

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
CURSO DE MESTRADO EM FILOSOFIA**

TANGRIANY POMPERMAYER COELHO

**MÚSICA E HARMONIA NA *REPÚBLICA*
E NAS *LEIS* DE PLATÃO**

**CHAPECÓ - SC
2024**

TANGRIANY POMPERMAYER COELHO

**MÚSICA E HARMONIA NA *REPÚBLICA*
E NAS *LEIS* DE PLATÃO**

Trabalho apresentado à Banca de Qualificação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Juliano Paccos Caram

CHAPECÓ - SC

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Coelho, Tangriany Pompermayer
Música e Harmonia na República e nas Leis de Platão /
Tangriany Pompermayer Coelho. -- 2024.
69 f.

Orientador: Dr. Juliano Paccos Caram

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
Chapecó, SC, 2024.

1. Música. 2. Filosofia. 3. Platão. 4. Harmonia. I. ,
Juliano Paccos Caram, orient. II. Universidade Federal
da Fronteira Sul. III. Título.



TANGRIANY POMPERMAYER COELHO

**MÚSICA E HARMONIA NA *REPÚBLICA*
NAS *LEIS* DE PLATÃO**

Trabalho apresentado à Banca de Qualificação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 24/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
JULIANO PACCOS CARAM
Data: 23/04/2024 21:17:13-0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Prof.^a Dr. Juliano Paccos Caram – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
VENÚNCIA EMÍLIA COELHO
Data: 23/04/2024 13:13:39-0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Venúncia Emília Coelho – IFMG / Campus Ouro Preto, MG
Avaliadora Externa

Documento assinado digitalmente
ODAIR NETZEL
Data: 23/04/2024 21:26:59-0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Prof. Dr. Odair Neitzel – UFFS
Avaliador Interno

Dedico este trabalho a senhora música que, sem dar aviso, mudou toda a minha trajetória. Que ela continue encantando corações e aquecendo almas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo o zelo e dedicação que sempre despenderam comigo.

Aos amigos que influenciaram na minha história e em especial ao Adilson, meu esposo, e ao Matheus, meu filho, que me apoiaram e abriram mão da convivência durante os períodos de estudos.

Agradeço ainda ao meu orientador, professor Juliano Caram, pelos rumos deste trabalho, paciência e persistência diante das limitações desta estudante.

Minha gratidão à Universidade Federal da Fronteira Sul pelos ensinamentos e pela qualidade das disciplinas cursadas, bem como a bolsa de estudos que me auxiliou neste período.

Quando a voz sonda os domínios da alma, eis que se dá a própria gênese da virtude, nenhuma outra coisa senão aquilo que é por nós denominado música. (*Leis*, Livro II 673 a)

RESUMO

A partir da leitura da *República* e das *Leis* de Platão, observa-se que a música pode contribuir para a educação dos novos cidadãos e suas funções na cidade. O prazer musical é, a grosso modo, uma das maneiras para educar a sensibilidade. Este trabalho explora a interconexão entre educação e harmonia através da música, visando reproduzir a beleza e o equilíbrio na formação do cidadão. *Os objetivos deste estudo são delineados em resposta à relevância atribuída à música como uma proposta pedagógica capaz de promover a harmonia da alma. Pretende-se, primeiramente, analisar as características da forma musical, identificando elementos que possibilitam a organização da alma do indivíduo. Em seguida, busca-se compreender em que medida essa estrutura musical contribui para a formação do cidadão nos diálogos. Para alcançar tais objetivos, adotamos um método de pesquisa bibliográfica, explorando as obras de Platão e outros textos pertinentes. Uma contribuição significativa deste estudo é a abordagem complementar das obras platônicas, permitindo uma análise mais abrangente sobre o tema da harmonia na alma. Ao conectar os insights da República (Livro II) e das Leis (Livro III), podemos enriquecer nossa compreensão sobre como a música influencia a formação do cidadão e a organização da cidade.*

Palavras-chave: Platão. Música. Harmonia. *República*. *Leis*.

ABSTRACT

From reading Plato's *Republic* and *Laws*, it is observed that music can contribute to the education of new citizens and their functions in the city. Musical pleasure is, roughly speaking, one of the ways to educate sensitivity. This work explores the interconnection between education and harmony through music, aiming to reproduce beauty and balance in the formation of citizens. The objectives of this study are outlined in response to the relevance attributed to music as a pedagogical proposal capable of promoting harmony of the soul. The aim is, firstly, to analyze the characteristics of the musical form, identifying elements that enable the organization of the individual's soul. Next, we seek to understand to what extent this musical structure contributes to the formation of citizens in dialogues. To achieve these objectives, we adopted a bibliographical research method, exploring the works of Plato and other pertinent texts. A significant contribution of this study is the complementary approach to Platonic works, allowing a more comprehensive analysis of the theme of harmony in the soul. By connecting insights from the *Republic* (Book II) and *Laws* (Book III), we can enrich our understanding of how music influences the formation of citizens and the organization of the city.

Keywords: Plato. Music. Harmony. *Republic*. *Laws*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Rep. *A República de Platão*
L. *Leis de Platão*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11	
1	PRIMEIRO CAPÍTULO: A MÚSICA E A HARMONIA NA REPÚBLICA	16
1.1.	A ALMA NA REPÚBLICA	16
1.2	A EDUCAÇÃO MUSICAL NA REPÚBLICA	19
1.3	DISCURSOS E MITOS	25
1.4	A estrutura musical da República	34
1.5.	HARMONIA	36
1.6	RITMO	42
1.7	Os elementos supra musicais	43
2	SEGUNDO CAPÍTULO: A CONCEPÇÃO DE MÚSICA NAS LEIS	48
2.1	O CERNE DA EDUCAÇÃO NAS LEIS	50
2.2	A TRANSCENDÊNCIA MUSICAL	53
2.3	A MÚSICA NOS COROS E NAS REUNIÕES DOS CIDADÃOS	56
2.4	O PRAZER E A DOR E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA	58
	CONCLUSÃO	63
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68

INTRODUÇÃO

A expressão artística é parte importante da existência humana e se constitui em uma dimensão decisiva na formação de identidades dos povos historicamente. Ferreira Gullar (1982) diz que a “*arte existe porque a vida não basta*”. Esta reflexão é a síntese da *práxis* do fazer artístico, porque, além de estética, é necessária, orgânica e vital. Observamos que a arte faz parte da ânsia do ser humano pelo transcendente, pelo metafísico, ultrapassando as barreiras do tempo e do espaço e penetrando a alma. Ânsia esta, que não se mostra passageira, mas perdura toda a vida e perpassa as gerações na história da humanidade, justamente, porque o som faz parte da natureza humana, somos seres sonoros. A música, apesar de ter tempo demarcado, nos tira do tempo e nos faz perder a noção que ele está passando. Faz parte do que os gregos chamavam de *Kairós*, o deus que regia o tempo nos momentos vivenciados em plenitude, em distinção ao tempo cronológico (*Chronos*), matematicamente demarcado.

Na Grécia antiga, a mitologia atribuía à música origem divina e como seus primeiros intérpretes eram deuses e semideuses, como Apolo, Anfião e Orfeu¹, a ela foram atribuídos poderes e a capacidade de curar doenças, purificar o corpo e a alma. Atualmente muitas destas capacidades já foram comprovadas cientificamente, porém a abordagem na Grécia era essencialmente mitológica e intuitiva. Os instrumentos mais comuns eram a lira, a cítara (instrumentos de cordas) e o aulo (instrumento de sopro), a música era monódica² e tanto instrumental, quanto cantada e em alguns casos alternando as duas modalidades. A palavra música foi um termo adjetivo para arte das musas (Grout; Palisca, 2001, p. 19), na qual estavam compreendidas diversas modalidades de arte e a contemplação da beleza da verdade, que amplia enormemente o sentido da música. A partir do século V a.C foi atribuído ao termo a ideia de arte dos sons, justamente pela evolução das técnicas atribuídas a lira e ao aulo³. Desta forma ela era indissociável da poesia e da linguagem, que será tratada nos livros propostos em sua maioria como discurso. Do ponto de vista da teoria musical grega, Grout e Palisca denominam de Harmonia,

¹ GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001. P. 17

² Monodia: Cantada por uma só pessoa.

³ ROCHA, Roosevelt. Introdução à teoria musical na antiguidade Clássica. Via Litterae. 2009, p. 139.

o sistema teórico apresentado na Grécia, termo que discutiremos no decorrer do trabalho.

Platão foi fundamental para constituir as bases da cultura ocidental; ele foi um dos principais pensadores da Grécia antiga, sobre a qual está fundamentada a questão do ser e a suas essências. Estudar Platão significa retomar as entranhas da civilização ocidental. A música, aqui em questão, foi utilizada pelo filósofo como uma maneira de estruturar a educação e a própria legislação da *polis*⁴. Consideramos importante verificar a estruturação atribuída pelo filósofo a música e os poderes que Platão observava nesta linguagem. Sendo ele, um gigante do pensamento e oferecendo as bases para estudos filosóficos, ontológicos e sociais até os dias atuais, suas observações sobre a música, em sua maioria, mantêm-se ainda dignas de observação e estudo, conforme será apresentado na pesquisa.

A música apresenta relevância social universal, ela atravessou a história da humanidade e em todas as culturas de que se tem conhecimento ela se manifesta de forma espontânea, como algo inato ao ser humano. A pesquisa do tema proposto neste trabalho se justifica pela sua importância da música na existência humana, pela necessidade que o ser humano tem de educação para a convivência social e para o equilíbrio de suas forças interiores através da música, um dos poucos recursos ilimitados, irrestritos e universais disponíveis para a formação humana e ainda o equilíbrio da alma.

As inquietudes da pesquisa de Mestrado nasceram da prática pedagógica como professora de musicalização e canto coral. É instigante observar o desenvolvimento auditivo, cognitivo e afetivo de crianças tão pequenas quanto às da educação infantil, e como há disparidade significativa na apreensão de conhecimentos entre os que possuem estimulação musical, frente aos que não são estimulados, ressalto que ela não é a única ferramenta para a educação da sensibilidade, mas certamente é uma das mais eficazes. A pretensão é de observar o sentido da música em Platão, perceber suas características e problematizar como ela contribui para a organização humana. O filósofo inicia os diálogos sobre o discurso filosófico e a música logo surge como tema de suas abordagens. Para ele, a música estava intimamente ligada com a boa disposição e formação da alma, pela

⁴ *Polis*: é uma palavra grega que significa "cidade" ou "cidade-estado", demarcando uma unidade política.

qual a educação deveria iniciar.

No *corpus* platônico, as discussões sobre educação dos guardiões da polis grega colocaram a música no centro do processo formativo da alma, ao lado da ginástica, que estaria voltada para o aperfeiçoamento do corpo. Os diálogos demonstrarão que ele se ocupou em distinguir que tipo de harmonia musical deveria ser utilizada na formação dos cidadãos e com quais discursos, a música deveria ser composta. Os gregos viam a música de forma tão elementar, que Platão, mesmo diante de uma função com habilidades fundamentalmente físicas, percebe que o guardião precisaria, antes mesmo de saber lutar, distinguir o amigo do inimigo, ou não lhe valerá toda a força se não souber contra quem lutar. Em outras palavras, seria necessário ao guardião uma disposição de alma que o fizesse agir com parcimônia e com moderação, uma espécie de temperança que se mesclaria à coragem, tão fundamental para a guerra.

Diante desta perspectiva, interessa-nos observar de forma especial de que maneira Platão relaciona a harmonia musical com a harmonia da alma do guardião (Na *República*) e na cidade (nas *Leis*) e quais elementos musicais são apresentados naquele contexto, para assim verificar de que forma eles contribuem para o bom equilíbrio e a boa disposição da alma. Quais os principais pontos podem ser elencados, apresentados e observados para o desenvolvimento da virtude, tão exaltada pelos gregos e que habitava constantemente o pensamento filosófico platônico. Enfim, a proposta é circunscrever, a partir dos diálogos *A República*, livro III, e as *Leis*, livro II, para, a partir da reconstrução da argumentação do próprio filósofo e de sua análise, investigar a relação nestas obras entre a harmonia na música e na alma humana.

Os diálogos platônicos foram escolhidos por apresentarem um conteúdo atualizado, próximo das vivências das aulas de música. Não somente pela importância histórica dos escritos, mas pela forma de abordagem e relevância demonstrada ao tema. A escolha das obras determinadas: a *República* e as *Leis*, foi por conta da quantidade de passagens envolvendo a questão musical. Durante os estudos, observamos os diversos elementos musicais que eram tratados nesses livros. Além dos diálogos platônicos que serão a base para o trabalho traremos comentadores, entre eles Francesco Pelosi (2010), que traz uma abordagem da música identificada com a filosofia e partir dela para uma análise sobre os temas acima descritos nos diálogos da *República* e das *Leis*, para ao final apresentar as

conclusões sobre de que maneira as características e formas musicais afetam a alma do cidadão.

