segue:

à semelhança do rei irrepreensível que, temente aos deuses,
reina sobre muitos homens valentes e promulga decisões
que são justas: a terra escura dá trigo e cevada, as árvores
ficam carregadas de fruta e os rebanhos estão sempre
a parir crias; o mar proporciona muitos peixes em consequência

⁴⁴¹ *Trabalhos e Dias*, v. 232-233.

⁴⁴² Vale dizer que Carlos Alberto Nunes (Platão, 2016c) traduz os cinco versos homéricos; Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, 2007, p. 62, n. 5) traduz os quatro versos e insere a seguinte nota: “*Odisseia* XIX. 109-113. O texto omite as palavras iniciais desta conhecida fala de Ulisses disfarçado a Penélope: ‘*Senhora, não já na terra imensa mortal / que vos exceda. Ao vasto céu chega a vossa glória.*’”. Anna Lia Amaral de Almeida Prado (Platão, 2006) vai traduzir um verso anterior — “*Tua glória vai até o céu*” 108 — para criar, a nosso ver, um ambiente de fluxo textual.

⁴⁴³ Vale atentar que Sócrates foi processado e condenado à morte pela acusação de corromper a juventude e de impiedade. Ver *Apologia de Sócrates* (23c-d; 26c), Mossé (1989).

(Homero, 2018, XIX.109-113)

...como a de um rei ilustre, que, sendo temente aos deuses,

obedece ao direito. A terra negra produz
trigo e aveia, as árvores carregam-se de frutos,
as ovelhas dão sempre crias, e o mar fornece peixe
(Platão, 2007, 363b-c)

Um pouco mais à frente, em 364d-e, os versos 497 a 501 do Canto IX da *Iliada* vêm à baila.⁴⁴⁴ Platão (2007), ao compor um discurso acerca da diferença entre a justiça e a injustiça e a qual deles seria mais sensato seguir, isto é, se a injustiça seria mais vantajosa do que a justiça, traz a poesia para discutir a imagem de que “todos, a uma só voz, cantam a temperança e a justiça como algo que é belo, porém de acesso difícil e penoso, e a intemperança e a injustiça como algo doce e fácil de conquistar, vergonhoso, porém, só para a opinião e a lei.”⁴⁴⁵ (Platão, 2006, 364a). Nesse sentido, poderiam os deuses ser um auxílio para que se alcance o belo, isto é, ser justo e temperante? A conjugação dessas oposições pode ser entendida como uma ausência de fixidez, uma vez que a oração dos homens, na crença que a poesia impõe, colocaria até os deuses em movimento.⁴⁴⁶ O trânsito, portanto, entre a justiça e a injustiça, a temperança e a intemperança, se dá, na perspectiva da cultura grega, a partir de uma concepção harmônica do *kósmos*, ininterruptamente móvel, ausentes da unidade que a *teoria das formas* proporia aos conceitos. Em outros termos, a mobilidade e o fluxo do *kósmos* participam (*méthexis*) da imobilidade dos conceitos, por isso é possível pensar essas oposições em relação e em trânsito.⁴⁴⁷ É neste sentido que compreendemos os versos de Homero: se os deuses são influenciáveis, resultante de uma mobilidade impulsionada pelas preces (*listoi*). Nas palavras de Platão, citando Homero:

Flexíveis até os deuses o são.
Com as suas preces, por meio de sacrifícios,
votos apazíveis, libações gordura de vítimas, os homens
tomam-nos propícios, quando algum saiu do seu caminho e errou.

Percebe-se, portanto, a importância da musicologia de Platão para a exposição de seu pensamento na *República*. Sua filosofia, ao se diferenciar da poesia grega, sobretudo da de

⁴⁴⁴ Tal como na citação anterior, Homero aparece logo depois de uma citação de *Trabalhos e Dias*, v. 287-289, de Hesíodo.

⁴⁴⁵ “πάντες γὰρ ἐξ ἑνὸς στόματος ὕμνοῦσιν ὡς καλὸν μὲν ἢ σωφροσύνη τε καὶ δικαιοσύνη, χαλεπὸν μὲντοι καὶ ἐπίπονον, ἀκολασία δὲ καὶ ἀδικία ἥδὲ μὲν καὶ εὐπετέες κτήσασθαι, δόξη δὲ μόνον καὶ νόμῳ αἰσχροῦν.” (Plato, *República*, 1903, 34a).

⁴⁴⁶ Cf. Hwang (1981).

⁴⁴⁷ Sobre a teoria das formas e a *méthexis* platônicas, ver Almeida Júnior (2021).

Homero, é constantemente resultado de seu estudo musicológico. Em outras palavras, trata-se de uma musicologia que analisa o discurso da linguagem poética. Por essa senda, o caminho traçado por Platão tem sido o de manipular, ou, por que não, de (re)compor a composição homérica através da fôrma do *lógos*, o que no interior da nossa tese está alocado como prática musicológica platônica. Enquanto a tradicional musicologia, como demonstramos nas duas primeiras seções desta tese, concentrou-se sobre estruturas teórico-musicais propriamente ditas, a musicologia de Platão, tal como aqui a conceituamos, consiste em uma prática da análise do discurso musical poético. Assim, podemos decantar, a partir desse nosso último exemplo, as diferenças presentes, no que chegou até nós nos textos de Homero e Platão, não somente porque Platão poderia ter uma versão diferente do material poético, ou que esse material poderia conter divergências por ser resultado da atividade de copistas, mas antes tais transformações podem ser compreendidas como exercício de atividade filosófica, cuja origem é a própria musicologia platônica. Não estamos descartando essas outras hipóteses, mas apenas apontando que talvez a melhor resposta para esse fenômeno da escrita platônica resida no próprio tratamento crítico-inventivo de Platão. Logo, o quadro abaixo apresenta alguns detalhes que espelham características próprias em cada um dos autores.

Versos	Homer (1920, IX)	Platão (2016c, 364d-e)
497	νηλεὲς ἦτορ ἔχειν: στρεπτοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί,	λιστοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί,
498	τῶν περ καὶ μείζων ἀρετῆ τιμὴ τε βίη τε.	***
499	καὶ μὲν τοὺς θυέεσσι καὶ εὐχολῆς ἀγανῆσι	καὶ τοὺς μὲν θυσίαισι καὶ εὐχολαῖς ἀγαναῖσιν
500	λοιβῆ τε κνίση τε παρατροπῶσ' ἄνθρωποι	λοιβῆ τε κνίση τε παρατροπῶσ' ἄνθρωποι
501	λισσόμενοι, ὅτε κέν τις ὑπερβῆη καὶ ἀμάρτη.	λισσόμενοι, ὅτε κέν τις ὑπερβῆη καὶ ἀμάρτη.

Quadro 30 - Quadro comparativo entre a *Iliada* de Homero (IX.497-501) e a *República* de Platão (2016, 364d-e)

Em análise, podemos ver que há divergências na quantidade de palavras no verso 497. É importante notar que enquanto Platão diz “*listoi dé te kai theoi autoi*”, como apresentado anteriormente, em Homero “*nēleēs êtor échein: streptoi dé te kai theoi autoi*”. Importante apontar que Platão suprime *nēleēs êtor échein*, e substitui *streptoi* por *listoi*. Outra supressão ocorre no verso 498, que é um exemplo aparentemente comum de sua abordagem musicológica aplicada à sua composição filosófica. No entanto, este verso tem o sentido de louvar os deuses em sua excelência (*aretê*), honra (*timê*) e força (*bia*). Dessa forma, o movimento que Platão realiza é o de silenciar o reconhecimento que a épica faz acerca dos valores dos deuses para colocar o homem nesse lugar, isto é, como aquele capaz de alcançar a excelência, a honra e a

força. Apesar de esta ser uma fala de Adimanto, que está mais preocupado em descrever uma visão comum de seu tempo, uma vez que Sócrates argumenta que “a verdade é que os deuses não dão sortes más aos homens bons, ou boas sortes aos homens maus, nem podem ser movidos pelas preces humanas.”⁴⁴⁸ (Hwang, 1981, p. 31, tradução nossa). O verso 499 apresenta um detalhe curioso: enquanto Homero usa o termo *thyéessi*, substantivo neutro plural dativo de *thýos*, Platão trabalha com *thysíaisi*, substantivo plural feminino no caso dativo de *thysía*. Os campos semânticos desses termos são próximos, isto é, palavras aplicadas a contexto sacrificial. Nesse registro analítico, o texto homérico pode ser lido como segue:

