

MOUSIKÉ: EDUCAÇÃO MUSICAL E
FORMAÇÃO MORAL EM A REPÚBLICA DE PLATÃO

Alfredo Werney Lima Torres*
José Renato de Araújo Sousa**

Resumo: Partindo do pensamento de Platão, mas especificamente em sua obra *A República*, em que o filósofo argumenta que a música e a poesia dos gregos não podem ser apenas estudadas como um fenômeno estético, porque elas se articulam intimamente com a moral e com a visão de mundo daquela sociedade, pretende-se compreender a relação entre *logos* e *mousiké* na cultura grega.

Palavras-chave: Platão; educação; poesia; música; moral.

Resumen: A partir de las ideas de Platón, sino específicamente en su obra la República, en el filósofo sostiene que la música y la poesía de los griegos no puede ser estudiada sólo como un fenómeno estético, porque está vinculada estrechamente con la moral y la visión de mundo de la sociedad, tenemos la intención de comprender a relación entre *logos* y *mousiké* en la cultura griega.

Palabras-claves: Platón; educación; poesía; música; moral.

Introdução

Se almejarmos deslindar o conceito de música na Grécia Antiga, veremos que há diferenças notórias entre as concepções dessa época e as do mundo atual, embora existam ainda elementos que permanecem no discurso musical da modernidade. Há diferenças não apenas em aspectos mais técnicos – como estruturação das escalas, a forma como os sons estão dispostos, tipos de instrumentos musicais utilizados, andamento musical –, mas

também na própria maneira de compreender as funções da arte musical, uma vez que se atribuía à música poderes mágicos e catárticos. Quando executavam a música de forma ritual, “as pessoas pensavam que eram capazes de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza”. (PALISCA; GROUT, 2001, p.17).

O primeiro fator que deve ser observado é que, para os gregos, não havia uma distinção clara entre música, dança e poesia. Estas artes formavam um mesmo fenômeno, portanto não podiam ser pensadas como linguagens autônomas. Significa dizer que, por exemplo, para os gre-

* Professor de Música do Instituto Federal do Piauí. E-mail: alfredoviola@hotmail.com

** Professor Adjunto do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal do Piauí. E-mail: renatocacto@hotmail.com.

gos, a música participava dos movimentos harmoniosos do corpo e deveria agir da mesma forma na melodia e nas palavras, buscando atingir uma natureza equilibrada. Ademais, “essas três artes possuem um elemento comum, ou seja, o ritmo, que regula ao mesmo tempo as palavras, os sons e os passos” (TOMÁS, 2002, p.44).

Outro fator que se deve mencionar é a forte ligação da música grega com a palavra falada, isto é, com a oralidade. Os gregos atribuíam grande valor ao discurso oral, o que nos faz compreender que essa sociedade, mesmo após ter desenvolvido uma escrita complexa, pautava sua comunicação na oralidade. É notório que a palavra escrita não possuía a mesma força que ela desempenha na atualidade. Em síntese, o registro escrito não era o predominante na cultura grega. Em relação a esse aspecto da cultura da Grécia, a oralidade, Paul Zumthor (2005, p.69-70) afirma:

[...] a performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. [...] Contrariamente ao que se passa na leitura, ato diferido, quando um poeta declama seu

próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós.

O “ato teatral” da fala e o desejo de apreender a essência humana com suas manifestações psíquicas por meio do som são experiências que estão profundamente articuladas com a concepção de arte musical na Grécia. A própria origem da palavra grega *mousiké* possui uma visível relação com “a palavra cantada”. Lia Tomás (2002) argumenta que a construção da teoria musical dos gregos não foi pensada apenas da óptica formal ou técnica, por não buscarem unicamente o entendimento daquilo que se escuta. Segunda a autora “ela é uma parte da *mousiké*, um conceito matricial que engloba tudo o que envolve uma presença sonora – o canto, as palavras, as danças, a matemática e seus derivados” (TOMÁS, 2002, p.109).

Desse modo, entendemos que o termo música, se pensarmos na concepção grega, possui uma maior amplitude do que quando o utilizamos nos dias de hoje. A música para os gregos não pode ser apenas estudada como um fenômeno estético, porque ela se articula intimamen-

te com a moral e com a visão de mundo daquela sociedade. A esse respeito, afirma Cerqueira (2011, p.77):

Aristóteles acredita que a música contenha em si mesma a imitação das afecções do caráter, de forma que diferentes melodias imitam distintos tipos de caráter. O jovem, ao ser encaminhado para o aprendizado da música, deve entrar em contato com as melodias que imitam o caráter que se deseja do cidadão (livre, temperante, comedido, corajoso e viril), que são produzidas principalmente pelas melodias que portadoras do *éthos praktikón* ou do *éthos ethikón*.