Tanto nas *Leis*, quanto na *República*, a importância da música enquanto processo educativo é ressaltada, porém, enquanto a segunda trata mais objetivamente da educação dos guardiões, por sua importância na estruturação da cidade, a primeira traz uma organização dos coros no corpo social da colônia dos Magnésios.

Na *República*, trataremos da estrutura musical apresentada pelo Livro III, subdividida em A Harmonia da Alma, Discurso, Harmonia (musical) e Ritmo. Nas *Leis*, abordaremos a música em suas representações coletivas, através da forma como se fará o controle de toda a música utilizada pelos coros para as celebrações na cidade.

As noções do termo alma, são diversas nos diálogos Platônicos, para saber que alma estamos a abordar buscaremos inicialmente estas definições.

As obras escolhidas foram selecionadas após a leitura preliminar de todos os livros das *Leis* e da *República*. A seleção foi realizada a partir da repetição do tema nos diálogos observados. Com os livros selecionados foram realizadas análises e categorização de palavras-chave no universo dos trechos dos diálogos propostos, tais como: harmonia, música, e os elementos musicais, como canto, instrumentos e voz. A partir do levantamento das passagens dos diálogos que recobrem estes e outros conceitos adjacentes, pretendeu-se relacionar como esta estrutura musical contribui para a boa disposição da alma dos cidadãos. Após a construção das ideias iniciais voltamos aos diálogos originais para observar além das categorias, os contextos e as ideias propostas acerca da relação entre harmonia, alma e música. Em seguida adicionamos os comentadores ao diálogo. No primeiro capítulo sobre a *República* será abordada inicialmente a conceituação de alma neste diálogo, em seguida será abordada a educação musical na *República* e seus discursos e mitos. Na sequência serão abordadas as categorias utilizadas pelo próprio diálogo das partes da música: harmonia e ritmo, posteriormente serão abordados os elementos supra musicais e como a música se relaciona com a cidade e com o cidadão. Nas *Leis* será abordada a estruturação das atividades musicais e concomitantemente o contexto em que a música se apresenta a partir da relação já exemplificada pela *República*, na sequência será abordada a relação de prazer e dor e como a música é utilizada neste contexto.

1 PRIMEIRO CAPÍTULO: A MÚSICA E A HARMONIA NA REPÚBLICA

1.1 A alma na *República*

Os dez livros da *República*⁵ analisam, como tema central, a questão da justiça. Platão desenvolve suas teses, argumenta sobre as vantagens e desvantagens de ser justo, através do diálogo entre personagens, a fim de concluir que somente o homem justo será verdadeiramente feliz⁶. A cidade ideal, plasmada ao longo do diálogo, deveria conter cidadãos capazes de preferir a vida em comum às coisas privadas, em especial quando a função que ocupam, como é o caso dos guardiões, assim os exige. Os guardiões eram uma classe de soldados encarregados de proteger e administrar a cidade ideal; eram uma parte fundamental para a cidade ideal pelas funções que poderiam desempenhar, a saber, guerreiros e governantes; os guerreiros, na defesa, e os governantes, na administração da *polis*. No diálogo proposto, os guardiões eram selecionados desde jovens com base na demanda e na capacidade para a defesa da cidade. Eles passavam por uma rigorosa formação – educação-, que incluía tanto o treinamento físico, quanto o “intelectual”.

Este “intelecto”, como o conhecemos hoje, é um dos aspectos contidos no que Platão denomina por *alma*. Este termo é um dos conceitos-chave para a pesquisa, por que é sobre ele que incide a educação, a música e os discursos propostos nos diálogos. A pesquisa se ocupará dos elementos constitutivos e atributos que a música possui, para que possa harmonizar a *alma*. Surge assim a necessidade de definir este termo, ainda que brevemente. Para Platão, a alma é uma entidade imaterial e eterna, que é “separada” do corpo e possui características diversas. Santos (2009, p. 71) explica que, na *República*, o conceito que aparece mais comumente sobre alma é a “parte do homem da qual lhe vem a vida”⁷. Robinson (2010)⁸, por sua vez, afirma que há diversas traduções possíveis para o termo alma: *aión*, *thymos*, *noós*, *phrenes*, etc, todas elas com referência à psicologia humana. Contudo, o termo *psykhé* é utilizado

⁵ Utilizaremos como base a seguinte edição em português: PLATÃO. *A República*. Trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

⁶ Ribeiro, Leonardo Hugo. *Papel da Música na Educação Segundo Platão*. UFB, 2001, p. 3.

⁷ Santos, João Trindade. *Para ler Platão: Alma, Cidade e Cosmo*. Tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

⁸ Robinson, Thomas M. *As Origens da Alma: os Gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*. Organização Gabrielle Cornelli. São Paulo: Annablume, 2010, p. 16.

por Reis (2007, p. 16) para definir o conjunto das “partes” da alma que dá origem ao termo psicologia⁹.

No livro IV da *República*, estão alguns dos principais pontos sobre a concepção da alma em Platão, dividida em três “partes” distintas. Conforme explica Santos (2009) a parte racional (*logistikon*) é a aquela mais elevada da alma, associada à razão e à capacidade de pensar, raciocinar e buscar a verdade e a justiça, determinando o aspecto da racionalidade. A “parte” irascível (*thymoeides*) relaciona-se às emoções e aos estímulos externos, como a ira e a coragem. Por fim a “parte” concupiscente (*epithymetikon*) lida com desejos e apetites físicos, como fome, sede e desejo sexual, conforme se verifica na seguinte passagem da *República*:

Uma parte era aquela pela qual o homem aprende, outra, pela qual se irrita; quanto à terceira, devido à variedade de formas que ostenta, não dispomos de um nome único e específico, mas designamo-la por aquilo que nela é mais eminente e mais forte: chamamos-lhe concupiscência, devido à violência dos desejos relativos à comida, à bebida, ao amor e a tudo quanto o acompanha; e chamamos-lhe amiga do dinheiro, porque é sobretudo com dinheiro que se satisfazem os desejos dessa espécie (*Rep. IX, 580d-e*).

Trata-se de uma “tripartição” proposta para entender a alma em suas diversas motivações e nuances, com sua capacidade racional, sua fonte motivadora de ira e dos demais apetites em geral. Contudo, a harmonia entre as essas “partes” ou princípios motivadores da ação humana é peça chave para o equilíbrio tanto na alma, enquanto uma unidade psíquica, ou seja, a soma do que essencialmente move o ser humano, quanto na cidade, entendida como a unidade em busca do bem comum. A justiça, virtude central no diálogo, admite que, tanto a harmonia na cidade, quanto na alma, aconteceria se cada classe de cidadãos cumpra bem a função que lhe compete, em busca do bem comum; à semelhança da harmonia da alma que somente seria atingida se suas partes ou princípios motivadores concordassem com aquilo que é o melhor, externalizando atos de moderação e de justiça por exemplo. Por outro lado, a injustiça seria o correspondente diretamente inverso, ou seja, a ingerência, a desordem ou a desproporcionalidade entre as partes da alma e as classes de cidadãos, levando cada uma delas à infelicidade, sendo causa de doenças, vícios, fealdade e fraqueza.

⁹ Reis, Maria Dulce. Tripartição e unidade da Psykhé no Timeu e nas Leis de Platão. Belo Horizonte/MG, 2007.

Santos (2009, p. 76) esclarece que não há na *República* grandes novidades sobre o conceito de alma. Entre as noções apontadas nos outros livros Platônicos, traz especificidades como a capacidade de ser a sede das virtudes e por isso atuar como princípio unificador das partes, que está diretamente ligado à ideia do bem comum. Isso significa dizer que, se as partes estiverem buscando o bem comum do todo, submeter-se-ão ao que é importante para o coletivo. Por isso, o homem deve viver justa e racionalmente, em conformidade com o bem comum.

Em especial na *República*, na busca do conhecimento e da justiça, a racionalidade desempenha um papel fundamental entre as partes da alma. Refere-se ao uso da razão como a faculdade mais elevada e distintiva do ser humano, capaz de discernir a verdade, o bem e a beleza. É por meio dela que se dá a aprendizagem, pela qual o guardião será educado especialmente com auxílio da arte musical. O filósofo é quem terá a sabedoria para promover a harmonia entre as partes, conforme expõe Reis:

A contemplação das formas inteligíveis é afirmada como acessível ao filósofo, por meio da dialética, e esse saber específico é necessário para garantir a harmonia e a virtude, na alma e na cidade (Reis, 2007, p. 23).

Conforme o texto acima, a dialética seria um dos meios para promover a harmonia da alma e ainda da cidade, por meio dela este encaixe harmonioso seria proporcionado. Será justamente para educar a alma, possibilitando-a a harmonia entre os princípios anímicos, que a música será utilizada como ferramenta que atua na sensibilidade, promovendo uma melhor conformação desta. Desta maneira, o conhecimento da relação harmônica é uma forma de replicá-la nas relações internas e externas. Esta harmonia diz respeito a uma relação de equilíbrio entre os três princípios hierárquicos da *psykhé*. Hierárquicos, porque seria por meio do princípio racional (*logistikón*) que se estabeleceria a harmonia entre as partes, pois ele é que possui as condições de promover a unidade da alma como um todo, enquanto que os demais princípios deveriam se submeter ao racional, a fim de que cumpram adequadamente a função que lhes compete. Por exemplo: ao princípio desiderativo cabe a função de desejar; porém a medida e o melhor “objeto” a ser desejado, visando ao bem da alma e das ações praticadas no corpo político somente seriam possíveis através da ação do princípio racional. É este quem tem a capacidade de dar medida ao desejo, ao mesmo tempo que apresenta aquilo que é mais valoroso a ser desejado.

Logo, o problema da alma apresentado na *República*, portanto, trata não somente da unidade das partes, mas de como educá-la para que seja justa e possa deixar-se conduzir pelo princípio racional. Portanto, se faz necessário educar o guardião também pela música, além da dialética.

A virtude será então o resultado da relação entre as três partes da alma e, por isso, será necessário educar o cidadão para que a atinja. A educação para a virtude será também a educação para a verdade e para a liberdade, tornando o indivíduo capaz de governar seus apetites e de equilibrá-los com as demais partes da sua alma, possibilitando-o ser também livre pela sua autonomia. A plena realização de sua humanidade corresponde, na *República*, à plena realização do *logistikon*, enquanto aquele princípio anímico capacitado para atingir a harmonia da alma, que pode ser interpretada como o estágio mais próximo do divino no homem (cf. Reis, 2007). Assim, se a racionalidade torna-se de fato o guia da alma, esta será orientada pela escolha do que é mais valoroso, racional e bom. Em suma, é por este meio que Platão estabelece a necessidade de uma educação que vise antes de tudo o interior, responsável por determinar a vida e ação humana na *polis*, com base no arranjo interno de sua alma e em qual parte esteja no governo do todo.

1.2 A educação musical na *República*

Após uma breve explanação sobre o conceito de alma na *República*, iremos investigar a partir daqui o modo como a música pode contribuir para a plena realização do cidadão, provocando nele a virtude. Afinal, para os gregos, a música estava intimamente ligada à alma, pela qual a educação deveria versar. Como vimos, a educação na Grécia antiga, em especial na *República*, era pensada com vista na aquisição de virtudes, contida no conceito de *paideia*, ou seja, enquanto formação integral do homem grego. Ela envolvia a cultura, o exercício político, a convivência em comunidade e, principalmente, o desenvolvimento da razão racional; ou seja, uma formação abrangente. Para Werner Jaeger (1995, p. 1), o termo educação precisa ser entendido em sua amplitude do seguinte modo:

Não se pode evitar o emprego de expressões modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação; nenhuma delas, porém, coincide realmente com o que os Gregos entendiam por Paideia. Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global, e, para

abranger o campo total do conceito grego, teríamos de empregá-los todos de uma só vez (Jaeger, 1995, p. 1).

Esta amplitude torna o conceito da própria educação pela música mais consonante dentro do contexto grego, haja vista serem necessários meios ou ferramentas que possibilitassem a aquisição dessas qualidades, a ponto de promover uma formação integral. Esta abordagem, portanto, é algo muito particular da forma grega na antiguidade. A música, pois, estava intimamente ligada com a alma, pela qual a educação deveria versar.

Surgem então as noções de educação para a virtude (*areté*) e seus primeiros traços são registrados na *República* de Platão. A formação para a *areté* significa educar com vista no resultado da excelência humana, a fim de provocar a aquisição da verdadeira honra, da força, da coragem e da nobreza de alma, no intuito de tornar cada indivíduo em um cidadão excelente. A esse respeito, Jaeger (1995, p. 25) novamente atesta:

O tema essencial da história da formação grega é antes o conceito de *arete*, que remonta aos tempos mais antigos. Não temos na língua portuguesa um equivalente exato para este termo; mas a palavra "virtude" na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega. Basta isto para concluirmos onde devemos procurar a origem dela. É às concepções fundamentais da nobreza cavaleiresca que remonta a sua raiz. Na sua forma mais pura, é no conceito de *areté* que se concentra o ideal de educação dessa época (Jaeger, 1995, p. 25).