Não te fica bem um coração insensível. Os próprios deuses
cedem, eles que têm maior valor, honra e força.
Com incensos, juramentos cheios de reverência,
libações e aroma do sacrificio os homens conseguem
propiciá-los, quando alguém erra ou transgride.
(Homero, 2013, IX.497-501)

Outro exemplo de mudança de palavra com sentidos próximos ocorre na *República* quando Platão cita o Canto XXII.168-169 da *Iliada*. No texto de Homero (1920), vemos que o poeta diz

Ah! Estou vendo com os meus olhos um homem que amo
sendo perseguido em **volta da muralha**. Meu coração chora⁴⁴⁹
(Homero, 2013, grifo nosso).

Platão (2007, 338c, grifo nosso) cita nos seguintes termos:

Ah! É um guerreiro que eu estimo, que vejo com meus olhos
ser perseguido à **volta da cidade**, e o meu coração geme.⁴⁵⁰

Assim, a princípio, *perì teîkhos*, “em volta da muralha”, e *perì ásty*, “à volta da cidade”, parece algo a ser desprezado por guardar certa identidade.⁴⁵¹ Contudo, percebemos que a musicologia de Platão o autoriza a fazer uma mudança interessante. Um primeiro detalhe que surge consiste na troca de *teîchos* por *ásty*, que constrói uma imagem de alguém que estava

⁴⁴⁸ “But the truth is, Socrates says, that gods do not give evil lots to good men, or good lots to evil men, nor can they be moved by human prayer.” (Hwang, 1981, p. 31).

⁴⁴⁹ “ὦ πόποι, ἦ φίλον ἄνδρα διωκόμενον **περὶ τεῖχος** / ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι· ἐμὸν δ’ ὀλοφύρεται ἦτορ,” (Homer, 1920, XXII.)

⁴⁵⁰ “ὦ πόποι, φάναι, ἦ φίλον ἄνδρα διωκόμενον περὶ ἄστυ / ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι, ἐμὸν δ’ ὀλοφύρεται ἦτορ.” (Plato, *Republic*, 1903, 338c).

⁴⁵¹ Vale dizer que há uma manutenção da métrica em ambos os casos.

poeticamente fora do perímetro da cidade, isto é, além-muros, *sendo perseguido em volta da muralha*, e que na *República* se encontra dentro deste perímetro. O segundo ponto é o de pensar por que Platão, ao invés de usar *ásty*, não utilizou *pólis*.⁴⁵² Encontramos uma possível resposta para esta indagação na *Iliada* de Homero (1920, XVII.144), quando o poeta diz: “*phrázeo nûn hóp hóppōs ke pólin kai ásty saó̄sēis*” — “Pensa bem agora como poderás salvar a cidade e a cidadela” (Homero, 2013). Assim, o critério para usar *ásty* em detrimento de *pólis* está na ideia de que *ásty* é a cidade baixa e se opõe a *akrópolis*, cidade alta. *Pólis*, nessa perspectiva, poderia ser entendida como o conjunto da totalidade de pessoas que se reconhecem em unidade de cultura.⁴⁵³

Fenômeno parecido ocorre nas *Leis* (706e3), em que a *Iliada* (XIV.98) de Homero é citada: nesse passo vemos Platão usando *eeldoménoisi* como substituição de *epikratéousi*. Não parece ser uma diferença de pequena expressão. O verso presente nas *Leis* diz “*Trōsì mèn euktá génētai eeldoménoisi per émpēs*” (Plato, 1903, *Laws*, 706e3, grifo nosso); em Homero (1920): “*Trōsì mèn euktá génēta epikratéousi per émpēs*”. Essas duas palavras, a rigor, possuem campos semânticos distintos. A palavra *epikratéousi*, em Homero, tem sentido de “prevalecer”, “apoderar-se”; já *eeldoménoisi*, em Platão, denota “desejar”, “almejar”. Ainda nessa mesma cantoria platônico-homérica, o verso 102 (707a nas *Leis*), Canto XIV, apresenta divergência. Homero agrupa o verso nos seguintes termos: “*énthá ke sè boulè dēlésetai, órkhame laôn*”; Platão, “*énthá ke sè boulè dēlésetai, hoí agoreúeis*”. A divergência consiste na imagem, que, em Homero, segundo uma fala *polêmica* — no sentido grego de *pólemos* — traz Odisseu afirmando que Agamemnon é um “condutor do povo” — *órkhame laôn*. Em Platão, porém, a expressão modificada parece ter mais o sentido de “aquelas arengas” — *hoí agoreúeis* —, o que realmente parece fazer mais sentido, uma vez que a personagem Ateniense está apresentando uma crítica ao que Homero louva e, portanto, deprecia a sua fala. Assim, a diferença entre esses dois versos, em Homero e em Platão, pode ser observada, respectivamente, como seguem:

para que ainda mais os Troianos se alegrem e prevaleçam (...)
a tua deliberação a nossa desgraça, ó condutor de hostes.⁴⁵⁴

Ainda que os desejos dos
Troianos, já muito certos da vitória,

⁴⁵² Apesar de exceder o escopo do nosso trabalho, um argumento possível possa ser direcionado para o estudo da métrica, isto é, a diferença entre a *ásty*, cuja primeira sílaba é longa, e *pólis*, curta.

⁴⁵³ Cf. Liddell; Scott (1940), Monedero (1993 [2001], p. 61-95), Voegelin (2000, p. 187-199).

⁴⁵⁴ Homero (2013, XIV.98 e 102).

inclinam-se sobre nós com elevada destruição. (...)
Então a tua deliberação, nosso deletério, aqueles agouros.⁴⁵⁵

No Livro II da *República*, o tratamento musicológico de Platão revela que a poesia é abordada não de maneira ortodoxa ou dogmática, mas passível de sofrer paráfrases músico-textuais. No passo 379d, Platão discute os versos 527-528, 530 e 532 do Canto XXIV da *Iliada* para justificar por que Sócrates não aceita que Homero ou outro poeta qualquer possa errar ao descrever os deuses como errantes, móveis, ou contraditórios, pois os deuses, na perspectiva socrática, são considerados bons (379c), jamais errantes. Assim, o recorte platônico, ao citar a *Iliada*, é:

duas grandes jarras no limiar de Zeus,
cheias de sortes, uma de boas, a outra de más.

ora topa com uma sorte má, ora com uma boa

má, a fome devoradora o acossa sobre a terra divina.

Mantendo o método comparativo com o qual estamos trabalhando a fim de decifrar a prática musicológica de Platão, vemos que a grande diferença se encontra no verso 528 do Canto XXIV. No caso de Homero (2013), “*dōrōn oīa didōsi kakōn, hēteros dé heáōn*” é “jarros de dons: de um deles, ele dá os males; do outro, as bençãos.” Nessa diferença textual, *dōrōn*, “dom”, é um termo sonoramente substituído por *kērōn*, como já mostramos sendo usado por Platão,⁴⁵⁶ cujo sentido não é o de “dádiva”, mas de “morte”, “sorte”, “destino”; *didōsi*, por seu turno, tem o sentido de “dar; entregar; oferecer”⁴⁵⁷ e *ēempleioi*, sentido de completude, de estar cheio, repleto. A modificação mais expressiva é a que ocorre entre *kakōn*, mal, e *esthlōn*, bom. Em continuidade, Homero usa *eaōn*, bom, e Platão, *deilōn*, termo também já mostrado,⁴⁵⁸ cujo sentido é o de covarde, ou adequado aos campos semânticos apresentados anteriormente.