Compreendia-se, portanto, que os elementos musicais – como é o caso da melodia, que, de uma maneira geral, é um componente que, por muito tempo, dominou o discurso da linguagem musical do Ocidente – possuíam o poder de determinar tipos de caráter e de orientar a vida das pessoas. Em outros termos: estamos diante de um mundo em que os elementos formais, portanto, não podem ser entendidos como elementos separados da ética.

A partir dessas concepções acerca da música ora apresentadas, o presente artigo objetiva estudar as relações entre educação musical e formação moral na Grécia, por meio dos diálogos de Platão. Partindo da compreensão de música para os gregos, que não separavam *logos* e

melos, pretendemos entender os desdobramentos dessa visão sobre a arte musical a partir do pensamento do filósofo grego.

Educação musical e formação moral em Platão

De modo geral, falar da música grega enquanto teoria não é tarefa fácil, principalmente quando se trata dessa arte nos diálogos de Platão. O próprio filósofo deixou claro sua falta de interesse em tratar da música como um tema à parte. Não se privou, porém, de dedicar atenção ao assunto, expondo ideias que parecem chocantes para músicos eruditos que prezam a prática da música instrumental, ou mesmo aos amantes desta. Sócrates afirma que os músicos “... ao medirem os acordes harmônicos e sons uns com os outros, produzem um labor improfícuo, tal como os astrônomos”, e ainda que “... é ridículo, sem dúvida falar de não sei que os intervalos mínimos e apurarem os ouvidos, como se fossem 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 à frente do espírito” (A República, 531 a).

Essa opinião da personagem Sócrates, como veremos, indica que naquele momento Platão não estava interessado em dedicar-se a um estudo minucioso da técnica musical. Seu interesse é pela palavra cantada, isto é, a música com sentido, pois para os gregos o que dá sentido a música é a palavra, o *logos*. Além disso, é bem provável, que essa ironia para com os músicos instrumentistas, fosse também uma crítica à emancipação da música que na época de Platão já vinha se desvinculando da palavra. Para Julius Elias (1994, p. 19), o problema essencial da música para Platão está na sua subordinação ou não à palavra. Pois “se a música não pode está unida às palavras (ou as duas aproximações que ele toma) ela desmorona dentro do lirismo subjetivo dos vários tipos de indisciplina”. Outras passagens em *A República* também indicam que a música em si já vinha experimentando novos métodos, algo como uma espécie de improviso instrumental. (SOUSA, 2002)

Sobre isso, o helenista James Adam (1965, p. 156-157) diz que “No melhor período da música grega, a poesia lírica foi escrita somente para música, e a música somente para a poesia, sendo considerada ilegítima a separação das du-

as”, e ainda que “O poeta deveria ser seu próprio músico, e escrever a música para servir as palavras, e não o contrário. Esta era outra característica da música clássica Grega, embora tivesse começado uma mudança no século IV A.C.”

Ao tratar da reforma educacional, Platão (*A República*. 398 b) diz que para completar o seu tratado poético acerca das artes das *Musas*, ainda faltava tratar do caráter do canto e da melodia (τὸ περὶ οἰδῆς τρῶπου καὶ μελῶν λοιπόν). Evidentemente, a poesia, que naquela época, estava tão intimamente ligada à música, leva Platão a não se abster deste importante detalhe.

O filósofo grego então começa sua análise pela parte técnica da música. Diz que a melodia (τό μέλος) divide-se em três partes: as palavras (*lógoi*), a harmonia (*armonía*) e o ritmo (*rythmós*). Em seguida, argumenta que a harmonia e o ritmo deviam estar subordinados às palavras (*A República*. 397 b - 398 d). Mas o que significa essa subordinação? Em primeiro lugar, significa que é necessária a prática da música com “sentido”, isto é, como palavra cantada. Essa exigência é coerente com o que foi dito anteriormente acerca da poesia e da imitação. Platão enfatiza

que um discurso deve sofrer pouca ou nenhuma alteração harmônica e rítmica, para evitar o risco de causar alterações no *éthos*, caráter dos indivíduos. Assim como não se deve imitar todas as coisas e qualquer comportamento nas ações humanas, também não se deve falar ou cantar imitando todos os sons e todas as emoções. É preciso escolher aquela fala do homem digno, temperante, mais austero, que corresponde à imagem do homem de bem.