O conceito de *areté* compreende até mesmo significados de educação espiritual – aqui entendido como aquelas qualidades relacionadas ao *nous*, ou seja, ao intelecto. A *areté* está intimamente ligada a honra, de forma que era nos princípios, que davam sentido e significado e finalidade da vida para a nobreza, o que delata uma forma de existência cultural do povo grego, para Jaeger era algo inseparável da habilidade e do mérito, muito mais amplo e profundo do que pensamos na contemporaneidade como educação, um processo mais voltado para a apreensão de informações. A partir desta maneira de entender a educação, o projeto filosófico e pedagógico da *República* nasce da necessidade da formação do homem para a plenitude; trata-se de um projeto inteiramente pedagógico com bases filosóficas – e porque não dizer, psicológicas, tendo em vista a alma como o centro da educação no

diálogo platônico - e com fins de vivência em comunidade, isto é, da melhor formação política possível.

A partir dos escritos, Platão explica como seria a educação ideal para cada uma das classes de cidadãos - guardiões, artesãos e governantes -, tendo em vista que todos na *polis* precisariam de virtudes tais como a temperança e a aceitação de submissão aos governantes, com vista no bem comum. A paz seria obtida através da educação e do sentimento de comunidade, ou seja, da realização de cada cidadão de acordo com sua função. Platão não nega as paixões humanas, mas argumenta que elas precisam ser organizadas para que cada um possa exercer a função política que compete à sua classe, sem que outros interesses e desejos se sobreponham àquilo que é justo para a cidade como um todo. Para ele, a música e a ginástica, bem como o exercício dialético pela filosofia, “purificam” a alma em última instância, e é pelo governo do princípio racional que se alcançaria a unidade da alma desejada; e, por conseguinte, as ações externalizadas por esta alma seriam divinas e concorreriam para o bem da cidade.

Ora, no livro III da *República* é possível perceber que a discussão a que se dispõem Sócrates, Adimanto e Glauco, enquanto personagens do diálogo, gira em torno da formação da classe de guardiões da bela cidade (*kallipolis*). Para tanto, os temas da ginástica e da música são apresentados como instrumentos possíveis e necessários para a boa constituição do corpo e da alma dos cidadãos. O diálogo entre Sócrates e seus interlocutores busca designar como devem ser os guardiões da cidade ideal, plasmada em pensamento nesse diálogo. Parece consenso entre os personagens que, para ser digno da função de guardião, o corpo e alma deste, deveriam manifestar, desde cedo, o equilíbrio, despertado pelas melhores inspirações. Por conseguinte, não deveriam os guardiões serem expostos a tudo o que pudesse lhes causar o desequilíbrio, principalmente a mentira e a injustiça, sendo estes vícios prejudiciais à cidade.

Logo, a relação com a música assume características políticas e sociais imprescindíveis para a formação da *polis*, muito além do mero entretenimento ou da estética e faz parte da cultura e da forma de manifestá-la em diversas reuniões sociais e demais aspectos, como a legislação¹⁰ e a religião. Desta maneira, é adicionada a

¹⁰ No segundo capítulo, esse empreendimento legislativo será demonstrado através das análises platônicas no diálogo das Leis.

música uma parcela considerável dos feitos sociais e políticos, utilizando de predicativos próprios do som e da música, como poder de articulação social, e com tal importância, torna-se necessário um cuidado com sua estrutura, seu conteúdo e seu formato para garantir que a música seja utilizada para produzir os efeitos esperados na boa formação da cidade.

Como dissemos, as características do cidadão pensadas por Platão abordam uma inter-relação entre a forma como sua alma está organizada, segundo suas partes ou princípios anímicos, e o que se faz, ou seja, sua ação no corpo político. Esta relação será tramada inclusive a partir da “educação musical”, justamente pelas características e potencialidades da música, que penetram mais fortemente no interior do indivíduo, como veremos adiante. Na *República*, o autor deixa claro a maneira que o cidadão deve ser educado pelas vias da música, para que adquira uma formação pacífica e persuasiva, que resulte em um comportamento sem ambição desmedida, com bom senso e moderação em todas as circunstâncias. Neste contexto, os argumentos do diálogo nos fornecem elementos para observarmos o quanto a música é considerada capital para educação, sendo um elemento fundamental para a educação desse cidadão.

Assim como as demais artes ou técnicas e afazeres necessários à cidade, uma se destaca pela importância da defesa do grupo: a arte da guerra e, para tal, os guerreiros deveriam, segundo o diálogo, ser dóceis com os outros cidadãos e valentes contra os inimigos. Uma das questões que se coloca é a de como formar este guardião para que tenha um comportamento digno com a sua função política que lhe compete. Uma passagem do livro II aponta que o guardião deverá ter uma natureza amiga do saber (*Rep. II, 376a*), sendo também filósofo, além de impetuoso, rápido e forte. O guardião, caso venha a se destacar como possível governante da *polis*, poderia se tornar amante do saber, ou seja, um verdadeiro filósofo. Para educá-lo desta forma, bem como aos demais guardiões, Sócrates assim argumenta:

Então que educação há de ser? Será difícil achar uma que seja melhor que a encontrada ao longo dos anos - a ginástica para o corpo e música para a alma? [...] Ora, começaremos por ensinar primeiro a música do que a ginástica? [...] Incluí na música a literatura, ou não? Decerto. Mas há duas espécies de literatura, uma verdadeira e uma falsa (*Rep. II, 376e*).

Sócrates, em seus argumentos, afirma que será difícil encontrar forma mais adequada para a educação do que a música para a alma e a ginástica para o corpo,

embora hierarquize o processo iniciando a discussão pela música. O argumento do filósofo ressalta que se deve iniciar antes pela música, justamente porque o mais trabalhoso de qualquer projeto é o começo, para que a alma seja moldada e reconheça sua matriz nos mais nobres sentimentos desde muito cedo. Os homens que forem bem educados deverão gerar confiança entre o grupo dos guardiões e provocar a harmonia na cidade. Desde o início do diálogo sobre a música, um aspecto importante que surge é o problema da literatura¹¹ neste processo educativo e musical. A falsa literatura, ou o falso *logos* citado no diálogo diz respeito às fábulas que são contadas para as crianças desde cedo e não têm compromisso algum com a verdade, provocando a adesão delas a imagens mentirosas que não provocam nenhum tipo de nobreza (cf. *Rep.* II, 377d). Estas mentiras sem nobreza tratam de narrativas sem propósito definido e com uma finalidade diferente dos valores éticos que se espera encontrar no melhor cidadão.

Sócrates, Glauco e Adimanto seguem o diálogo estabelecendo relações entre a educação provocada pela música. Há um diálogo consensual entre as personagens de que a música venha a ser capaz de formar a alma e que, por esse motivo, os processos educativos deveriam começar por ela. Sócrates ressalta que a divindade concede aos homens duas artes, a ginástica e a música, para que sejam assim utilizadas. Nesta abordagem introdutória, o diálogo já aponta para uma necessidade de harmonia, que pode ser entendida, neste caso, como sinônimo de equilíbrio, demonstrando dois mecanismos distintos que resultam na harmonia do mesmo ser, ou seja, a harmonia estabelecida pela música e boa constituição do corpo, através da ginástica. Deixando de lado o problema desta – por não se encontrar no foco desta dissertação –, passaremos a demonstrar de que modo a música é determinante para a construção dessa classe de cidadãos e, em especial, da necessária conformação de suas almas para o exercício da guarda da cidade.

Apesar do sentido amplo da arte das musas envolver todo tipo de arte, tais como a literatura, a poesia, a dança, a pintura e a representação, o foco neste trabalho é a partir do recorte da música enquanto produção do som e suas peculiaridades. Os elementos básicos da música foram constituídos historicamente como uma produção sonora composta por ritmo, harmonia e melodia; porém, na Grécia antiga, o autor dos

¹¹Embora a tradução que utilizamos do diálogo opte pela palavra “literatura”, o texto grego menciona a palavra *logos*; ou seja, trata-se do discurso, das palavras que estão envolvidas nas artes, incluindo na música, e que serão a partir de agora discutidas como parte integrante da educação musical.

versos compunha levando em consideração estes diversos elementos e a utilidade deles na convivência política, o que deixa a produção mais complexa e propõe conexões não tão comuns ao nosso tempo. Desta forma, é claro no diálogo que não existia uma distinção clara entre vários termos ligados às áreas semelhantes como a pintura, a dança e o teatro, enquanto representação. Conforme nota de Maria Helena R. Pereira (2012, p.126, nota 54), a música e a poesia eram uma única coisa para os gregos. A fim de empreendermos esta nossa análise, vamos separar os elementos que nos auxiliam a observar os elementos mais voltados às questões sonoras, enquanto técnicas, do que corporais ou representativas, embora estejamos conscientes de que as composições da época levavam com conta todos estes elementos justapostos.

Segundo Pelosi (2010, p.1)¹², desde o *Fédon*, a música era abordada nos diálogos platônicos com distintas atribuições, entre elas a questão estritamente sonora e outro relacionando a música identificada com a filosofia; atribuindo, assim, à música um significado que está além de si própria, quando a ela é atribuída uma experiência musical:

As reflexões platônicas sobre a música parecem ser uma tentativa genuína de compreender e administrar a comunicação musical. Uma tentativa de explicar e utilizar, para fins políticos e filosóficos, o que acontece quando se vive uma experiência musical, mostra a forma como Platão concebe entidades e mecanismos envolvidos na recepção da música: alma e corpo, intelecto, emoções, paixões e percepções. Na reflexão platônica o autêntico interlocutor da música é a alma (Pelosi, 2010, p. 6).

Esta percepção sobre a maneira como a música alcança a alma determina que ela pode condicionar a *psiqué*, à maneira de uma filosofia musical orientada. Pelosi (2010) chega a descrevê-la como uma espécie de “cura filosófica da alma”, como uma maneira eficiente de tratar a emoção, os desejos e até mesmo o princípio racional. Trata-se, na imagem de Pelosi, de algo medicinal, conforme a crença nos poderes “divinos” da música. Para chegar a este nível de complexidade, Pelosi (2010) trata a música como uma forma de comunicação psicológica, uma forma de acesso à alma, e, por meio dela, é conduzido o hábito que, desde a educação primária, deverá orientar a educação da alma virtuosa.

¹² PELOSI, Francesco. *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge University Press, 2010.

Esta visão sobre a música é altamente utilizada pela musicoterapia atual, mas na antiguidade Grega assumia postura dogmática, espiritual, porque os povos da antiguidade entendiam a música como algo ofertado pelos deuses. As funções psicológicas e educativas da música são as abordadas nos diálogos propostos e, para isso, Platão realiza análise da estrutura da teoria da técnica musical. Esta atitude nos parece ter sentido diante da capacidade psicológica e da função educativa da música até hoje. Trata-se de uma forma de equilibrar os apetites da alma por meio de um hábito educativo musical, como discutiremos a seguir.

1.3 Discursos e mitos

Os discursos e mitos apresentados no diálogo da *República* estabelecem a relação conjunta entre a sonoridade proposta e o conteúdo. As letras ou, como traz o próprio autor, o discurso (*logos*) utilizado na poesia são uma única coisa com o conteúdo que constitui a arte musical. Este é o aspecto mais importante para o diálogo, que se concentra mais intensamente neste item, a saber, no conteúdo, porque trata daquilo que seria, de fato, dito aos jovens guardiões; e este discurso seria uma parte considerável daquilo que se pretendia delimitar para a construção da bela cidade.

Como a educação deve iniciar pela mais tenra idade, em *Rep. II*, 377c são denunciadas as “fábulas falsas”, que devem ser distintas das verdadeiras, e após esta seleção, as mães e as amas de leite seriam persuadidas a contar aquelas que não contenham mentiras sem nobreza, demonstrando uma preocupação com o conteúdo proposto. No passo *Rep. II*, 377a-379a, Sócrates condena sobretudo a literatura em que os poetas afirmam uma possível metamorfose do deus, por exemplo, em que este poderia alterar sua forma ou mesmo escolher entre destinos bons e maus para os homens. Para Sócrates, sendo um deus fonte de todos os bens, não poderia jamais gerar o mal ou ser fonte de algo duvidoso; ao contrário, ele seria fonte única do bem, da bondade, daquilo que é simples e verdadeiro em palavras e atos. Por isso, poetas que forjassem tal mentira sobre os deuses não deveriam prosperar na cidade, e nem mesmo essas falsas imagens deveriam ser incutidas no conteúdo transmitido pela música. Afinal, como a maioria dos jovens não possuem condições de distinguir entre fábulas verdadeiras e mentirosas por si mesmos, é preciso selecionar, desde a formação, o que há de mais nobre e inclinado à virtude para utilizar na educação deles.