Verso	Homer (1920, XXIV)	Platão (2016, 369d)
527	δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει	ὥς δοιοὶ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει

⁴⁵⁵ Tradução nossa. No original: Τρωσὶ μὲν εὐκτὰ γένηται ἐελδομένοισι περ ἔμπης, / ἡμῖν δ' αἰπὺς ὄλεθρος ἐπιρρέπη: (...) / ἔνθα κε σὴ βουλή δηλήσεται, οἳ ἄγορεύεις. (Plato, 1903, *Laws*, 706e2-4, 707a). Sobre a tradução, decidimos verter *trōsi mēn euktá* por “desejo dos troianos” e *gēnētai eeldomēnoisi* por “certos da vitória”, posto que *gēnētai* remete à ideia de vir a ser, de devir, portanto, configurando uma certeza.

⁴⁵⁶ Ver Quadro 27.

⁴⁵⁷ Malhadas, Dezotti, Neves (2006, p. 236).

⁴⁵⁸ Ver Quadro 28.

528	δώρων οἷα δίδωσι κακῶν, ἕτερος δὲ εἰάων:	κηρῶν ἔμπλειοι, ὁ μὲν ἐσθλῶν, αὐτὰρ ὁ δειλῶν:
530	ἄλλοτε μὲν τε κακῶ ὅ γε κύρεται, ἄλλοτε δ' ἐσθλῶ:	ἄλλοτε μὲν τε κακῶ ὅ γε κύρεται, ἄλλοτε δ' ἐσθλῶ:
532	καὶ ἐ κακῆ βούβρωστις ἐπὶ χθόνα διᾶν ἐλαύνει,	τὸν δὲ κακῆ βούβρωστις ἐπὶ χθόνα διᾶν ἐλαύνει:

Quadro 31 - Quadro comparativo entre a *Iliada* de Homero (XXIV.527-528; 530, 532) e a *República* de Platão (2016, 369d)

Apontadas as diferenças, *kērōn émpleioi*, em tradução literal, pode ser vertido como “cheios de destinos”. Apesar de Platão recompor um cruzamento semântico na ordem das palavras, as relações de significação consubstanciam-se nos seguintes termos: *kakōv-deilōn* e *eaiōn-esthlōv*. Nesse sentido, é imprescindível diferenciar esses termos para que as suas semânticas não fiquem consagradas, simplesmente, como mal ou bom. Para uma interpretação tendente à língua grega, o processo de significação deve observar os sentidos conferidos a cada *bem* e a cada *mal*.

Destarte, *kakōv* pode ser encontrado na forma substantiva de *kákē*, adjetiva *kakós* e na forma verbal de *kakōō*. No contexto aqui analisado, faz mais sentido interpretar *kakōv* como adjetivo, embora o étimo dessas três formas se correlacione de alguma maneira. Deste modo, *kakós* tem origem incerta, podendo ser até mesmo pré-grega.⁴⁵⁹ Montanari (2015, p. 1016) propõe três camadas semânticas para *kakós*: quando se relaciona com aparência física de uma pessoa, isto é, a imagem de quem é considerado “feio”; em sentido moral, como “mal”, em oposição a bem, e; com o significado que perpassa a ideia de desprezível, ou de origem inferior, “comum”, “pobre”, “miserável”, “infeliz”.

Já *deilōn* pode ser um substantivo, *deilē*, significando *parte do dia*, *tarde*, ou um adjetivo, *deilós*, com sentido de *vil*, *miserável*.⁴⁶⁰ Nessa perspectiva, a análise de *deilōn* como adjetivo revela pelo menos duas camadas semânticas: “baixeza”, “covardia”, “ociosidade” e “infelicidade”.⁴⁶¹ Assim, cabe construir uma divisão na compreensão do mal entre *deilōn* e *kakōv*: o primeiro termo tem um sentido moral ou, se preferirmos, componente de uma personalidade, ou caráter humano; *kakōv*, mantendo essa valoração moral, tem um caráter mais pontual — um ato *kakós*.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Cf. Beekes (2010, p. 619-620).

⁴⁶⁰ Cf. Beekes (2010, p. 309-310).

⁴⁶¹ Cf. Montanari (2015, p. 1016).

⁴⁶² Cabe notar que quando Platão quer dar um exemplo sobre uma mentira contada por Homero ele não modifica o texto, como ocorre com a manutenção de *kakōv* retirado do Canto XVII.383-384 da *Odisseia* presente na *República* (389d).

Nessa mesma senda, a segunda transformação de termos ocorre entre *eaōn*, em Homero, e *esthlōv*, em Platão. Ao analisarmos, percebemos que *eaōn* é a forma genitiva plural de *eús*, cujos significados caracterizam a aristocracia homérica como *bom* no sentido de “ser talentoso”, “nobre”, “ter bravura”.⁴⁶³ Por outro lado, *esthlōv*, segundo Montanari (2015, p. 828), possui dois parâmetros: um *peçoal* e outro de *coisas*, indicando que tanto pessoas como objetos podem ser boas / bons. Essas mudanças e interpretações permitem a Platão, através de seus estudos dessas canções, não apenas avaliar os feitos dos heróis descritos por Homero, mas também abordar questões éticas.

Com isso, queremos dizer que a análise musicológica centrada no exame do discurso homérico proporciona a Platão um *diagnóstico* da sociedade grega, permitindo-lhe explorar, através da linguagem filosófica e da música, um novo caminho para a sociedade grega. Esse caminho não se centraliza nos deuses, mas desloca o foco para uma ponderação sobre a vida. Nesse novo modo de pensar a sociedade, Platão transita de uma exteriorização do mal em Homero para uma introspecção do mal no humano.⁴⁶⁴ Algo análogo ocorre entre *eaōn* em Homero, e *esthlōv*, em Platão. O bem em *eaōn* revela-se na ação que caracteriza a bravura de um guerreiro; o bem, *esthlōv*, possui uma marca de decência e honestidade.

Portanto, a mudança musicológica realizada por Platão em relação a Homero carrega, neste momento, uma preocupação ética. É por isso que nos parece limitado dizer que Platão tinha uma outra versão dos textos homéricos. Por isso, parece-nos limitado afirmar que Platão simplesmente apresentava uma outra versão dos textos homéricos. O que percebemos, ainda que de maneira especulativa, é uma intenção do filósofo de recompor a poesia orientando-a para uma nova forma de construção de valores dos helenos. A partir da compreensão da música de Homero, Platão modifica semânticas de termos concentrando em sonoridades próximas, visando a uma nova educação. As ideias que o *politikós* presume conhecer são permeadas por oposições, destacando-se entre elas o bem e o mal. Assim, pode-se argumentar que Platão não está simplesmente discutindo o bem e o mal em Homero, mas sim a intensidade desses termos: que tipo de bem e que tipo de mal estamos realmente lidando? Essa questão se torna, portanto, um critério na leitura dos diálogos de Platão, buscando uma *aproximação* em direção àquilo que essas variações expressam.

Vale apontar, ainda, mais um momento em que a musicologia de Platão se torna evidente na composição de sua filosofia. O passo 468d-e da *República* traz uma fala em que Homero é citado. A princípio, a referência ao texto da *Iliada* não parece tão evidente. A percepção da

⁴⁶³ Cf. Montanari (2015, p. 866).