Ao proferir um discurso de ritmo constante, como se fosse uma única harmonia, o homem de caráter constante e comedido, se assemelha a um músico apolíneo. Pois sabe o que fala, e que sentimentos saudáveis ele deve transmitir aos seus ouvintes. Por isso, Platão faz a escolha dos instrumentos de Apolo, em vez dos de Mársias, aquele sileno que desafiou Apolo para uma disputa musical (Cf. *A República*, 399 e). No *Banquete* 25 c, Alcibiades comparou Sócrates ao sátiro Mársias, pelo seu poder de encantamento. Porém, muito melhor, pois enquanto Mársias precisava de uma flauta para encantar os homens, Sócrates usava apenas suas palavras desacompanhadas de música. A música, para Platão, e talvez para a aristocracia grega, deveria exprimir a *sofrosyne*, a temperança, o equilíbrio do ca-

ráter. Portanto, essa exigência à música vem completar tudo aquilo que se Platão havia dito da poesia. E Platão fundamenta seu ponto de vista estético e pedagógico, recorrendo à tradição musical para justificar sua preferência. Não é só à admiração ao deus Apolo que justifica essa escolha. Platão recorre também a Dâmon, o primeiro teórico da música grega. (SOUSA, 2002)

Música e *logos* formam um duo indissociável. Se as palavras emitem um significado, quando sozinhas ou formando frases, a música por sua vez emite um *ethos*, ou seja, um comportamento, um caráter da alma (*psykhé*). De forma que a disposição musical atuará junto com a palavra no processo de comunicação. Enquanto a palavra transporta o significado, a disposição musical prepara o espírito para recebê-lo. Daí Platão expor toda sua preocupação também com a música. Pois reconhece que a música é capaz de deixar um espírito maleável, tendendo à tristeza ou à alegria, à coragem ou ao medo, à moleza etc., dependendo do seu *ethos*. De forma mais precisa, Najjar Nasser explica que

Na perspectiva musical, a doutrina do *ethos* expressa a ordenação, dife-

renciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos. A sincronidade de todos esses elementos constituía um fator determinante na influência da música sobre o caráter. Essa concepção revela o porquê da música ser considerada como um atributo fundamental no sistema político e educacional do Estado. De acordo com a doutrina do *ethos*, a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos. Pode induzir à ação; fortalecer ou de modo contrário enfraquecer o equilíbrio mental; ou ainda gerar um estado de inconsciência, onde a força de vontade fica totalmente ausente nos indivíduos. (1997, p. 243)

O *ethos* é um reflexo dos modos musicais ou harmonias. Cada harmonia representava um tipo de comportamento. Platão, por exemplo, descreve as harmonias *mixolídia* e a *sintonolídia*, como harmonias lamentosas (Cf. A República, 398e). Pois ambas, segundo ele, possuíam um *ethos* capaz de gerar a embriaguez, a moleza e a preguiça, logo não eram apropriadas aos guardiães. Segundo Najat Nasser (1997, p. 252), a harmonia *mixolídia*, que tinha um caráter emocional patético e doloroso, era a harmonia empregada nas tragédias, e foi usada, primeiramente, pela poetisa Safo de Lesbos.

Contraopondo-se a essas harmonias lamentosas, Platão disse que as harmoni-

as adequadas ao seu Estado ideal seriam a dória e a frígia. A dória era aquela harmonia que possuía um *ethos* capaz de imitar a voz e as inflexões de um homem valente em qualquer situação. A frígia era aquela usada em tempo de paz, em situações voluntárias ou de persuasão, para convencer alguém ou rogar aos deuses por meio de preces (República, 399 a-c). A escolha dessas harmonias, que por sinal eram as mais antigas, mostra uma atitude bastante coerente com o resgate da tradição que Platão estava empenhado em realizar. E embora ele mesmo fosse um inovador, não conseguia se desvencilhar do antigo. Mas devemos vê-lo como um inovador, no sentido de um reformador. Ele estava se empenhando em reformar a *pólis* que se encontrava em declínio político. Sua forma de abordar então o problema político, seria através da reforma da *paideia*, por isso, sua preocupação com todos os elementos da cultura grega. Sua escolha pelo modo *dórico* é mais do que a escolha de uma forma conservadora de padrões espartanos. É uma volta às origens da cultura de um povo de grandes feitos heróicos que teria, na imagem de Apolo e sua cítara, o seu mais perfeito modelo musical. Daí percebe-se também que há uma reivindicação de alto valor re-

ligioso e moral. A música dórica, executada na cítara, é de uma harmonia única, austera, firme e capaz de deixar o espírito humano apto a enfrentar qualquer desafio, mesmo os mais trágicos. (NASSER, 1997)