Ainda a fim de exemplificar essas fábulas repletas de mentiras, em *Rep.* III, 386a¹³, Sócrates recupera trechos da *Ilíada*, atribuída a Homero, a fim de ilustrar a maneira como os mitos eram difundidos e consolidados de geração em geração, a ponto de se tornarem narrativas históricas transmitidas através do recurso da oralidade e creditadas como verdadeiras. Sócrates então questiona o quanto seriam elas válidas e como podem influenciar, de maneira negativa, na formação dos guardiões. Em oposição a estas “pseudoverdades” consolidadas pela linguagem dos poetas, o filósofo indica que os guardiões sejam essencialmente imitadores de virtudes como a coragem, a sensatez, a pureza, a liberdade e todas as qualidades desta espécie (cf. *Rep.* III, 396c). Portanto, como homens livres, não poderiam os guardiões imitarem nada mais do que aquilo que correspondesse a suas funções na cidade, deixando de lado aquilo que seria próprio de escravos como, por exemplo, atos baseados em loucuras e desmedidas. Afinal, é desta classe de guardiões que sairão os possíveis legisladores e governantes da *polis* e, por isso, uma formação adequada deste grupo poderia interferir na maneira como a cidade seria efetivamente governada no futuro: se por homens livres de suas paixões ou por aqueles escravos de si mesmos e de seus próprios interesses.

Pelosi (2010), explica que os interlocutores do diálogo representam diferentes funções na narrativa: Sócrates, o filósofo, estabelece a função moral da música; Glauco estabelece questões teórico-práticas; Damon, que é citado como fonte a ser consultada de conhecimento técnico da música, relaciona-se aos elementos e aos efeitos psicológicos causados por ela; já Glauco representaria o conhecimento técnico para descrever e argumentar sobre as harmonias. No entanto, segundo Pelosi (2010) não acredita que Glauco não tivesse condições de opinar sobre o ritmo, por exemplo, mas a forma de explicar a parte rítmica seria mais evasiva e de compreensão mais articulada, e por isso demandaria um outro interlocutor, e talvez um novo diálogo, deixando de ser abordada neste momento por Platão na *República*.

Além disso, os discursos que exaltam a coragem, o destemor da morte e o pavor a escravidão deveriam ser aqueles utilizados na verdadeira música; para tanto, os guardiões deveriam ouvir, desde a infância, histórias que estimulassem essas virtudes e não o contrário. Essas e outras dualidades são bastante comuns no diálogo.

¹³ O livro III, assim como a maioria dos demais livros da *República*, foi provavelmente escrito por volta de 420 a.C., e aborda diversos temas, como uma teoria política, a organização da cidade, a teoria orgânica da cidade e uma teoria educacional fortemente baseada na música.

A relação entre força *versus* fraqueza, liberdade *versus* escravidão, bem como coragem *versus* covardia, demonstram constantemente este jogo de antônimos utilizados por Platão a fim de precisar quais qualidades são de fato virtuosas para que os guardiões sejam preparados para a função que lhes compete no corpo político. A finalidade é, pois, a de constituir uma alma virtuosa, de tal modo corajosa e livre, que não tema nem mesmo a morte e que faça de tudo para não se escravizar, nem sequer sobre seus próprios desejos e interesses particulares. Ora, se desde a infância o guardião é incitado ao contrário da virtude, ou seja, ao temor do Hades e à preferência da escravidão à liberdade, é mais provável que se instale em sua alma um vício como a covardia, tornando-o menos capaz para a função da guarda da cidade.

Vejamos mais de perto a força que essas falsas imagens, instaladas por falsos discursos, possuem. O diálogo cita exemplos como o mito do Hades, que é apresentado pelos poetas como sendo um lugar aterrorizante. Para Sócrates, além das narrativas não serem passíveis de serem consideradas verídicas – por se tratar de crenças e não de conhecimento verdadeiramente argumentado –, não teriam qualquer utilidade na formação dos guardiões da bela cidade. Imagens como a de *Poséidon*, o deus dos oceanos, que poderia provocar abalos na terra, a ponto de que o reino dos mortos pudesse aparecer à luz do dia, também seguem sendo questionadas por Sócrates. Afinal, trechos como esses falam de mortos que perecem, almas sem espectros, tais como sombras irreconhecíveis que se agitam são criados pela imaginação dos poetas e geram imagens que, apesar de não terem relação com a verdade, tornam-se passíveis de serem tomadas como verdadeiras por quem as ouve, através do repasse pela oralidade, sem que os poetas alertem a ninguém de que tais narrativas são apenas fruto da imaginação deles e não necessariamente corresponderiam a algo verdadeiro. Em outras palavras, os *logoi* inventados pelos poetas são acreditados como verdades e passam a existir no mundo e reger paixões como as de medo, por exemplo, que em nada contribuíram para a virtude da coragem dos guardiões por esses discursos educados.

Na sequência da discussão, Sócrates cita outros exemplos de discursos, extraídos tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, e que não deveriam fazer parte da educação dos novos cidadãos da *polis*, a saber:

Como fumo, a alma partira para debaixo da terra, soltando um pequeno grito... Tal como os morcegos no recesso de espantosa gruta esvoaçam aos

gritos, quando algum cai da fila suspensa da rocha, e se seguram uns aos outros, assim elas partiam juntas, soltando pequenos gritos (*Rep.* III, 387a).

O autor descreve duas passagens diferentes, que apresentam gritos de pavor em contextos de morte e de escuridão, situações que gerariam medo e não seriam adequadas para educação, sobretudo na primeira infância. Ora, o que está sendo criticado por Sócrates é o uso de expressões como gemidos, mentiras, lamentações, desgraças, o medo, bem como qualquer tipo de ofensa à honra dos deuses (*Rep.* III 387c – 388e); além de outras narrativas que assumem imagens de verdade, enquanto são somente imaginação e mesmo assim influenciam a formação do guerreiro. Por isso, Sócrates afirma que pedirá licença a Homero e aos outros poetas, a fim de apagar essas e outras passagens do diálogo que, apesar de serem poéticas e doces aos ouvidos, e que por isso mesmo não deveriam ser ensinadas às crianças, se as querem futuros adultos que deveriam ser livres de quaisquer sentimentos de medo. Logo, o autor identifica a existência de outras formas poéticas, inspiradas pela Musas, que poderiam servir para tal fim, porém elas precisariam ser pensadas neste contexto pedagógico e persuasivo, visando o objetivo a ser atingido.

Com estas colocações, Sócrates alerta acerca de como o medo pode contribuir para a má formação da alma do guardião. Desse modo, a música, enquanto instrumento de educação, deveria conter discursos contrários a esses e que estimulassem a coragem neste processo. deveriam ser discursos para a virtude, baseados em valores éticos, em oposição a discursos que provocassem o medo de morrer, ou a mentira, lamentações e demais desgraças, que mais desarmonizariam a alma, e provocariam o império das paixões sobre o princípio racional. Ora, para evitar estes males que se propagam pela poesia, Sócrates propõe que sejam vigiadas e estudadas, por completo, as questões de estilo, forma e temas dos discursos que compõem as músicas. Certo de que os guardiões deveriam ouvir desde a infância o que fosse adequado a sua função na cidade, os temas relacionados à morte poderiam gerar muito mais arrepios e medo, ou seja, afecções nada convenientes para formar um cidadão em que se demanda coragem até diante da própria morte, se necessário fosse – como em um momento de guerra, por exemplo, onde se requer coragem em benefício do bem da cidade e de seus concidadãos. Sócrates afirma que os guardiões deveriam temer, antes de mais nada, a condição de escravidão mais do que a morte e, portanto, deveriam rejeitar tudo que tivesse relação com o sombrio e com o medonho, rejeitando na poesia e em seus discursos tudo que esteja relacionado à

uma descrição imaginária da vida do espírito após a morte relacionada uma imagem de punição eterna.

Sócrates toma ainda como outro exemplo a apresentação que a poesia homérica fez de Aquiles, herói da conquista de Tróia (cf. *Rep.* III, 388a) que, desesperado ao saber da morte de Pátroclo, passa “a rolar-se em meio a imundícies, espalhar cinzas sobre sua cabeça e chamar seus soldados pelo nome”. Aquiles, perante o episódio doloroso da morte de Pátroclo, é representado de forma excessiva, e suas atitudes de luto fazem com o que ele seja “rebaixado” à condição dos demais guerreiros, chamando-os pelo nome. Nesse trecho, a crítica socrático-platônica se orienta aos excessos e aos impulsos exagerados de Aquiles que, à maneira de um desatino perante uma dor insuportável, causada por um apetite, no caso, erótico, age com destemperança, inutilizando sua capacidade de raciocínio e de moderação. Sua atitude desmedida em nada se aproxima do equilíbrio das partes da alma em busca da utilização da razão, como vimos no início do capítulo, e apenas revela uma ação externalizada por uma alma tiranizada por suas paixões.

Por outro lado, deveriam ser difundidos pela música discursos que contenham imagens de homens honestos e célebres nas lamentações, visto que ao lamentarem-se com moderação, sejam capazes de suportar com mais doçura a desgraça, quando esta os atingir (cf. *Rep.* III, 387e). Sócrates considera ainda inconveniente como os poetas colocam deuses e heróis lamentando, por entre gemidos e gritos, demonstrando que estes são esboçados como também afeitos à exageros de menor monta, e esses discursos fariam com que os guardiões não se sentiriam indignos de procederem da mesma forma, ou ainda sob qualquer pequeno sofrimento, dar-se-iam o direito de lamentar. Portanto, toda lamentação, temor e fraqueza não deveriam fazer parte da educação do guerreiro, para que a alma deles não esteja próxima a estas atitudes, em vez da coragem que lhes é necessária.

Na visão de Sócrates, a utilização destes conteúdos nas representações de imagens em nada contribui para a educação nem mesmo dos artesãos e produtores, ainda menos dos guardiões. A temperança, pois, deverá ser estimulada também pelos discursos poéticos, a exemplo do seguinte trecho de *Odisseia*, citado por Sócrates: “Batendo no peito, censurou o seu coração: aguenta coração, que já sofreste [coisa] bem pior!” (*Rep.* III, 390d).

Outra crítica apresentada no diálogo, em *Rep.* III, 389a, diz respeito à imagem dos heróis e dos deuses que não deveria ser apresentada como que em um riso

incontrolável, pelo qual o conteúdo do discurso pudesse perder a consideração de quem as ouve. Esta atitude poderia causar-lhes uma mudança violenta de humor e estes extremos não seriam dignos da função do guardião, de quem se espera moderação e constância. A forma como estes discursos são apresentados, com risos extremados, situações imaginárias, ou ainda descontroladas, não condizem com o que se espera de um cidadão que poderá defender ou até vir a governar a cidade. A moderação e o equilíbrio são características fundamentais para a educação desde muito cedo; com elas matizadas na alma do cidadão, será possível construir uma cidade justa e harmoniosa.

As narrativas acima exemplificadas, imaginadas e inventadas pelos poetas, em especial por Homero, não têm necessariamente relação com a verdade, pela qual, segundo Sócrates, se deve ter apreço; portanto, em caso de mitos inverídicos, o discurso transmitido não terá a qualidade da verdade, exaltada por Sócrates (*Rep.* III, 389b), assumindo os riscos da mentira. Sócrates, por sua vez, considera a mentira inútil aos deuses, mas útil aos homens como forma de remédio¹⁴, desde que utilizada por quem entende disso, a saber, o médico. Segundo o filósofo, existem situações, ainda, em que a mentira pode ser justificada e até mesmo necessária para o bem-estar da sociedade, à maneira como o tratamento de um paciente que, em alguns casos, exige que o médico lhe conte algumas mentiras a fim de tratá-lo (*Rep.* III, 389b). Como exemplo, os governantes da *polis* poderiam mentir para proteger os cidadãos dos inimigos, mas isso já não se aplicaria ao cidadão em geral, que não deveria mentir em hipótese alguma. Antes, este deveria ser castigado se o fizesse, a fim de que não venha introduzir costumes capazes de perder a cidade, que deve ser construída sobre a ideia de justiça. Neste caso, poderá mentir o governante, desde que preparado e educado para tal função na *polis*, em caso de necessidade e como forma de proteção contra o inimigo, para que possa fazê-lo. Ou seja, o governante seria aquele que detém o conhecimento necessário para a proteção da cidade como um todo, e poderia usar eventualmente da mentira para o bom funcionamento do corpo político.