⁴⁶⁴ Para uma leitura do mal em Platão, ver Yasmin Jucksch (2024).

musicalidade do mencionado excerto da poesia perde-se aos leitores modernos. Por isso que, nesse caso, é importante que edições apontem para isso, pois trata-se, de fato, de uma citação *ipsis litteris* de Homero, constituindo, assim, uma absorção da poesia na filosofia. Assim, a pesquisa nos impeliu a observar algumas edições a fim de reconhecer se havia uma indicação ao texto homérico. Das edições consultadas que trabalham com o estabelecimento de texto, pode-se observar dois grupos, um que indica a referência e outro que não. Dessa forma, entre os textos que *não* indicam, encontramos Benjamin Jowett e Lewis Campbell (Plato, 1984), John Burnet (Plato, 1905) Emile Ghambry (Platon, 1933). Entre os que indicam a referência, pode ser elencado S. R. Slings (Platonis, 2003).⁴⁶⁵ Dentre as traduções, Paul Shorey (Plato, 1937), Carlos Alberto Nunes (Platão, 2016c), Anna Lia Amaral de Almeida Prado (Platão, 2006) não fazem nenhuma indicação. Por outro lado, temos Desmond Lee (Plato, 1955) e Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, 2007) colocando e referência de Homero em nota. Diante desse quadro, o problema de não apontar a referência, a nosso ver, é que isso acaba por fundir Homero e Platão, apagando a alteração imposta por Platão e fazendo assim com que se extravie a riqueza da filosofia platônica que é, justamente, a diferença de pensamento entre a poesia e a filosofia. Vejamos essa dificuldade. Tomando o texto estabelecido por Burnet para demonstrar este apontamento, percebemos que o texto da *Ilíada* se mistura com texto da *República*.⁴⁶⁶ Portanto, para efeitos de apreensão do texto homérico, compete-nos grifar o texto da poesia homérica para torná-lo perceptível, como consta abaixo:

πεισόμεθα ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, ταῦτά γε Ὅμηρῳ. καὶ γὰρ ἡμεῖς ἔν τε θυσίαις καὶ τοῖς τοιοῦτοις πᾶσι τοὺς ἀγαθοὺς, καθ' ὅσον ἂν ἀγαθοὶ φαίνωνται, καὶ ὕμνοις καὶ οἷς νυνδὴ ἐλέγομεν τιμήσομεν, πρὸς δὲ τούτοις ἔδραις τε καὶ **κρέασιν ἰδὲ πλείοις δεπέεσσιν**, ἵνα ἅμα τῶ τιμᾶν ἀσκῶμεν τοὺς ἀγαθοὺς ἄνδρας τε καὶ γυναῖκας. (Plato, 1905, 468d-e)

Contudo, na tradução de Carlos Aberto Nunes (Platão, 2016c), lemos o seguinte:

Sobre esse assunto – continue – devemos acatar a opinião de Homero. Nos Sacrifícios e em outras Solenidades, honraremos ainda os bravos, de acordo com o merecimento de cada um, não apenas com hinos e distinções a que já nos referimos, mas também com lugares de honra, viandas e taças repletas, pois com a própria distinção que concedemos aos moços e moças de merecimento, cuidamos de deixá-los robustos.

⁴⁶⁵ A edição da *República* apresentada pelo site *Perseus* contém a referência, como pode ser analisada em: <https://scaife.perseus.org/reader/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc2:5.468>. Acessado em 27/04/2024.

⁴⁶⁶ Na *República*, semelhante atenção pode ser dada ao 516d.

Percebe-se que, por vezes, o texto de Homero se perde dentro do discurso de Sócrates, apagando o caráter musical da poesia musical da poesia e deixando em segundo plano a presença musicológica da filosofia de Platão. Além de tornar platônico o que é homérico, porque, vale lembrar, que o que é para nós texto, para os gregos daquele tempo é música homérica, o que para a religião grega era física na sua mais radical forma, para Platão era oriundo das *formas ideais*. São formas completamente distintas de vida. Além disso, é crucial estabelecer nas traduções as referências textuais à poesia, para distinguir claramente o pensamento de Platão das citações, e assim manter diálogo coerente da filosofia platônica com outras áreas do saber, especialmente a música. Por curiosidade, as traduções que mencionam corretamente o Canto VIII.162 da *Iliada* de Homero como referência de Platão devem considerar que “*kréasin te odè pleíois depáessin*” também aparece no Canto XII.311. Assim sendo, a versão de Maria Helena da Rocha Pereira segue nos seguintes termos:

Neste ponto, pelo menos, aceitaremos o que diz Homero. De fato, havemos de honrar os valentes, na medida em que evidenciarem a sua valentia, nos sacrifícios e em todas as cerimónias dessa espécie, com hinos e as recompensas que há momentos referimos, e, além disso, “com lugares de honra, carnes e taças a transbordar”, a fim de, ao mesmo tempo que os honramos, irmos modelando homens e mulheres valorosos. (Platão, 2007, 468d-e).

A exposição nesta seção nos permite compreender que o tratamento musicológico de Platão presente na poesia de Homero nos diálogos carrega um caráter transformador da sociedade grega. Platão assimila a poesia com a finalidade de modificá-la, fazendo com que esse caráter transformador modifique os *politikói*. Isso representa uma mudança significativa no paradigma educacional, não sendo uma transformação arbitrária, mas sim uma estratégia político-educacional. Nesse sentido, a atividade musicológica de Platão proporciona uma *transição da forma e da ação* para uma nova *forma de ação* em sociedade. Nesse caso, a musicologia atua como uma análise do discurso musical que permite a Platão reinterpretar formalmente os poemas e, por extensão, *trair* Homero, ainda que mantenha uma proximidade sonora. É o processo de fazer ressoar o que é sonoramente próximo, mesmo que semanticamente distante. Portanto, a leitura proposta aqui reconhece em Platão, especialmente no seu manuseio da poesia de Homero, o perfil inventivo e poético proporcionado pela sua musicologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese centra-se no grande tema da música em Platão. Nossa intenção foi a de fornecer uma representação musical desse pensamento. Objetivamente falando, nosso ponto central foi decantar um possível perfil musicológico desse filósofo. Assim, questões norteadoras como *O tratamento dado por Platão às questões musicais nos autoriza a classificá-lo como musicólogo? É excessivo considerá-lo um musicólogo?* guiaram o nosso estudo. A resposta encontrada para essas perguntas foi, por fim, que podemos sim dizer que a filosofia de Platão possui uma dimensão musicológica, reconhecível exemplarmente no modo como os poemas de Homero foram usados em seus diálogos e no emprego de conceitos centrais, como o de *harmonía*, que são fundamentais nos tratados de música grega da Antiguidade. Através do estudo e da análise dos tratados teórico-musicais da Antiguidade, por um lado, e de um processo de entrecruzamento entre os diálogos platônicos com a poesia de Homero, por outro, conseguimos identificar que há uma atividade musicológica e um pensamento musical presente em parte considerável da obra de Platão.

A primeira parte da tese, abordada nas duas primeiras seções, fornece um relato dos usos significativos de termos que contribuíram para os desdobramentos da teoria musical grega da Antiguidade. Esses resultados fornecem uma visão mais abrangente da história da filosofia, porque são transdisciplinares e (re)fazem um encontro da filosofia com a música, um encontro que talvez já estivesse dado desde a primeiríssima filosofia, algo perceptível, por exemplo, na presença de elementos musicais em alguns fragmentos que possuímos de Heráclito e também na incontestável relação entre música e filosofia no pensamento de Pitágoras e dos pitagóricos. Dessa forma, apresentamos contribuições significativas para demarcar como se dá esse encontro também na obra platônica, um gesto que desloca o nosso olhar para o autor da *teoria das formas*, direcionando-o para aspectos de seu pensamento que revelam o quanto esse mesmo autor se manteve sempre também um estudioso da música de seu tempo.