Para Platão a qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter, que, por sua vez, é modelado segundo os padrões da beleza e da bondade pela inteligência. (A República, 400 e). Assim, a poesia, sendo inseparável da música, também seguiria essa orientação. A boa poesia imitaria a bondade e a beleza, tudo que é nobre e que eleva o espírito do homem. Aqui a *mousiké* é elevada a um estatuto superior de arte. Não só a *mousiké*, mas todas as artes para Platão deveriam ter a função de educar o homem para uma vida superior. Pois, “*em todas estas coisas há, com efeito, beleza ou fealdade. E a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom*” (A República, 401 a). Se a música imprime um sentimento ou desperta uma determinada emoção, a palavra imprime uma imagem,

que pode ser um bom modelo, ou uma má cópia – um simulacro. (SOUSA, 2002)

Quanto à música, fica expresso por que Platão não está interessado na prática musical destituída da palavra. Nem na instrumentalização da música ao acaso. Da mesma forma, a inovação dos modos ou harmonias foi condenada com vistas ao próprio preceito damoniano de que “*...nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade* (A República, 424 c). Com isso, Platão não está proibindo a composição de novas poesias ou novos cantos. O que ele veta é a alteração dos modos ou harmonias já determinados pela tradição. Como ele diz não é o fato de serem cantos novos, mas sim de serem uma nova maneira de cantar. Pois “*tal coisa não deve louvar-se nem entender-se assim, porquanto deve ter-se cuidado com mudança para um novo gênero musical, que pode pôr tudo em risco*”. Ora, essa atitude demonstra que, ao menos em parte, a criatividade musical, no seu amplo sentido, não está sendo proscrita.

Ritmo e tempo na poesia e na música

Depois de tratar das harmonias, Platão passa a discorrer sobre os ritmos. Enfatiza

que é necessário não procurar ritmos variados, nem tempos de toda espécie, mas discernir quais são os andamentos que experimentam a vida de um homem regado e corajoso. A cadência e a melodia a deve se conformar, obrigatoriamente às palavras. Ainda que diga sentir dificuldades em classificar os ritmos, o filósofo diz haver três espécies de ritmos usados pelos gregos: o enóplio composto, o dáctilo e o heróico. Todos eles imitam alguma espécie ou modo de vida, embora não saiba com precisão explicá-los. (A República, 399 e – 400 a)

Para entendermos melhor essa relação entre ritmo e tempo na poesia e na música, recorreremos aos estudos de Norma Goldstein (1986, p. 11). Segundo essa autora, havia dois sistemas de contagem de versos conhecidos pelos gregos: um silábico ou acentual, que determina a posição das sílabas fortes e fracas em cada verso; e o qualitativo, que divide os versos em pés ou segmentos, formados por sílabas longas ou breves. Ambas as formações determinam os ritmos dos versos, quando dispostas em sucessões. Goldstein diz ainda que os gregos da antiguidade clássica e os latinos usavam sistema qualitativo, ou seja, o sistema de divisão de sílabas longas, convenicionado pelo sinal “_” e bre-

ves, convenicionado pelo sinal “U”. As palavras gregas usadas por Sócrates *íson ano kai kato tithéntos* que foram traduzidas por Maria Helena Rocha como *arse e tese*, remetem-se a outras palavras gregas que indicam, respectivamente, tempo forte e tempo fraco na música, e no verso, sílaba forte e sílaba fraca. Logo, estaríamos de posse de uma informação que indica que ambos os sistemas eram empregados pelos gregos. O tempo e o ritmo, na poesia, poderiam ser identificados pela disposição das sílabas nos versos, cada um deles teria um significado importante para os gregos, pois, assim como as harmonias musicais, eles imitariam uma espécie de vida (A República, 400 a). Tal fato levou o filósofo hermeneuta Schleiermacher (1998, p.38) a afirmar o seguinte da métrica dos gregos:

ela me parece pertencer, como uma parte essencial da teoria antiga da arte, àquelas disciplinas mais inerentes à ciência da antigüidade, na medida em que, associada à música e também estritamente à poética e trazendo consigo a teoria do ritmo da prosa e da declamação, representa todo o desenvolvimento nacional dos temperamentos no caráter dos movimentos conformes à arte.