A moderação ou temperança, enquanto o domínio e o equilíbrio dos apetites, é tratada por Sócrates como ponto central na obediência aos superiores e, portanto, a educação dos jovens deveria ser norteadada para despertar neles essa virtude e para

¹⁴ A relação de Platão com a mentira parece controversa, ao mesmo tempo que inútil, pode ser remédio, porém como não se trata do tema do trabalho, não iremos aprofundá-la. Para outras informações sobre o tema. A Filosofia de Platão de Gregory Vlastos.

isso, deveria ser evitada toda narrativa ou discursos míticos, mesmo que em verso e prosa, que traga elementos que contrariem esta ordem. Portanto, a obediência seria fruto do domínio de si por qualquer que seja o apetite, à bebida, à comida ou aos prazeres de Afrodite (cf. *Rep.* III, 389e). Com uma alma moderada desde a infância, seria possível educar os jovens para obedecer aos superiores. A atitude da obediência seria fundamental para garantir a hierarquia da cidade e o bom funcionamento das partes. A temperança dos guerreiros deve se estender ainda a evitar a ambição (*pleonexía*), ou o favorecimento por meio de presentes, a troca por resgate, ou mortes de inimigos (cf. *Rep.* III 390e). Sócrates entende que, se as narrativas contadas aos jovens descrevem que os deuses podem cometer todo tipo de maldade, efetivamente cada cidadão arranjará uma desculpa para fazer o mesmo. Portanto, ressalta que os poetas deveriam ser obrigados a retirar da literatura o mal e os exageros atribuídos aos deuses, ou ainda, dizer que tais males foram cometidos pelos filhos dos deuses, como se depreende do trecho abaixo:

Portanto, não acreditemos nem consintam que se diga que Teseu, filho de Poseidon, e Pirítoo, filho de Zeus, se entregaram a tão terríveis raptos, nem que qualquer outro filho de deus e herói ousaria cometer os feitos tremendos e ímpios de que agora os acusam. Pelo contrário, forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais actos, ou então que não eram filhos de deuses, mas que não afirmem as duas coisas a um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. Tal como anteriormente dissemos, isso é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses (*Rep.* III, 391c-e).

Os deuses, como fontes do bem, não poderiam ser também imaginados como fontes do mal; portanto qualquer narrativa que gere uma propensão à maldade divina deveria ser retirada do convívio dos jovens. Estas narrativas não deveriam ser reproduzidas, nem sobre os homens e muito menos sobre os deuses, de quem não se poderia esperar o mal. O mesmo foi descrito sobre os heróis, as divindades e as coisas do Hades. O diálogo destaca, ao final, que muitos dos discursos dos poetas enaltecem que pessoas injustas são felizes, enquanto as justas, tornam-se infelizes (*Rep.* III, 392b), e que, portanto, estas narrativas criariam a imagem de que cometer injustiças seria mais vantajoso do que agir de forma justa. Isso poderia gerar uma ideia não verdadeira de que ser justo seria nocivo a quem pratica tal ato, e as narrativas deveriam ensinar exatamente o contrário, isto é, que ser justo tem como resultado a obtenção de uma vida verdadeiramente feliz, ainda que a “aparência” de

felicidade e de vantagem esteja sobre a vida do injusto. Para evitar a criação de tais imagens, seria necessário que se pudessem analisar o estilo, os temas e as formas propostas nos discursos destas poesias que comporiam, inclusive, as músicas (*Rep.* III, 392c).

Sócrates faz, portanto, uma crítica às narrativas dos poetas, diferenciando a relação entre narrativa, ou discurso (*logos*) e imitação (*mimesis*). A narrativa trata da contação da história sem a atribuição de um personagem, enquanto a imitação trata do mesmo texto narrado, porém por meio de um simulacro. A crítica se encontra justamente na questão de que, quem as ouve, não consegue distinguir o que é apenas um mito do que é realmente uma narrativa, porque ambas se estabelecem no tempo como uma verdade, ou seja, são repetidas na oralidade e se tornam verdades a partir da repetição: “Porventura eles não executam por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas?” (*Rep.* III, 392e). Para explicar tal questionamento, Sócrates cita novamente a *Ilíada*, quando diz que Crises implora a Agamenon que o devolva sua filha, feita escrava do mesmo. Após ser hostilizado por Agamenon, Crises, enquanto sacerdote, faz uma invocação aos deuses e, sob esse aspecto, Sócrates assim se manifesta no diálogo:

É o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda a *Odisseia* (*Rep.* III, 393c-b).

O poeta se esconde, colocando-se na pessoa do sacerdote, e é justamente essa troca de papéis de fala que pode provocar uma confusão em quem ouve a narrativa, não podendo discernir o real do simulacro. Sócrates insiste em explicar a Adimanto esta “ocultação”, ressaltando que, quando assume o papel do personagem, o poeta se assemelha o máximo possível à pessoa que anunciou tal sentença: “Num caso assim, parece-me este e os outros poetas fazer a sua narrativa por meio da imitação” (*Rep.* III, 393c). Declara ainda que, se o poeta não deveria se ocultar em momento algum, como expressa a seguir:

Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se se tivesse transformado em Crises, mas ainda como Homero,

sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração (*Rep.* III 393 d.).

Ou seja, Sócrates discute a importância de distinguir os dois modos de apresentação do discurso para que não haja confusões e mentiras ou que as imaginações dos poetas venham a se tornar verdades através do repasse da oralidade da repetição. Sobre a imitação, argumenta ainda que, para um ator, é possível fazer somente um tipo de imitação de forma excelente, do que várias, como referência a comédia e a tragédia. Estas imitações na música assumem um significado abrangente, porque se trata desde o início, das abordagens de uma imitação para a liberdade, a qual o guardião é chamado a vivenciar; ou seja, a formação do guardião não se iguala a de um escravo, mas a de um homem livre, conforme ressalta Pereira (2012). Uma liberdade assim conta com uma subordinação do inferior ao superior, ou seja, alguém capaz de respeitar as ordens de superiores. Neste exemplo, a liberdade está relacionada à oposição da escravidão, na ideia de que se educa ou bem para a liberdade, ou para a escravidão, sendo extremamente diferentes as posturas resultantes de cada uma das propostas. Trata-se, portanto, de uma educação para a liberdade que seja capaz de vivenciar uma subordinação aos superiores e ao mesmo tempo a importância da coletividade, para qual o guardião deverá servir. Novamente em uma relação de equilíbrio entre aquele que se subordina totalmente, o escravo, e aquele que é livre, mas é capaz de ser subordinado em determinadas situações com vistas no bem comum. Como “artífices muito escrupulosos da liberdade” (*Rep.* III, 395e), não deverão pôr-se a imitar o que não são, mantendo a originalidade da classe dos guardiões, a saber, de homens livres, corajosos e fiéis à idade em que se encontram, sem caricaturas de diferentes faixas etárias. Tal imitação poderia levá-los a proceder de modo semelhante aos imitados. Aos guardiões é indicado reproduzir apenas atitudes de firmeza, do bom senso e compatíveis com a função que exercerão na *polis*, garantindo assim um uso de imitação apenas para esta finalidade. A ideia que emerge do diálogo é a separação destas formas de imitação, ou seja, o guardião somente imitará o que é próprio da sua condição de liberdade, coragem, honestidade, e não imitará os antônimos destas qualidades, ou mesmo objetos, com as quais poderia formar a partir de seus discursos, uma atuação em desacordo com a função necessária ao guardião (cf. *Rep.* III, 396a). Desta maneira, não haveria ao guardião benefício algum de imitar os loucos, ou os maus, ou mesmo as mulheres, sendo que seu comportamento esperado nada tem de relação com estes. Através das imitações

adequadas, o guardião quererá exprimir-se por tratar de algo como atos de firmeza e bom sendo (cf. *Rep.* III 396d), como se fosse algo pessoal, enquanto o oposto lhe causaria vergonha, por imitar algo que lhe seria inferior, desprezando-o no seu espírito.

De todo modo, Sócrates indica a preferência pela narração (*logos*) do que pela imitação (*mimesis*), indicando como o guerreiro deverá ser educado pelas narrativas, isto é, por aquelas feitas com poucas variações em uma harmonia e um ritmo convenientes a fim de despertar nele as virtudes adequadas a sua função. Este caráter a ser desenvolvido no guardião decorre inclusive do que é narrado, ou seja, da verdade e da honestidade propagadas através de uma conduta moderada e sem exageros. A opção de Sócrates é manter a função do poeta e do narrador de histórias mais austeros, em vista do modelo de educação conforme a regulou, tendo em conta a utilidade deles, a fim de que imitem e propaguem imagens de homens de bem e virtuosos. Os poetas, que poderiam permanecer na cidade plasmada no diálogo da *República*, devem compor estas narrativas, mesmo que elas sejam menos apazíveis do que as imitações de todo modo e objeto. Desta forma, imitando poucas variações, os guardiões deveriam exercer somente um ofício, e se referenciam a um único modelo. Ao contrário, caso chegasse à cidade alguém ávido a mostrar algo maravilhoso ou sagrado e capaz de imitar várias coisas, esse poeta deveria ser mandado embora, como inútil e pernicioso aos cidadãos. E Sócrates encerra assim a discussão acerca dos discursos e das histórias a serem utilizadas na arte das Musas:

Ora meu amigo, agora estamos em risco de termos completado em absoluto o que se refere a discursos e histórias nas artes das musas: o que se deve e como se deve dizer...Depois disto, não nos falta tratar do caráter do canto e da melodia? (*Rep.* Livro III, 398 b-c).

Neste ponto, Sócrates se dá por satisfeito sobre os pontos levantados acerca dos *logoi* das musas, ressaltando que nesta abordagem há um grande valor atribuído ao discurso do que será utilizado com a música por sua importância para a formação do guardião.

1.4 A estrutura musical da *República*

Inicia-se, a partir deste ponto, a questão propriamente da forma musical, a maneira como estas melodias devem ser utilizadas e como devem ser cantadas. Para

isso, são definidos modos, instrumentos e ritmos, ou seja, as partes que devem conter a poesia pretendida pelo diálogo para formação do guardião. Para dar sequência, será necessário redefinir os termos abordados no diálogo. Acerca do elemento melodia, Sócrates assim se expressa:

[...] a melodia será composta de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo...E pelo que diz respeito às palavras, sem dúvida que não diferem em nada do discurso não cantado, quando a deverem ser expressas segundo os modelos que há pouco referimos, e da mesma maneira? É exato (*Rep.* III, 398d).

É importante especificar o entendimento de “melodia” apresentado aqui, quase como um sinônimo para o que entendemos como “música” atualmente e sua divisão em harmonia, melodia e ritmo¹⁵. Não temos no diálogo uma definição precisa do termo *melodia*; pelo contrário, esta é apresentada para representar diversas funções ao longo do diálogo. A utilização do termo é, em alguns momentos, sinônimo amplo para designar “música”, enquanto que em outros há uma série de sinônimos, como estabelecido em *Rep.* III 400d: “logo a boa qualidade do discurso [*eulogia*], da harmonia [*euarmostia*], da graça [*euschemosyne*] e do [bom] ritmo [*eurythmia*]” (*Rep.* III, 400d). No diálogo aqui, ainda é adicionado o termo graça, para traduzir *euschemosyne*, relacionado à beleza, à simetria e ao refinamento da música. Esses termos, por vezes, surgem no lugar do termo melodia.

Desta maneira, será mais do que a forma da música, mas também o conteúdo que determinará a melodia musical. Talvez por isso o diálogo se detenha o maior tempo na análise do discurso; afinal, é este quem dá conteúdo à forma da música. Ao mesmo tempo em que o autor anuncia a distinção entre os demais termos, tais como harmonia, melodia e ritmo, unificando-os à concepção de modelo melódico, como se pode ver a seguir:

E pelo que respeita às palavras, sem dúvida, que não diferem em nada do discurso não cantado, quando a deverem ser expressas segundo os modelos que há pouco referimos” (*Rep.* III, 398d).

¹⁵ Segundo Bennett, a melodia é uma sequência de notas executadas uma após a outra, que formam as frases melódicas, ou ainda o desenho melódico das palavras que serão cantadas, diferentemente das harmonias que não são sequenciais e sim notas tocadas simultaneamente e fazem a base e a tonalidade da música (BENNETT, 1987, p. 16).

A mesma premissa que foi dada para as palavras é reafirmada quanto ao discurso não cantado, que envolve, neste caso, a harmonia e o ritmo. A seguir, serão então analisadas as bases harmônicas que estão de acordo com os discursos propostos, sem lamentações e sem termos sombrios.

Ao finalizar a questão do discurso, uma intervenção é extremamente importante, a saber: no diálogo que segue, inicia a análise das partes musicais que é relatada inicialmente pelo autor como dividida em três partes: as palavras, a harmonia e o ritmo (*Rep.* III, 398d). A melodia, portanto, está subentendida nas palavras e sobre o conteúdo geral, os demais elementos musicais serão concebidos a partir da ideia de consonância com as palavras, ou seja, do discurso.

1.5 Harmonia

O segundo elemento a ser analisado é o de harmonia. Esse termo, porém, tem para os gregos novamente uma abrangência e um sentido maior que o atribuído atualmente na questão musical. Paula da Cunha Corrêa (1998, p. 174) classifica o termo relacionado a três esferas:

Na maçonaria (arte) e carpintaria as *harmoníai* eram “presilhas” ou “encaixes”, 2) na poesia e/ou filosofia, Harmonia/harmonía era uma Deusa, personificação ou força, 3) na terminologia musical, *harmoníai* eram as antigas “escalas” e, mais tarde, o sistema de escalas. Esses significados se acumularam e, após certo período, passaram a coexistir.