O compromisso desta pesquisa com a genealogia dos elementos musicais na obra platônica buscou indicar suas origens já no papel que a poesia homérica exerce na construção dos textos e da filosofia de Platão, revelando uma relação de intimidade e de profundo interesse e conhecimento da parte de Platão para com a música dessa poesia, música esta entendida como o meio de realizar o conhecimento, para os humanos, daquilo o que são os deuses e no que consistem os seus valores, promovendo e conduzindo, justamente nesse sentido, a educação de um povo: pois música e “texto” não estão separados do propósito religioso da antiga *paideia* grega. Por coerência, se a filosofia de Platão pretende ocupar o lugar que a poesia de Homero

detinha na cultura grega, é com essa poesia/música que ele cria uma disputa. No entanto, o meio encontrado por Platão para desenvolver essa crítica à poesia, e é aqui que a nossa pesquisa se concentra, é reconhecer que ele estudou a poesia de Homero como um analista da linguagem musical a ponto de manipulá-la, transformá-la, criticá-la, ou podendo, até mesmo, retirar dela, de certa maneira, o cunho musical.

A música, neste contexto, refere-se à execução da poesia através do canto, acompanhado por instrumentos musicais, o que torna a análise e transmissão do texto da poesia inseparáveis da música. Esse avanço é crucial para a compreensão da relação poesia e filosofia, que pode ser equiparada à relação entre música e filosofia. Vale lembrar que as Musas não falam, elas cantam, e que os dois principais poemas homéricos começam com um clamor, através de um canto que busca rememorar feitos de heróis que é ao mesmo tempo religioso e educativo. A utilidade da poesia naquele tempo é justamente a de orientar a vida em sociedade.

Embora esta pesquisa tenha oferecido novas perspectivas, como um Platão criador de uma musicologia interessada na análise do discurso musical poético, é importante reconhecer suas limitações. Seria correto afirmar que toda poesia presente nos diálogos de Platão seria fruto do seu trabalho como musicólogo? Ou essa “musicologia” seria mais uma sociologia implícita da música do que uma análise propriamente musicológica? Estas possíveis limitações não diminuem a relevância das descobertas, indicam, porém, aspectos que podem ser aprimorados em estudos futuros.

Por fim, sugerimos que pesquisas futuras se concentrem na busca pela intertextualidade e transdisciplinaridade. Em primeiro lugar, para compreender *como e por que* a musicologia se aferrou à forma do tratado, perdendo todo o seu diálogo formal com a poesia. Em seguida, para explorar abordagens transdisciplinares que se aproximem da música antiga, buscando entender suas potencialidades como uma forma de sociologia da música e até mesmo de uma musicoterapia. Isso poderia abrir caminhos para uma vertente que reúna antropologia e sociologia da música, além de uma abordagem que mire a antiga medicina grega também através da música. Explorar estes caminhos pode não apenas validar as descobertas atuais, mas também expandir o conhecimento em áreas como História da Filosofia Antiga, Estética Musical Grega e História da Música, com ênfase em teoria social na Antiguidade.

Em síntese conclusiva, esta tese demonstra que a filosofia em sua origem está longe de ser divorciada de outras áreas do conhecimento. Ademais, apresentamos uma abordagem de compreensão e análise da obra de um dos autores mais importantes da História da Filosofia Ocidental através de uma perspectiva não-convencional, tentando investigá-lo como um musicólogo. As contribuições aqui apresentadas têm o potencial de influenciar (re)leituras dos

diálogos de Platão, oferecendo novos métodos e perspectivas de análise, além de colaborar para um melhor entendimento das ideias e conceitos vitais à história da teoria da música, explorando um viés analítico e formador da relação entre a poesia grega e a filosofia. Por fim, este estudo não apenas recorta o passado para observar uma relação entre áreas do saber, mas busca decantar e reinterpretar a interseção entre filosofia e música na Antiguidade, desafiando o paradigma do “texto sem música”, do “texto sem poesia” na filosofia de Platão, promovendo uma compreensão das raízes culturais e intelectuais dessa tradição filosófica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

Referências Primárias

- ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ. *Περί Μουσικῆς*. In: ΗΦΑΙΣΤΙΩΝΟΣ. *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*. Tomo I. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1845. p. 201-214.
- ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Sobre lá Música*. Tradução de Luis Colomer e Begoña Gil. Madrid: Gredos, 1996.
- ARISTÓTELES. *Problemas Musicais*. Tradução de Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001.
- ARISTOTELIS. *Problemata*. Edição de Immanuelis Bekkeri. Oxonii: Tupographeo Academico, 1837.
- ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Londres: Oxford University Press, 1902.
- ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ. “Αρμονικῶν Στοιχείων”. Estabelecimento de texto de Marcus Meibom. In: *Antiquae Musicae Auctores Septem: Graece et Latine*. Amsterdam: Apud Ludovicum Elzevirium, 1652.
- COLEN, J. O *Clitofonte* de Platão. São os filósofos inúteis no Ensino da justiça? Estudo e tradução. In: *Revista da Faculdade de Letras*. Série de Filosofia, 29, 2012. p. 17-29.
- CRUZEIRO, N. *Os Elementos de Harmonia de Aristóxeno de Tarento*: tradução e comentário. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 193 f., 2021.
- DIEL, H.; KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: de Gruyter, 1962.
- HOMERO. *Iliada de Homero*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.
- JAN, K. *Musici Scriptores Graeci*. Lipsiae: aedibus B. G. Teubneri, 1895.
- MÉNDEZ. J.; CARTAGENA, F.; REYES, P. *Métrica Grega de Heféstion, Harmónica-Rítmica de Aristóxeno y Harmónica de Ptolomeo*. Madrid: Gredos, 2009.
- MORAIS, F. *Livro III Do Tratado Da Música de Aristides Quintiliano*: introdução, tradução e comentários. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 185 f. 2016.

- PLATÃO. *Diálogos*: O Banquete. Fédon. Sofista. Político. Traduções de José Cavalcante de Souza, Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultura, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Diálogos*. Vol. XI. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1977.
- _____. *Diálogos*. Vol. I-II. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980a.
- _____. *Diálogos*. Vol. XII-XIII. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980b.
- _____. *Diálogos*. Vol. X. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980c.
- _____. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.
- _____. *A República* [ou sobre a justiça, diálogo político]. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- _____. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011a.
- _____. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.
- _____. *Górgias*. Tradução de Daniel R. N. Lopes; São Paulo: Perspectiva, 2011c.
- _____. *Timeu. Crítias*. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011d.
- _____. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011e.
- _____. *Filebo*. Tradução de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2012.
- _____. *Crátilo, ou sobre a correção dos nomes*. Tradução de Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.
- _____. *Cármides. Lisis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015a.
- _____. *Apologia de Sócrates. Críton*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015b.
- _____. *Primeiro Alcibiades. Segundo Alcibiades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015c.
- _____. *Laques. Eutífron*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015d.
- _____. *Fedro*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016a.

- _____. *Hípias Maior. Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2016b.
- _____. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2016c.
- _____. *O Banquete*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2018.
- _____. *Íon. Menexeno*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2020.
- PLATO. *Plato's Republic: The greek Text*. 3 vols. Edição de B. Jowett e Lewis Campbell. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984.
- _____. *Platonis Opera*. Tomvs IV. Tetralogia VIII. Edição de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1905.
- _____. *Platonis Opera*. Tomvs V. Tetralogia VIII. Edição de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1914.
- _____. *Plato in Twelve Volumes*. Vol. 9. Tradução de W. R. M. Lamb. Cambridge,: Harvard University Press, 1925.
- _____. *The Republic*. Tradução de Paul Shorey. 2 vols. Cambridge: Havard University Press, 1937.
- _____. *The Republic*. Tradução de Desmond Lee. New York: Penguin Books, 1955.
- _____. *The Laws of Plato*. Tradução de Thomas Pangle. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- _____. *Ion. Hippias Minor. Laches. Protagoras*. Tradução de R. E. Allen. New Haven: Yale University Press, 1996.
- PLATON. *Oeuvres Complètes*. Tome VII. 1^{re} Partie. Livres IV-VII. Tradução de Emile Ghambry. Paris: Société D'édition « Les Belles Lettres », 1933.
- PLATONIS. *Rempvlicam*. Edição de S. R. Slings. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ, Κ. *Ἀρμονικῶν*. Oxford: Theatrum Sheldonianum, 1682.
- PTOLOMEU. *Harmonics*. Tradução de Jon Solomon. Boston: Brill, 1999.
- SOUZA, L. *Platão. Crátilo*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 200 f., 2010.
- WEHRLI, F. *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*. Stuttgart: Verlag, 1945.