Segundo o dicionário etimológico grego-francês Bailly, as palavras *enóplio*, *dáctilo* e *heróico* são usadas para expressar o ritmo das danças de guerra. Isso su-

gere que Platão pretendia limitar a música grega a uma espécie de marcha militar, uma vez que ele estava pensando e discorrendo sobre a educação dos guardiões que deveria garantir a ordem e a segurança no seu Estado Ideal. Somente nas *Leis* é que Platão reservará algumas considerações acerca da formação popular, envolvendo aí, a arte dionisíaca. Isso demanda um estudo a parte. (SOUSA, 2002)

Considerações finais

A antiguidade clássica, sobretudo por meio das ideias de Platão, compreendeu a música como uma arte profundamente enleada à moral. Por este motivo, gerou-se um processo de educação musical voltado para a formação ética do indivíduo e contrária à formação do músico tecnicamente perfeito, para os padrões de beleza da época. Fábio Cerqueira (2011, p.84) resume, de forma consistente, o papel da educação musical na Grécia:

Com que fim se desenvolveu o ensino musical escolar institucionalizado? Não foi para formar um músico profissional. Ensinava-se música na escola para inspirar a sabedoria e afastar o jovem do mau caminho. Pensava-se que a música ajudaria a formar um cidadão bem educado espiritualmente para o exercício das funções públicas. Quando aprendia

a tocar a líra (*kitharízein máthosin*), a *performance* do jovem deveria se concentrar sobre os poetas líricos e as belas melodias.

O objetivo, dessa forma, era que o aluno assimilasse o conteúdo educador dos poemas líricos. A partir dessa assimilação ele colocaria sua alma a serviço do ritmo e da harmonia, de uma forma que pudesse se tornar uma pessoa ativa e com um domínio da palavra. Em outros termos, formar um cidadão honesto era um dos pontos nodais desse ensino musical, que se concentrava no ensino do canto e de instrumentos musicais. Portanto, não cabia ao professor instigar o aluno ao virtuosismo instrumental, evitando “a multiplicidade de sons sobre a líra, a excessiva alternância entre pequenos e grandes intervalos, os sons rápidos e lentos, os tons agudos e graves, e, ainda, a variedade de ritmos no acompanhamento feito pela líra” (CERQUEIRA, 2011, p.84). Em termos gerais, o aluno deveria ser, em primeiro plano, uma pessoa digna, que amasse a arte musical sem pretensões de se tornar um especialista, uma pessoa profissionalizada. No caso específico da lira, é importante notar que esse instrumento sempre esteve associado ao espírito apolíneo, da inteligência e do equilíbrio. Ela simbolizava, desse modo, o estabelecimento de uma ordem, por isso era um

instrumento musical de preferência para moldar o caráter do estudante.

Com efeito, Platão criticava a forma como estava organizada a educação musical das escolas atenienses, já que elas propunham a formação do músico em termos mais técnicos. Isto é, nas escolas atenienses os músicos inevitavelmente seriam levados ao virtuosismo exacerbado, de cunho profissionalizante. Na visão de Platão, o ensino musical deveria, essencialmente, tornar as pessoas soldados de competência e cidadãos de bem, ao invés de se preocupar com a formação do gosto estético delas.

É possível concluir que a idealização e institucionalização do ensino musical de-

sempenhava um papel fundamental na vida dos gregos. Isto porque esse ensino era uma forma de concretizar um dos princípios da *pólis*: a formação do cidadão a partir da articulação do bem com a beleza, além do desenvolvimento de um projeto pedagógico de música que fosse capaz de fundir os princípios da ética e da estética.

Platão conclui que os princípios da medida e equilíbrio nas harmonias musicais tem correspondência direta na manifestação de um caráter cívico, que se deve esperar nos cidadãos da sua *politeia*.

Referências

- ADAM, James. Edited critical notes, commentary and appendices. In: **The Republic of Plato**. London: Cambridge at the University Press, vol. I, 1965.
- BRANDÃO, Junito de S., **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2000. Vol. I.
- CERQUEIRA, Fábio. “Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da *kalo-kagathía*”. In: **Clássica** (Brasil) 24.1/2, 73-85, 2011.
- ELIAS, Julius. **Plato’s defence of poetry**. State U. of N.Y. Press, Albany, 1984.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1986.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5 ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Gradiva Publicações Ltda, 2001.
- NASSER, N. O *Ethos* na música grega. In: **Boletim do CPA**, Campinas, n.º 4, jul./dez. 1997, p. 243).
- PLATÃO. **O Banquete**. Trad. Carlos A. Nunes. Belém: UFPA, 1980.
- _____. **A República**. Tradução e notas de Maria Helena da R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5 ed., 1987.

SCHLEIERMACHER, F. **Hermenêutica**: arte e técnica de interpretação. Trad. e apresentação de Celso R. Braidão. Petrópolis: Vozes: 1999.

SOUSA, José R. de A. **A negação dialética da poesia em A República de Platão**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Campinas: Unicamp, 2002.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos**: música e filosofia. São Paulo. Editora UNESP: 2002. ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Recebido em: 14/02/2017

Aprovado em: 06/06/2017