A atribuição dada ao terceiro significado de *harmonia* explica a maneira mais aproximada de como o diálogo traz esta relação na *República*. Inicialmente, as harmonias musicais determinavam o conjunto de notas de uma melodia, ou ainda de um estilo de música, e somente mais tarde passam a determinar a possibilidade de uma escala harmônica. Porém, a coexistência dos termos que se desenvolveu paralelamente está relacionada à questão de proporção apresentada nas partes que relacionam-se com o todo. Portanto, há nos diversos conceitos uma relação de coexistência e de ordem, que está aqui relacionada com a música, com a matemática dos pitagóricos e com os trabalhos manuais. A discriminação dos termos nos parece necessária, dada a profundidade da sua incisão em cada parte do diálogo, ampliando as possibilidades de compreensão e ao mesmo tempo delimitando a perspectiva musical a qual será aplicada, neste trabalho.

Segundo Rocha¹⁶, as harmonias eram entendidas pelos gregos como formas de estruturação do discurso musical. Por isso, a importância de discriminar as que seriam adequadas, de modo que poderiam ser observadas como uma trama, ou mesmo uma base, gerada com a música, para a qual seria possível criar um contexto passível de formar o guardião ideal. Ricardo Rizek, em seu artigo “Teoria da Harmonia em Platão”¹⁷, explica que somente na modernidade o termo passa a ser considerado algo estritamente musical:

Falar da teoria da harmonia em Platão pressupõe redimensionar ampla e profundamente o conceito de música. De fato, pressupõe extrapolar o orbe restrito à elaboração poético-sonora da prática da arte musical, a música prática – a qual, por articular harmonias audíveis, está vinculada ao âmbito da denominada, pela musicologia tradicional, música orgânica ou instrumental (Rizek, 1998, p. 251).

A harmonia então proposta se estende para diversas áreas da existência humana e, ao mesmo tempo, a prática da execução musical. Contudo, faz-se necessário relacionar a harmonia em sentido amplo para aplicação da questão central desta dissertação, a saber: entender de que maneira a harmonia musical contribui para a harmonia da alma. Desta forma, uma harmonia observada sob a ótica de uma possibilidade de coexistência pacífica e integrada das partes da alma, ou seja, que para uma parte existir não seja necessária a exclusão da outra, apresenta-nos uma chave de leitura para a própria questão em pauta. A relação entre harmonia da alma e harmonia musical segue esta premissa de coexistência entre as partes, para o bem do todo, que determina o mesmo princípio da harmonia musical, na reprodução de sons diferentes simultaneamente em prol de uma harmonia. Ela representa não necessariamente uma ausência de conflito, mas sinaliza uma consonância entre partes dissonantes, a fim de um objetivo em comum, seja para a unidade da alma, seja para a unidade melódica da música. Representa de forma significativa a superação de conflitos desarmônicos por meio da ferramenta musical que torna por meio do processo persuasivo todo o caminho mais leve e possível.

A questão da harmonia portando aplicada nesta relação alma/música em si esta possibilidade de elementos diferentes coexistirem de forma pacífica, e para além disso, de forma complementar, proporcional, equilibrada, ou seja, de forma harmônica.

¹⁶ ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica. Revista de Linguística e Teoria Literária, v. 1, n. 1, p. 138-164, 2009.

¹⁷ RIZEK, Ricardo. Teoria da Harmonia em Platão. Letras Clássicas, São Paulo. 1998.

Os conceitos se misturam nesta perspectiva também na concepção utilizada por Corrêa (1998), em que a ideia da harmonia, na esfera da carpintaria, atribui a imagem das presilhas usadas para a arte de modelar a madeira, que aponta para a existência de um encaixe que permite o bom funcionamento de um mecanismo, em que partes diferentes funcionem e possam habitar uma mesma superfície, além de operarem o funcionamento perfeito. Ou seja, trata-se de um encaixe que, por um elemento, faz a conexão harmoniosamente, ajustando as demais partes e permitindo que coexistam, conferindo funcionamento adequado que, sem as conexões e presilhas, não seria possível.

Retornando ao problema específico da harmonia musical, devemos observar como era estruturada, no contexto em análise. Provavelmente influenciaram a escrita platônica os Pitagóricos ou Aristogênios, duas escolas matemáticas anteriores a Platão, e foram os primeiros a definir e orientar a relação das harmonias musicais, tal como destacado a seguir:

Desse modo, assim como os pitagóricos valorizam o intervalo de quarta, na teoria aristoxênica ele será a base do primeiro sistema de notas: o tetracorde. Diferentemente do nosso sistema harmônico atual, cujas bases foram lançadas no século XVIII por Rameau, no qual as terças maior e menor têm mais relevância do que o intervalo de quarta, na Grécia Antiga, assim como em outras culturas em várias épocas, esse intervalo tinha grande importância. No sistema tetracordal, ponto de partida para a formação de todos os outros sistemas escalares maiores e mais complexos, havia quatro notas. As duas notas extremas eram fixas e estavam a uma distância de dois tons e meio uma da outra, isto é, havia um intervalo de quarta entre as duas, como, por exemplo, entre as notas dó e fá (Rocha, 2009, p. 143).

Rocha explica uma perspectiva da construção sonora de acordes diferentes da que valorizamos a partir da idade moderna. A música na Grécia era monódica, composta por apenas uma linha melódica, e era acompanhada por instrumentos que serviam para fazer a mesma melodia da voz. Ou seja, o principal instrumento da época era a voz humana que, ainda conforme Rocha (2009), era acompanhada com instrumentos simples, privilegiando a voz. Em *Rep.* III, 398d, quando o filósofo questiona se a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras, Sócrates e seus interlocutores concordam que as palavras devem estar em destaque, enquanto que as demais partes da música deveriam estar determinadas por aquelas. Portanto, são as palavras, ou seja, os discursos (*logoi*) os elementos mais importantes no processo de formação do guardião pela música.

Além disso, Rizek (1998, p. 252) estabelece esta leitura do diálogo platônico, ao assim se expressar:

O reestabelecimento mnemônico de uma concepção tripla de música é, ao mesmo tempo, o do vínculo hierárquico primordial que subsidiava o trânsito bidirecional entre teoria e prática, entre contemplação e técnica, entre alétheia e poíesis, entre verdade e produção de verdades ou verossimilhanças, dentre outras analogias possíveis (Rizek, 1998, p. 252).

A harmonia musical deveria gerar, pois, a harmonia na alma do cidadão e, por consequência, a harmonia da *polis*. Essas relações estabelecidas entre os diversos elementos musicais e a efetividade deles na esfera psicológica, existencial e educacional, são baseadas nessa tripartição do conceito de música, a saber: a harmonia, o ritmo e as palavras (melodia). De forma semelhante a organização harmônica da alma e da cidade serão apresentadas na dramatização do próprio diálogo, onde os personagens representam as partes da alma: concupiscente, racional e irascível.

De acordo com a concepção platônica, a justiça é um dos seus sinônimos perfeitamente análogos à harmonia. A justiça, em última instância, seria a aplicação efetiva da harmonia na cidade, interagindo nas esferas do cosmo, da *polis* e do cidadão. A educação pela música seria a forma que traria consigo a possibilidade da educação dos apetites da alma e, através dela, proporcionar o resultado da grande questão dos livros da *República*: a justiça. Portanto, Sócrates trata a justiça como um sinônimo de harmonia, uma relação nada fácil de entrelaçar ao primeiro olhar. A justiça seria a capacidade de desempenhar cada pessoa, cada parte, sua função específica, quando esta justiça fosse uma realidade seria também a harmonia uma realidade análoga. Na alma, esta harmonia estaria diretamente relacionada ao domínio dos apetites de forma hierarquizada, quando o princípio apetitivo se submetesse aos motivos do princípio racional, harmonizando o todo que é a alma.

Diogo Mesti (2014, p. 4), por sua vez, afirma que Platão pretende “causar na alma do homem os mesmos tipos de efeitos que a música provoca”. Ainda segundo Mesti, o motivo para isso seria o fato de rivalizar com os poetas, função que segue desenvolvendo ao longo dos demais livros da *República*. Então, inicia a análise destes elementos e como devem ser utilizados para proporcionar o efeito desejado na formação dos guardiões da cidade. Em *Rep.* III, 399 e seguintes, são apresentadas as seis harmonias disponíveis para os interlocutores: a mixolídia, a sintonolídia, a

íonia, a lídia, a dória e a frígia. Algumas delas são descritas pelo diálogo, como lamentosas e com gemidos, como a mixolídia e a sintonolídia, conforme analisa Sócrates a seguir:

Portanto estas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens..., mas, na verdade, nada convém menos aos guardiões do que a embriaguez, a moleza e a preguiça. Como não? Quais são, pois, as harmonias, as moles e as dos banquetes? Há uma variedade da íonia e da lídia, a que chamam efeminadas [*khalaria*]¹⁸. E estas poderás utilizá-las na formação de guerreiros meu amigo? De modo algum, respondeu. Mas arrisca-te a que fiquem apenas a dória e a frígia (*Rep.* III, 398e).

As harmonias íonia e lídia são classificadas como relacionadas a características afeminadas, ou seja, que possuem características femininas, por serem moles e utilizadas comumente nos banquetes. Desta maneira, apesar do diálogo não determinar qual delas derivaria necessariamente cada um dos comportamentos, é possível perceber que vícios como a moleza, a preguiça e a embriaguez não seriam adequadas à função que os guardiões deveriam desempenhar na cidade, pois incitariam muito mais o desequilíbrio de suas paixões e apetites do que o raciocínio na alma. Podemos afirmar que a mesma música que é utilizada nos banquetes, em geral eventos regados à bebida em excesso, não seria adequada no processo de formação do guardião moderado que se espera. Logo, nenhum desses comportamentos comuns os fariam fortes na guerra e dóceis a seus concidadãos.

Restam, portanto no diálogo, das seis harmonias propostas, apenas duas, que segundo o diálogo, deverão privilegiar a imitação do homem de bem. Desta forma, os instrumentos autorizados também são reduzidos: restaram, por fim, a lira e a cítara como instrumentos, e as harmonias dória e a frígia. O diálogo relata que a simplicidade delas poderia gerar a temperança na alma (cf. *Rep.* III, 404e). Pensando na estrutura do tetracorde, as variações sonoras dos intervalos musicais de outras harmonias poderiam determinar novas formas musicais que não eram interessantes aos olhos de Platão¹⁹. A harmonia certa seria assim uma estrutura maleável e ao mesmo tempo segura onde se desenvolveria a educação do guardião.

¹⁸ O adjetivo utilizado no texto original é *khalarós* que é correntemente traduzido por lânguido, solto, e que faz menção ao modo como os gregos, incluindo Platão, preconceituosamente classificava as harmonias da Jônia e da Lídia. Aqui, mantivemos a tradução que estamos utilizando, a saber, de Rocha (2009).

¹⁹ A formação inicial dos acordes foi estabelecida por Pitágoras a partir do monocórdio, não se trata de um instrumento musical e sim de uma experiência matemática na qual uma corda tensionada na razão

Najat Nasser (1997) estabelece uma relação direta entre as harmonias propostas por Platão e os estados de ânimo que determinam a vontade. Segundo ela, o *praktikón* determina a ação; o segundo, o *ethikón*, determina a força; o terceiro, a fraqueza, atribuída ao *malakón*; e *enthousiastikón*, que pode provocar ausência de consciência, êxtase e delírio. Colocando estas harmonias musicais em paralelo, são evidentes as diferenças de disposição de vontade. De um lado, a ação, em oposição a moleza; de outro, a força, que se opõe ao descontrole e à preguiça.

As harmonias eleitas como adequadas, portanto, são a dória, que designa grandiosidade e dignidade, e frígia, de carácter entusiasmado e agitado. A escolha por estas duas harmonias também determina uma opção pela forma mais tradicional, já que se trata de harmonias mais antigas, sendo que as outras seriam formas derivativas das primeiras. Sócrates afirma não entender de harmonias, mas ressalta que devem ser usadas aquelas que forem capazes de imitar o homem valente de guerra (cf. *Rep.* III, 399a) capaz de uma ação violenta, que mesmo que seja malsucedido, se defenda com ordem e com energia. Ainda aquele que é capaz de persuadir através da prece aos deuses, que utiliza de bom senso e moderação em todas as circunstâncias: “Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão homens bem e malsucedidos, sensatos e corajosos, estas deixa-as ficar” (*Rep.* III, 399c). As escolhas harmônicas podem, portanto, contribuir para a formação do carácter do guardião diante de suas adversidades. Existem nelas a intensidade da força aplicada à guerra e, ao mesmo tempo, a capacidade de resiliência diante dos deuses, de certa forma uma postura humilde que possa persuadir em favor próprio, uma “harmonia” entre força e bom senso diante das escolhas necessárias. Possivelmente, este seja o equilíbrio harmônico buscado por Sócrates no discurso, a descrição da personalidade ideal para o guardião. Alguém que saiba ser agressivo e persuasivo quando necessário.