Referências Secundárias

- ADAM, J. *The Republic of Plato*. Volume 1: Books I-V. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- AGAWU, K. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2008.
- ALMADA, C. *Harmonia Funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ALMÉM, B; PEARSALL, E. (Org.). *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- ALEXIOU, M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- ANDERSON, W. The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 86, 1955. p. 88-102.
- _____. *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*. London: Oxford University Press, 1966.
- ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- ATHENAEUS. *The Deipnosophists*. Cambridge: Harvard University Press. London: William Heinemann Ltd., 1927.
- BARBERA, A. Republic 530C-531C: Another Look at Plato and the Pythagoreans. *American Journal of Philology*, n. 4, 1981. p. 395-410.
- BARKER, A. *Greek Greek Musical Writings*. Vol. 1. New York: Cambridge University Press, 1984.
- _____. *Greek Greek Musical Writings*. Vol. 2. New York: Cambridge University Press, 1989.
- _____. Ptolemy's Pythagoreans, Archytas, and Plato's conception of mathematics. *Phronesis*, vol. XXXIX, n. 2, 1994. p. 113-135.
- _____. Timaeus on music and the liver. In: WRIGHT, M. *Reason and Necessity: Essays on Plato's Timaeus*. Londres: Gerald Duckworth & CO. Ltd., 2000.
- _____. Early 'Timaeus' Commentaries and Hellenistic Musicology. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Supplement, no. 78, 2003. p. 73-87.
- _____. Aristoxenus and the Early Academy. HUFFMAN, C. *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2012. p. 297-324.
- _____. Text and Sense at Philebus 56a. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 37, No. 1, 1987. p. 103-109.
- BARRY, P. Greek Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 4, 1919. p. 578-613.
- BATAILLE, A. Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque, In *Recherches de Papyrologie*, I, 1961. p. 5-20.
- BÉLIS, A. *Aristoxene de Tarente et Aristote: le Traite d'Harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.

- _____. La musique dans la Grèce antique. In: *École pratique des hautes études*. 4e section, sciences historiques et philologiques. Livret 12, 1998. p. 78-81.
- BLASIUS, L. Mapping the terrain. In: CHRISTENSEN T (Org.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press; 2002. p. 27-45.
- BOURGAULT, S. Music and Pedagogy in the Platonic City. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 46, N. 1, 2012. p. 59-72.
- BRANACCI, A. A filosofia da música na *República*. In: HADDAD, A.; ARAÚJO, C. *A República de Platão: Companion em Homenagem a Maria das Graças de Moraes Augusto*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2022. p. 157-182.
- BRISSON, L. *Plato the myth maker*. Traduzido por Gerard Naddaf. Chicago: The University of Chicago Press, 1994 [1998].
- _____; PRADEAU, J.-F. *As Leis de Platão*. Tradução de Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2007 [2012].
- CARVALHO, A. *Contraponto Modal: Manual Prático*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- CERQUEIRA, F. V. Music and the Fantastic in Ancient Greece: The Imaginary, Between Myth and Philosophy. *Per Musi*, [S. l.], n. 36, 2017.
- CHALMERS, J. *Divisions of the Tetrachord: A Prolegomenon to the Construction of Musical Scales*. Hanover: Frog Peak Music, 1993.
- CHAILLEY, J. *Compendio de Musicologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- COHEN, D. Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages. In: CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Theory*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 307-363.
- COMOTTI, G. *La Musica nella Cultura Greca e Romana*. Torino: EDT, 1979.
- CORNELLI, G. *In Search of Pythagoreanism*. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH, 2013.
- _____. Tudo é número no pitagorismo antigo? *Classica* (São Paulo), v. 2, 2013. p. 100-120.
- CORNELLI, G.; COELHO, M. “Quem não é geômetra não entre!”: Geometria, filosofia e platonismo. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 116, Dez/2007, p. 417-435.
- CORRÊA, P. *Harmonía: mito e música na Grécia Antiga*. In: *Kléos*. Revista de Filosofia Antiga. v.2-3, n.2-3, Rio de Janeiro, 1999. p. 174-217.
- COSTA, A. O sentido histórico-filosófico do Poema de Parmênides. *Anais de Filosofia Clássica*, Vol. 1 nº 1, 2007. p. 92-128.
- _____. *Sobre a verdade e as opiniões: o Poema de Parmênides e a incisão entre ser e devir*. 2010. 172f. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Filosofia, Instituto de

Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

_____. De Sócrates a Sócrates: as formas do drama entre Platão e Aristófanes. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 8, nº 15, 2014. p. 25-34.

_____. The Republic of Birds: the construction of the city and the citizenship according to Plato and Aristophanes. *O Que Nos Faz Pensar (PUCRJ)*, v. 27, 2018. p. 105-116.

_____. Homero e o princípio da pedagogia. In: AZEVEDO, K. T. *Educação, ensino e os estudos clássicos*. São Paulo: Odysseus, 2021. (Livro eletrônico).

DE PAOLI, B. Um sonho homérico no *Crítón* de Platão. In: *Anais de Filosofia Clássica*, edição v. 11, n. 21, 2017. p. 16-28.

DIELS, H.; KRANZ, W. *Fragmente der Vorsokratiker*. Zürich: Weidmann, 1956 [1901]. (DK).

DOYLE, J. The Fundamental Conflict in Plato's Gorgias. In: SEDLEY, D. *Oxford studies in ancient philosophy*. Vol. XXX. New York: Oxford University Press, 2006. p. 87-100.

DUARTE, R. Ulisses vs. Polifemo: vingança ou justiça? In: *Artefilosofia*, V. 11 N. 20: A Arte da Vingança, 2016. p. 07-16.

EBREY, D. *Plato's Phaedo: forms, death, and the philosophical life*. New York: Cambridge University Press, 2023.

EXARCHOS, D. Listening Outside Time. In: SOLOMOS, M. *Iannis Xenakis: La musique électroacoustique*. Paris : L'Harmattan, 2015. p. 211-224.

FERRARI, G. The Three-Part Soul. In: _____. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 165-201.

FINE, J. Plato and the dangerous pleasures of *poikilia*. *Classical Quarterly* 71 (1), 2021. p. 152-169.

FINLEY, M. *The World of Odysseus*. New York: The Viking Press, 1954.

_____. *Escravidão antiga e ideologia moderna*. Tradução de Norberto Luiz Guarinello. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FITTON, J. Greek Dance. In: *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 23, No. 2, 1973. p. 254-274.

FLÓREZ, J. Platón délfico. La *Iliada* como clave de lectura de la *República*. In: OSORIO-HERRERA, B.; FLÓREZ, J. *En diálogo con Platón*. Medellín: UPB, 2023. p. 34-83.

FOLEY, J. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

_____. *Homer's Traditional Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

- FRANKLIN, J. Diatonic Music in Greece: A Reassessment of Its Antiquity. *Mnemosyne*. Vol. 55, 2002. p. 669-702.
- _____. Epicentric Tonality and the Greek Lyric Tradition. In: PHILLIPS, T.; D'ANGOUR, A. *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 17-46.
- _____. Remembering Music in Early Greece. In: MIRELMAN, S. *The Historiography of Music in Global Perspective*. New Jersey: Gorgia Press, 2010. p. 1-42.
- GALLO, F. *La polifonia nel medioevo*. Torino: Edizioni di Torino, 1977.
- GOMBOSI, O. New Light on Ancient Greek Music. *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, September 11th to 16th, 1939, p. 168-183.
- _____. The Melody of Pindar's "Golden Lyre". *The Musical Quarterly*, Jul., Vol. 26, No. 3, 1940. p. 381-392.
- _____. Key, Mode, Species. *Journal of the American Musicological Society*, 4(1), 1951, p. 20-26.
- GOULD, J. *The Development of Plato's Ethics*. New York: Cambridge University Press, 1955.
- GIBSON, S. *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*. New York: Routledge, 2012.
- GRANDOLINI, S. A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone, 53, n. 2. *Giornale italiano di filologia*, 2001. p. 287-292.
- GREEN, J. 2015. Melody and Rhythm at Plato's Symposium 187d2, *Classical Philology*, 110, n. 2, 2015. p. 152-158.
- GREIF, F. Études sur la musique antique. In: *Revue des Études Grecques*, tome 22, fascicule 97, 1909. p. 89-139.
- GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- GUGGENBERGER, R. Nem bárbaros e nem helenos: os macedônios do sec. IV a.C. como terceira categoria em Plutarco. In: SEBASTIANI, B.; RODRIGUES, F.; COSTA E SILVA, B. *Problemas de Historiografia Helenística*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 44-80.
- GUILLÉN, L. Las citas de Platón en las Cuestiones homéricas de Porfirio. In: *Humanitas*, 65, 2013. p. 89-107.
- GUIMARÃES, B. B. *O Poema de Empédocles: Uma renovação da teoria do ciclo cósmico*. 2021. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2021.

- GURD, S. A. *The Origins of Music Theory in the Age of Plato*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- HADDAD, A. *Sophrosýne* em República IV, 431B5-D2. In: *Dissertatio*, 32, 2010. p. 193 –217.
- _____. Vlastos e a escravidão em Platão In: *Revista classica*, v. 28, n. 2, 2015. p. 93-103.
- HAGEL, S. *Ancient Greek Music: a New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HAINSWORTH, B. *The Iliad: A Commentary*. Volume III: books 9-12. New York: Cambridge University Press, 1993.
- HARTE, V. *Plato on Parts and Wholes: The Metaphysics of Structure*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- HAVELOCK, E. *Preface to Plato*. Massachusetts: The Belknap Press, 1963.
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007 [1991].
- HOLANDA, L. S. B. de. Tragédia e antitragédia na Apologia de Sócrates: uma análise retórica. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.27, n.42, jan.-jun., 2018. p. 23-34.
- HWANG, P. Poetry in Plato's Republic. *Apeiron*, volume 15, issue 1, 1981. p. 29-37.
- HOBBS, A. *Plato and the hero: courage, manliness, and the impersonal good*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- JAEGER, W. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1936 [1995].
- JOHNSON, S (Org.). *The New York Schools of Music and Visual Arts*. New York: Routledge, 2001.
- JUCKSCH, Y. *Das sombras do caos à luz do cosmos: um estudo sobre o problema platônico do mal*. Tese. (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 244 f., 2024.
- KARANIKA, A. *Voices at Work Women: Performance, and Labor in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- KÉI, N. *L'esthétique des fleurs: kosmos, poikilia et kharis dans la céramique attique du VIe et du Ve siècle av. n. ère*. Berlin: Walter de Gruyter, 2022.
- KENNEDY, J. *The musical structure of Plato's dialogues*. Londres: Routledge, 2011.
- KERMAN, J. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- KOELLREUTTER, H. *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das Funções Harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1986.

- _____. *Contraponto modal do século XVI: Palestrina*. Brasília: Musimed Editora, 1996.
- KOSMAN, L. Silence and Imitation in the Platonic Dialogues. In: KLAGGE, J.; SMITH, N. (Org.). *Methods of Interpreting Plato*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 73–92.
- KOSTA, S.; PAYNE, D.; ALMÉN, B. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 2018.
- KRAMER, S. Socrates' Dream: Crito 44a-b. In: *The Classical Journal*, Vol. 83, No. 3, 1988, p. 193-197.
- KURKE, L. Imagining Chorality: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues. PEPONI, A.-E. *Performance and culture in Plato's Laws*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- LANDELS, J. *Music in ancient Greece and Rome*. New York: Taylor & Francis, 2002.
- LAWLER, L. The Dance in Ancient Greece. In: *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 6, 1947, p. 343-349.
- LEE, J. Iannis Xenakis and the Presocratic Foundations of a New Music. *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 29, Number 1, 2011. p. 73-82.
- LEMOINE, R. *Plato's Caves: The Liberating Sting of Cultural Diversity*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- LEVEN, P. The Colors of Sound: Poikilia and Its Aesthetic Contexts. *Greek and Roman Musical Studies* 1, 2013. p. 229-242.
- LITCHFIELD, M. Aristoxenus and Empiricism: A Reevaluation Based on His Theories. *Journal of Music Theory*, Spring, Vol. 32, No. 1, 1988. p. 51-73.
- LORD, A. *The Singer of Tales*. New York: Harvard University Press, 1971.
- MACONIE, R. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanhan: Scarecrow Press, 2005.
- _____. *Musicologia: Musical knowledge from Plato to Jonh Cage*. Lanhan: Scarecrow Press, 2010.
- _____. *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007*. Lanhan: Rowman & Littlefield, 2016
- MALTA, André. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- MANUWALD, B. The Unity of Virtue in Plato's Protagoras. In: SEDLEY, D. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 115-136.
- MARROU, H. I. ΜΕΛΟΓΡΑΦΙΑ. In: *L'antiquité Classique*, Tome 15, fasc. 2, 1946. p. 289-296.

- MATHIESEN, T. *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- _____. Greek music theory. In: CHRISTENSEN T, ed. *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press; 2002. p. 107-135.
- MATOSSIAN, N. *Xenakis*. New York: Kahn & Averill, 1986.
- MCKAY, J.; REHDING, A. The Structure of Plato's Dialogues and Greek Music Theory: A Response to J. B. Kennedy. *Apeiron*, 44, n. 4, 2011. p. 359-375.
- MCPHERRAN, M. Platonic Religion. In: BENSON, H. *A Companion to Plato*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 244-260.
- MONELE, R. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MONRO, D. *The modes of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1894.
- MONDOLFO, R. *El genio helénico*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1956.
- MONEDERO, A. *La Pólis y la expansion colonial griega: Siglos VIII-VI*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993 [2001].
- MONTIGLIO, S. *From Villain to Hero: Odysseus in ancient thought*. Michigan: University of Michigan Press, 2011.
- MORROW, G. Plato and Greek Slavery. In: *Mind*, New Series, Vol. 48, No. 190, Apr., 1939. p. 186-201.
- MOSS, J. Shame, Pleasure, and the Divided Soul. In: SEDLEY, D. *Oxford studies in ancient philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 137-170.
- _____. What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad? In: FERRARI, G. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 415-444.
- _____. Appearances and Calculations: Plato's Division of the Soul. In: SEDLEY, D. *Oxford studies in ancient philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 35-68.
- MOSSÉ, C. *O processo de Sócrates*. Tradução de Arnaldo Marques, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- MOTA, M. *Metafísica, Escrita e Música: ensaios sobre os fragmentos de Heráclito*. Lisboa: MIL, 2018.
- MOUNTFORD, J. The Musical Scales of Plato's Republic. *The Classical Quarterly*, 17, 1923. p. 125-36.
- MULLER, R. La musique et l'imitation. In: FATTAL, M. (Org.). *La philosophie de Platon*. Tomo 1. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 103-137.