A partir desta discussão, fica definido no diálogo que, com apenas duas harmonias a serem utilizadas, não serão necessários instrumentos com muitas cordas, elencando como principais instrumentos a lira e a cítara. Foi indicado ainda o uso da siringe, uma flauta feita de colmo da cana de açúcar. Sócrates destaca ainda que, sem a necessidade de tantos instrumentos, não haverá a necessidade de

de um inteiro soa com uma determinada frequência, esta mesma corda soa uma oitava acima à medida que é tencionada na razão $\frac{1}{2}$ e assim sucessivamente. Os tetracorde são divisões desta mesma razão 1 dividida em partes harmônicas.

artesãos de toda espécie para fabricá-los, nem harpas, flautas, trígonos e “toda espécie de instrumento com muitas harmonias” (*Rep.* III, 399d). Esta escolha determina a organização dos artesãos da cidade, que não envolvidos na confecção dos instrumentos, poderão dedicar-se a outras artes gerando uma maior harmonia diante das necessidades da *polis*.

1.6 Ritmo

O ritmo é introduzido no diálogo da *República* em diversos momentos distintos, mesmo quando o assunto é o canto, ou a melodia, e os interlocutores trazem a questão do ritmo aliada a esses termos. Este fato se deve provavelmente ao caráter único que a música possui com seus diversos elementos constituintes. Na formação do guardião, os ritmos adequados, assim como as harmonias, não deveriam ser variados; deveriam servir para estimular uma vida ordenada e corajosa, seguindo, da mesma forma que a harmonia, às palavras ou aos discursos. Contudo, Sócrates revela que a elucidação da questão do ritmo deve ser orientada por Dâmon²⁰, um mestre musical, com conhecimento para relatar quais seriam os ritmos adequados ou inadequados à proposta para a educação dos guardiões (cf. *Rep.* III, 400b). Porém, novamente ressalta que é a palavra que deve guiar o ritmo e a harmonia, e não o contrário, dando novamente importância ao conteúdo dos cantos acima dos acompanhamentos instrumentais.

A questão do ritmo é apresentada constantemente; ela denota ainda uma relação direta com o movimento, que em diálogos platônicos precisa ser entendido de maneira metafórica e literal. Na forma literal, pelos movimentos gerados através do ritmo proposto, mesmo que na música grega estas variações fossem muito menores do que o arsenal de ritmos que conhecemos atualmente. O tempo da música, os seus movimentos, eram questões filosóficas muito caras a Platão. Em sentido metafórico, o movimento é relacionado ainda com a própria vida, e em sentido ontológico. Para efeito de um exemplo mais concreto desta relação, é possível observar que a música, conforme é composta, traz em si uma relação determinada de tempo e movimento, por mais que a interpretação possa acelerar ou retardar este andamento. Há um tempo preestabelecido a seguir; este efeito faz com que a alma de quem a executa,

²⁰ Nota de Rodapé do texto de A República III, 400 b traz a informação de que ele era mestre em música e ocupou-se das relações entre música e ética.

mesmo que inicialmente agitada, seja persuadida a manter uma cadência de sons, através das palavras e das percussões, desfazendo a agitação e induzindo secundariamente a paz ou mesmo ao agito que propõe a composição. Este efeito de aceleração ou redução do tempo e do movimento tem efeitos terapêuticos, em alguns casos curativos e ainda em outros educativos. Seguir um tempo preestabelecido, é obedecer uma ordem, é manter-se constante, em uma relação de disciplina, é interpretar uma situação temporal que pode agir de diversas formas na alma do indivíduo. No diálogo da *República*, o ritmo é bastante citado e pouco explicado, mas esta relação mais direta será exemplificada nas *Leis*, no Segundo Capítulo.

1.7 Os elementos supra musicais

Para Platão é importante verificar se um dos atores que fazem parte do processo musical. Neste trecho, entra um novo elemento que poderá influenciar o resultado da música, a saber, a qualidade do caráter da alma daquele que realiza o discurso musical, reforçando que a verdadeira inteligência modela o caráter na bondade e na beleza, como expresso a seguir:

Logo, a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo depende do carácter, não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuamente, mas da inteligência que verdadeiramente modela o carácter na bondade e na beleza (*Rep.* III, 400e).

A relação aqui implícita é que a qualidade do discurso e da música dependem do caráter de quem os executa, adicionando este novo elemento a qualidade da música, ou do discurso musical da arte em si e atribuindo também esta qualidade ao cidadão que realiza esta intervenção musical. Pelosi (2010) explica que a relação direta aqui significa que o bom discurso trará consigo a boa música, da mesma forma que o mal discurso terá o mal ritmo e a má música. Neste contexto, Sócrates chama atenção para o caráter da alma que ensina, ou que expressa a música, e ainda ao caráter dos poetas, que a compõem. O diálogo evoca ainda inteligência, que modela o caráter na beleza e bondade, como se fosse algo externo e espiritual, ou divino.

Nestes termos, Sócrates faz menção a outras artes, como a pintura, que também podem conter em si a beleza e o seu contrário a “fealdade, porém os jovens devem se apoiar na busca da verdadeira inteligência. A beleza, o ritmo e a harmonia

estão diretamente ligados, ao passo que a relação inversa também é verdadeira, ou seja: a fealdade, a arritmia e a desarmonia são irmãs da linguagem perversa do mau caráter, conforme *Rep.* III, 401a.

Com isso, para a formação do bom caráter, faz-se necessário vigiar os poetas para que não introduzam em suas obras vícios, licenciosidade, baixeza e indecoro, para que os guardiões não cresçam em meio ao mal e não sejam influenciados a acumulá-lo em sua alma (cf. *Rep.* III, 401b). Os artistas ideais, a serem buscados, devem ter em si esta boa natureza de buscar o belo e o perfeito. Desta maneira, devem ser todas as artes, para que os jovens tirem proveito de tudo que lhes impressione os olhos e os ouvidos de forma saudável, desde a infância, “W” (*Rep.* III, 401d). Nesse trecho, a palavra harmonia é aplicada novamente de forma ampla, significando uma harmonia com o todo, com uma razão formosa, que implica em si a racionalidade da beleza, como se observasse uma razão, uma lógica existente nas coisas belas e ao mesmo tempo harmônicas, da forma como relaciona diretamente estes termos.

Como a música é uma das principais formas da organização política platônica e, por isso, deveria ser observada na *polis*, não seria prudente deixá-la somente sob o comando dos artistas e poetas, de toda forma, os que a fossem ensinar deveriam ser de boa natureza, perseguidores do belo e do perfeito, e que os jovens poderiam tirar proveito de tudo que ouvirem tendo as harmonias, esta razão formosa, sou seja uma racionalidade envolta pela beleza. Esta seria de longe a melhor educação proposta no-diálogo, conforme se vê no trecho abaixo:

Não é então por este motivo, ó Gláucon, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram no mais fundo da alma e afectam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educado? (*Rep.* III, 401d).

Aqui está um dos elementos essenciais da questão da utilização da música no processo educativo, a saber: ela penetra no mais fundo da alma, afetando-a mais fortemente, ou seja, com a música é possível chegar até na alma, de forma que pela sua característica persuasiva alcança mais profundamente a alma. Silva²¹ explica esta relação por meio de um dos elementos da arte das musas, a poesia:

²¹ SILVA, Bruno Drumond Mello. *ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ*: Sobre a educação elementar através da música na República de Platão. USP, São Paulo, 2009

Tal abordagem nos servirá a exposição do quarto e último significado que adotamos para o termo : “palavra persuasiva.” É certo, no entanto que o fato de a poesia gozar de um estatuto de verdade sobre-humana, bem como o poder de penetração que ela apresenta, justifica e explica seu poder de persuasão (Silva, 2009, p. 28)

A linguagem musical e seus elementos, incluindo nela a poesia, configuram-se em uma linguagem altamente persuasiva, pequenas mentiras, ou grandes verdades reforçadas pela linguagem musical se tornam no tempo verdades quase inquestionáveis, ou que darão um trabalho grandioso para serem contestadas. Este processo prazeroso e repetitivo da música, a partir de uma identificação com a palavra/poesia musicada, percorrem a alma de uma forma leve e reduzem o conflito diante daquele discurso, mesmo que haja discordância do tema apresentado. Tanto é verdade que grande parte dos processos de catequização dogmática ao longo da história foram realizados por meio da música. Platão faz questão de utilizar esta linguagem porque percebe esta relação e utiliza-se dela para persuadir na estruturação da cidade.

Por isso, faz-se tão necessária uma qualidade de excelência nela, porque deve ser esta mesma excelência ética e moral ouvida e reproduzida pelos jovens. A profundidade das músicas chega na alma e exige que sejam observadas minuciosamente para que seja uma arte que reproduz a beleza e a harmonia na alma, através da mesma beleza e harmonia musical. Nos termos dos diálogos da *República*, a alma é, pois, sinônimo de sensibilidade e de racionalidade, e é a partir dela que Platão estabelece a relação do ser humano consigo mesmo e com a cidade. Por penetrar no fundo da alma, é que a música é o recurso pedagógico eleito por Sócrates para ser utilizado, que está diretamente ligada à beleza e alcança lugares da alma que não seriam possíveis por outros meios. Suas frequências, devidamente harmonizadas, devem suscitar a virtude, como que em uma relação de correspondência direta entre a música, a beleza, a honestidade e a moderação. Estes ajustes e essas harmonias são partes do processo de harmonização de cada indivíduo, da comunidade e do próprio cosmo.

Sócrates justifica porque a música tem importância na educação do guardião. Ela não tem como finalidade a formação de novos músicos, mas sim como uma maneira para alcançar a temperança, a coragem, a generosidade, a grandeza de alma e as demais qualidades que lhes forem irmãos (cf. *Rep.* III, 402 c), necessárias para a

boa execução da função de guardar a cidade em segurança. Relacionando o que é belo e bom, o jovem guardião, desde muito cedo, não admitiria o que é feio, porque odiaria ou censuraria o que é desarmonico desde a infância e este costume gerado, seria a justificativa para se fazer primeiro a educação pela música, gerando uma matriz das qualidades virtuosas (*Rep.* III, 402a). Como a música deve imitar o amor do belo (*Rep.* III, 403c), a arte musical deverá imitar tudo que é perfeição, virtude, e estes elementos devem estar contidos na educação musical. Uma educação que se assemelha ao amor verdadeiro, que ama com moderação a harmonia, a ordem e beleza (*Rep.* III, 403a).

A proposta pedagógica que elege a música e a ginástica propõe ainda harmonia entre as duas formas, entendendo que a educação ideal fosse um modo de equilibrar os dois modos de educar, pela música e pela ginástica. Segundo o diálogo, o excesso de dureza provocado pela ginástica, seria um problema na comunicação política, mas caso a alma se deixasse encantar pelas harmonias da música e pela filosofia, seria então capaz de amolecer a mais dura irascibilidade. A alegria da música, repetida ao longo da vida, poderia fazer de um homem duro, alguém que seria proveitoso para a comunidade (*Rep.* III, 411b). Sócrates aponta que a falta de exercício da arte das musas poderia gerar um cidadão débil, surdo e cego, relatando a falta de sensibilidade provocada pela falta de convivência com a arte das musas:

Uma pessoa assim, torna-se um inimigo da razão e das Musas, e já não se serve de palavras para persuadir; leva a cabo todas as suas empresas pela violência e pela rudeza, como um animal selvagem, e vive na ignorância e na inaptidão, sem ritmo nem graciosidade (*Rep.* III, 411d).

O texto acima é uma das oportunidades em que Sócrates relata a falta da desarmonia como um problema. São vários os momentos do diálogo onde não diretamente o autor relaciona a desarmonia, a ignorância, a selvageria, inaptidão, rudez, ou seja, são características de comportamento humano que assumem no diálogo uma relação direta com a desarmonia. Segundo ele, a possibilidade de educar a alma e corpo, respetivamente pela música e pela ginástica, são possibilidades que os deuses concedem os homens para que harmonizem uma com a outra:

Para estas duas faces da alma, a corajosa e a filosófica, ao que parece, eu diria que a divindade concede aos homens duas artes, a música e a ginástica, não para a alma e o corpo a não ser marginalmente, mas para aquelas faces,

a fim de que se harmonizem uma com a outra, retesando-se ou afrouxando até onde lhes convier (Rep. III, 411e).

A relação de harmonia se processa neste trecho, como uma forma de encaixe perfeito, retesando e afrouxando até onde de lhes convier, e é por meio da harmonia no sentido amplo, que é possível aprender as duas formas de educação e por meio delas haver um encaixe, uma harmonia no mesmo cidadão, como se fossem duas, ou mais faces da mesma esfera, que precisam ser harmonizadas. Neste diálogo, Sócrates compara ainda a música a filosofia, relacionando a coragem com a força e filosofia com a música. Aquele que fosse então capaz de caldear a música com a ginástica e as aplicar na melhor medida (Rep. III, 412a), seria consumado melhor guardião e posteriormente o melhor governante para a cidade, figura fundamental para a execução da proposta política/pedagógica de Platão.

2 SEGUNDO CAPÍTULO: A CONCEPÇÃO DE MÚSICA NAS LEIS

Neste capítulo, será apresentada a concepção de música e sua utilidade no contexto legislativo e político do diálogo *Leis*, de Platão. Entretanto, antes de iniciarmos propriamente a análise sobre o tema, passaremos rapidamente por alguns aspectos introdutório deste “empreendimento legislativo platônico” a fim de contextualizarmos como a música pode vir a contribuir para a formação pelas regras e leis (*nomoi*) dos novos cidadãos de Magnésia.