- MURRAY, P.; WILSON, P. (Org.). *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- MURRAY, O. The Chorus of Dionysus: Alcohol and Old Age in the Laws. In: PEPONI, A.-E. *Performance and culture in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 109-122.
- NADDAF, G. Literacy and Poetic Performance in Plato's Laws. *Ancient Philosophy*, 20, 2000. p. 339-350.
- NAGY, G. *Poetry as performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- NIGHTINGALE, A. The Orphaned Word: The Pharmakon of Forgetfulness in Plato's Laws. In: PEPONI, A.-E. *Performance and culture in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 243-265.
- NONNOS. *Dionysiaca*. Vol. III. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- OLIVEIRA, J. *A relação entre música e felicidade em Santo Agostinho*. Tese. (Doutorado em Filosofia) - Programa Integrado de Doutorado em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal Rio Grande do Norte. João Pessoa, 171 f., 2019.
- OLIVEIRA, G. Música e Cosmologia em Filolau de Crotona. *Revista Música, [S. l.]*, v. 17, n. 1, 2017. p. 250–276.
- PAGLIARA, Alessandro. Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio (Resp. III 10, 399a-c). In: CASSIO, A.; MUSTI, D.; ROSSI, L. *Synaulía: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. Napoli, 2000. p. 157-216.
- PAPPAS, N. A República de Platão. Tradução de Abílio Queiroz. Lisboa: Edições 70, 1995.
- PELOSI, F. Epodé: persuasione, purificazione, cura dell'anima nella riflessione platonica sulla musica. *La parola del passato* 59, n. 339, 2004. p. 401-417.
- _____. *Plato on music, soul and bod*. Tradução de Sophie Henderson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PENNER, T. Thought and Desire in Plato. In: VLASTOS, G. *Modern Studies in Philosophy: Plato*. Vol. II. London: The Macmillan Press, 1971. p. 96-118.
- PEPONI, A.-E. Lyric Atmospheres: Plato and Mimetic Evanescence In: PHILLIPS, T.; D'ANGOUR, A. *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 163-182.
- PIECHOWIAK, M. *Plato's Conception of Justice and the Question of Human Dignity*. Berlin: Peter Lang, 2020.
- PLUTARCO. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1895.

- _____. *Obras Morais: Sobre o Afecto aos Filhos. Sobre a Música*. Tradução de Carmen Soares e Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- PORTER, J. Sounds You Cannot Hear: Cicero and the Tradition of Sublime Criticism. In: PHILLIPS, T.; D'ANGOUR, A. *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 203-231.
- PRAUSCELLO, L. *Singing Alexandria: Music Between Practice and Textual Transmission*. Boston: Brill, 2006.
- PROVENZA, A. Aristoxenus and Music Therapy: Fr. 26 Wehrli within the Tradition on Music and Catharsis. In: HUFFMAN, C. *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2012. p. 91-128.
- REGALI, M. Amicus Homerus: Allusive Art in Plato's Incipit to Book X of the Republic (595a–c). In: CORNELLI, G. *Plato's Styles and Characters: Between Literature and Philosophy*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. p. 173-186.
- REINACH, T. La musique du nouvel hymne de Delphes (pl. XIII, XIX-XXVII). *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 18, 1894. pp. 363-389.
- _____. *A música grega*. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1923].
- RENAUD, F. A Autoridade de Homero e da tradição no *Phédon*. In: *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 11, nº 22, 2017. p. 21-31.
- REYES, P. Claudio Ptolomeo y Los Modos Musicales Griegos. *Myrtia*, 18, 2003, p. 237–259. Disponível em: <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/3688>. Acessado em: 31/01/2023.
- RIJKSBARON, A. *Ion or: on the Iliad*. Leiden: Brill, 2007.
- ROCCONI, E. *Le Parole delle Muse: La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*. Roma: Edizioni Quasar, 2003.
- _____. Aristoxenus and Musical Êthos. HUFFMAN, C. *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2012. p. 65-90.
- _____. The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought. In: SLUITER, I.; ROSEN, R. *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 2012b. p. 113–132.
- ROCHA, R. Uma Introdução à Teoria Musical Na Antiguidade Clássica. *Via Litterae: Revista de Linguística e Teoria Literária*, 1(1), 2009. p. 138-164.
- _____. Aristóxeno de Tarento e os fragmentos de suas obras que tratam da música: discussão introdutória e tradução de alguns fragmentos escolhidos. *Dramaturgias*, (22), 2023. p. 562–577.
- ROIG-FRANCOLI, M. *Harmony in Context*. New York: Mc Graw-Hill, Year: 2011.

- ROSEN, S. *Plato's Republic: a study*. Yale: Yale University Press, 2005.
- RUTHERFORD, I. 2013. Strictly Ballroom: Egyptian Mousike and Plato's Comparative Poetics. In: PEPONI, A.-E. *Performance and culture in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 67-86.
- SANTORO, F. Como anistiar o poeta exilado por Sócrates? *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 nº 4, 2008. p. 19-28.
- SANTOS, B. F. *O mundo das Palavras: acerca do papel das opiniões no Poema de Parmênides*. 2022. 120f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022.
- SILVERMAN, A. *The dialectic of essence: a study of Plato's metaphysics*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- SIDER, D. Plato's "Symposium" as Dionysian Festival. n.s. 4. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1980. p. 41-56.
- SIQUEIRA, S. *ΜΟΥΣΙΚΗ como disciplina propedêutica da dialética na República-VII*. Tese. (Doutorado em Filosofia) - Programa Integrado de Doutorado em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal Rio Grande do Norte. João Pessoa, 187 f., 2022.
- SOLOMON, J. Ekbole and Eklusis in the musical Treatise of Bacchius. In. *Symbolae Osloenses*, Vol. LV, 1980. p. 111-126.
- STANISZ, A. Let's hear ancient Greek music!. *Oxford News Blog*, 2017. Disponível em: <https://www.ox.ac.uk/news/arts-blog/let%E2%80%99s-hear-ancient-greek-music>. Acesso em: 28/01/2023.
- SOUZA, J. *Para uma primeira história da harmonia: das Musas à música*. São Paulo: Dialética, 2023.
- _____. Resenha de COSTA, Alexandre. Thánatos: da possibilidade de um conceito de morte a partir do Lógos Heraclítico. In: *Anais de Filosofia Clássica*, v. 13, 2019. p. 121-130.
- TELOH, H. *The development of Plato's metaphysics*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1981.
- TERZÉS, C.; HAGEL, S. Two Auloi from Megara. *Greek and Roman Musical Studies*, 10, 2022. p. 15-77
- TIRON, A. *Etudes sur la musique grecque, le plain-chant Et la tonalite moderne*. Paris: Imprimerie Impériale, 1866.

- VLASTOS, G. The Role of Observation in Plato's Conception of Astronomy. In: NICOLACOPOULOS, P. *Greek studies in the philosophy and history of science*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990. p. 1-28.
- _____. Slavery in Plato's Thought. In: *The Philosophical Review*, Vol. 50, No. 3, maio, 1941. p. 289-304.
- VILLELA-PETIT, M. Platão E A POESIA NA REPÚBLICA. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, p. 51-71.
- VARGA, A. *Conversations with Iannis Xenakis*. Londres: Faber and Faber Limited, 1966.
- VOEGELIN, E. *O Mundo da Pólis*. Tradução de Luciana Pudenzi. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- WEST, M. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- _____. Music therapy in antiquity. In: HORDEN, P. *Music as medicine: the history of music therapy since antiquity*. Londres: Routledge. 2000. p. 51-68.
- WILLIAMS, A. Ancient Greek Music. *Proceedings of the Musical Association*, 1897, p. 125-144.
- WINNINGTON-INGRAM. R. P. Ancient Greek Music: A Survey. *Music & Letters*, Vol. 10, No. 4, 1929, p. 326-345.
- WHITE, M. Plato and Mathematics. In: BENSON, H. *A Companion to Plato*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 228-243.
- XENAKIS, I. *Formalized Music: thought and mathematics in composition*. New York: Pendragon Press, 1992.

Referências Lexicais

- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette Livre, 2000.
- BEEKS, R. *Etymological Dictionary of Greek*. Vols. 2. Boston: Brill, 2010.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Tomo I. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- _____. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Tomo III. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.
- _____. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Tomo IV-1. Paris: Éditions Klincksieck, 1977.
- _____. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Tomo IV-2. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.

LIDDELL, H.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C.; NEVES, M. H. *Dicionário grego-português*: vol. 1.

Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Dicionário grego-português*: vol. 3. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *Dicionário grego-português*: vol. 5. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.