Nasser (1997) esclarece que a doutrina do *ethos* na Grécia foi construída a partir de fórmulas melódicas, com as quais eram constituídos os princípios dinâmicos de toda música; estas fórmulas eram chamadas de *nómoi*, que determinavam uma região vocal, que geravam também padrões melódicos definidos, de onde se originou a palavra que traduzimos por lei. Esta estrutura não poderia ser alterada, mantendo os intervalos melódicos e o ritmo inicialmente proposto. Muito curioso que as leis sejam estabelecidas com referência a um termo musical, pois o que veremos é justamente o uso inverso se realize por Platão, ou seja, que as leis pensadas para a nova colônia dos Magnésios se utilizem da música a fim de ensinar e educar a conduta de vida de seus cidadãos.

Os empreendimentos legislativos surgem da necessidade de regras comuns que regulassem a convivência na cidade. No diálogo intitulado *Leis*, considerado o último escrito de Platão, as personagens, juntamente com o “estrangeiro de Atenas”, discutem como é possível organizar uma nova cidade a partir de grupos de pessoas advindas de vários lugares diferentes e qual a importância das leis para a convivência política entre elas.

Surgem os primeiros tratados para a constituição da *polis*, para isso é preciso evoluir da espada para o debate, a partir da ética. Assim como vimos na *República*, também o diálogo das *Leis* realiza uma crítica aos valores homéricos da aristocracia, que provêm da ação externa dos guerreiros e heróis, e propõe um processo interno e racional, em que o poder de legislar é estabelecido não mais pela força física, mas pela palavra; e como as leis escritas poderiam contribuir para a educação e o controle e a coesão do corpo político. Esta cidade, denominada nas *Leis* de colônia dos Magnésios, é então plasmada ao longo do diálogo e nela são regulados, por exemplo, os casamentos, a educação e a função dos cidadãos na nova *polis*. É somente por

meio da educação que o ser humano poderá se tornar, de fato, um ser político, à maneira como Platão escrevera trinta anos antes no diálogo da *República*.

Os livros das *Leis* são uma obra repleta de detalhes; o diálogo resgata elementos diversos do *corpus* platônico. A finalidade, como dissemos *en passant*, é regulamentar a estrutura da cidade de Magnésia, que reúne povos de diversas culturas, gerando a necessidade de pensar o comportamento esperado por esses novos cidadãos e o que motivaria as atitudes na alma de cada um. Um pouco diferente do exame feito por Platão no livro IV da república, como vimos no início do primeiro capítulo, aqui, no livro das *Leis*, a alma humana é pensada a partir de paixões primárias e essenciais como as de prazer e dor; e como cada cidadão, durante as etapas de sua formação desde criança, relacionar-se-ia com estes elementos. Afinal, segundo o diálogo, é do modo como os seres humanos se relacionam com o prazer e com a dor que nascem as diferenças de caráter (cf. *L. III*, 653a). Para isso, a educação deveria fazer parte do processo legislativo, ou seja, deveria estar regulada por este, à maneira de um empreendimento legislativo e educacional. Em casos em que somente a educação não fosse capaz de transformar o cidadão em um ser humano virtuoso, capaz de lidar com seus prazeres e dores de modo ponderado e racional, então as leis deveriam fazê-lo agir da melhor forma possível, tendo em vista a coesão da cidade em torno do bem comum e, por conseguinte, da justiça. As leis, portanto, relacionam-se à ética, e não devem objetificar única e exclusivamente a punição, mas antes devem contribuir para a educação dos cidadãos e na vivência em comunidade.

Os livros que compõem o diálogo das *Leis* lançam a argumentação para a necessidade da união entre filosofia e política, descrevendo os valores e qualidades necessárias para que um governante possa legislar sobre a cidade. Por outro lado, o esquema central do diálogo se instaura na ideia de que a vida humana deveria espelhar a ordem da natureza, suas leis e sua a forma de organização, ou seja, as regras teriam em si um parentesco direto com a natureza das coisas, fazendo corresponder a relação cosmo, *polis* e alma. Em outras palavras, a questão principal seria como instituir uma harmonia no corpo político da *polis* que não fosse mera convenção arbitrariamente apresentada, mas que revelasse a mesma harmonia da natureza no corpo político da cidade.

Como vemos no Livro I das *Leis*, tanto em Creta como na Lacedemônia, as leis eram atribuídas à divindade, ou seja, a Zeus, e os legisladores seriam meros “sacerdotes” daquele. Neste novo contexto da cidade dos Magnésios, o protagonista,

isto é, o estrangeiro de Atenas, busca fundar leis a partir daquilo que é mais divino no ser humano, a saber, a racionalidade.

A formação para a virtude seria, pois, um empreendimento pedagógico que, a exemplo do que ocorrera no diálogo da *República*, capaz de proporcionar uma educação racional dos afetos e paixões que, no contexto das *Leis*, desdobram-se e se multiplicam a partir de duas paixões primárias: o prazer e a dor. Logo, a música encontra centralidade no processo formativo do cidadão pretendido na *polis* com esse mesmo objetivo, ou seja, deveria ser utilizada para a obtenção do equilíbrio dessas paixões primárias. A música, portanto, deve proporcionar o equilíbrio da alma.

Embora em diversos livros das *Leis* haja passagens sobre a importância da música, neste trabalho iremos nos concentrar especificamente no livro II. A harmonia musical é citada como elemento capital neste livro e são mais numerosas as passagens contendo termos musicais como canto, voz, harmonia, coro instrumentos e o próprio termo “música”, que contribuem com a temática proposta.

Neste livro II, são descritos os processos de organização da cidade a partir das atividades públicas que utilizam inclusive a música. A análise leva em consideração o ser humano em suas diversas faixas etárias. O Estrangeiro de Atenas, também denominado apenas por “ateniense”, ressalta a capacidade humana com relação ao sentido da ordem, tanto dos movimentos (ritmo), quanto da harmonia, diferenciando os homens dos outros animais, que não são capazes de ordenar seus movimentos, outorgando aos primeiros o privilégio de partilhar celebrações regadas de música e da complexidade da harmonia, como veremos adiante.

2.1 O cerne da educação nas *Leis*

Passemos, pois, à análise do livro II. O diálogo é realizado entre o Ateniense e Clíncias. Eles debatem a educação para a virtude designada como uma pedagogia do corpo político, utilizando como meio privilegiado a educação musical, que é realizada por meio de coros e de banquetes. Contudo o diálogo começa referenciando o início do processo, em que o prazer e a dor são apresentados como primeiras sensações nas crianças (*L. II, 653a*), da qual originam tanto as virtudes como os vícios e pela pouca idade, aí estão as origens da educação. Desde a infância, é necessário encaminhar a criança para a virtude, para que através da prática de hábitos apropriados, seja conduzida à aquisição da virtude, discernindo o que deve ser amado

e o que deve ser odiado, em detrimento das meras sensações prazerosas e dolorosas que possa vir a ter.

Esta distinção entre o que deve ser tido como verdadeiramente prazeroso e o que deve ser evitado, por ser realmente doloroso, é o que constitui o processo central da educação, conforme segue em *L. II 653c*:

Ateniense – Bem! Tal como prazeres e dores corretamente formados constituem o próprio cerne da educação, esta, por seu lado, dilui-se e perde-se em certos aspectos da vida humana. No entanto, os deuses, na sua piedade desvelada pela nossa raça, ela que é tão naturalmente devota do sofrimento, decidiram instituir a alternância das festas celebradas em sua honra, à maneira de interlúdios entre os trabalhos.

A concepção antropológica extraída do diálogo apresenta-nos aqui um ser humano que esquece a educação que recebeu, que é devoto do sofrimento, que pela penosa e constante necessidade do trabalho encontrará na música, outorgada pelos deuses, uma possibilidade de alternância entre o trabalho árduo e a festa prazerosa. Seria, portanto, uma forma de experimentar prazer e ao mesmo tempo movimento, tão necessários sobretudo para os jovens que não conseguem manter o corpo parado, como menciona o diálogo. Para isso, a música é então associada como uma das causas de prazer (*L. II, 654a*) nos cidadãos e, por isso, os gregos costumavam se envolver em atividades como os coros (*coreiai*), ou seja, em reuniões que uniam a dança e o canto (*L. II, 653e*). Esta utilização da música, da dança e também da representação (*mimesis*, como vimos no primeiro capítulo) é denominada no diálogo simplesmente como coro.

Nas *Leis*, a beleza das canções e da execução musical têm equivalência de importância com a qualidade do que é proposto enquanto música. Em *L. II, 654c*, o Ateniense pergunta: ““ele canta bem” ou “ele dança bem”, deveremos acrescentar “ele canta belas canções” ou “ele dança belas danças”, ou não?”. E o próprio Ateniense responde: “[...] ele proceder em conformidade com nosso julgamento, considerando ser belo aquilo que é belo e feio aquilo que é feio”, segue em questão a noção do belo, e ao mesmo tempo rechaçando o que é feio, numa perspectiva de pensar a beleza como similar do que é bom e do que faz o bem para o cidadão que está em formação. Esta relação é feita pelo Ateniense, ao estabelecer que o que é bom está diretamente ligado ao que é belo e o que é belo só pode ser, se estiver sendo corretamente executado. O fato de considerar os mesmos parâmetros de beleza ou feiura para uma

determinada canção, por exemplo, pode qualificar a aprendizagem do indivíduo, sendo que se não for capaz de reconhecer o belo, ou mesmo de executá-lo, terá mais dificuldade em concebê-lo. Ora, o problema que se apresenta é como educar a sensibilidade e, desta maneira, ter a possibilidade de “nutrir um sentimento realmente justo perante o prazer e a dor” (L. 654d); ou seja, o fato de emocionar-se, intuir, refletir as próprias emoções, a própria sensibilidade, é apresentada como uma forma de se relacionar com a dor e com o prazer. Trata-se de uma espécie de treinamento para que, por meio da sensibilidade proveniente da música, possibilitará ao jovem cidadão equilibrar suas próprias dores mesmo seus prazeres, e senti-los como e na intensidade com que devem ser sentidos, de forma equilibrada e harmônica. Esta capacidade, faz da música uma forma de concorrer para o bom e o belo, conforme segue:

É bem possível, tanto para o covarde como para o corajoso, que sejam as suas respectivas posturas ou atitudes dessa natureza, sendo, além disso, correto chamar belas às atitudes e poses dos corajosos enquanto que vergonhosas as dos covardes. Para que não nos dispersemos com discursos sobre temas demasiados diversos podemos resumir tudo isso ao fato de todas as atitudes e posturas, tanto da alma, como do corpo - (em ambos os casos condicionadas pelas respectivas formas de expressão) – serem belas, conquanto estejam diretamente relacionadas com a virtude, tornando-se no seu oposto absoluto, sempre que se relacionam com o vício (L. II, 655b).

A virtude e a beleza estão diretamente ligadas; uma relação que já é expressa na *República* e que se repete nas *Leis*, reafirmando a relação correspondente entre o que é bom, o que é belo e o que é justo. Mas somente a música boa, ou seja, aquela realizada segundo regras justas, é capaz de provocar o verdadeiro prazer na alma (L. 654d) e afugentar a dor desnecessária e inútil. Por isso serão as belas formas e belas melodias que deverão ser cultivadas desde a juventude e para determinar estes critérios, o diálogo aborda um conjunto de regras relativas à música. No primeiro momento o Ateniese se depara com a dificuldade de atribuir o que é justo com relação ao domínio da música, mas entende que é necessária uma regulamentação sobretudo no que diz respeito às festas e reuniões comensais.

O diálogo disserta sobre as danças, as músicas, os jogos, as festas e os concursos de coros, do qual será vencedor aquele que proporcionar prazer ao maior número de pessoas, em detrimento ao que apresentar maior habilidade musical. Apesar do diálogo seguir refletindo o que é justo ou não no julgamento das

competições musicais, este preciosismo nos parece uma forma de Platão se relacionar com a questão da justiça, tão fundamental para os diálogos.

O diálogo diferencia os seres educados pela virtude por meio do conhecimento musical, aos quais a música deve proporcionar o maior prazer possível, portanto deixa claro, que aos que forem melhor educados musicalmente, terão uma experiência mais profunda com relação ao prazer proporcionado pela música e a forma de se relacionar com este prazer.

2.2 A transcendência musical

Na passagem *L. II 656a - 657a*, o Ateniense analisa a grandiosidade da música e a importância desta ferramenta em relação ao que há de mais belo, justo e sublime, tanto que, na constituição das regras que regulamentam a estrutura da cidade, a música recebe um destaque especial, com uma legislação específica, algo que a assemelha a uma obra divina. A importância destinada a música, está relacionada às suas melodias, que seriam fruto das deusas e pairariam pelo ar, sendo que nunca seria possível mensurar o que é justo em relação ao seu domínio, de tal modo que ela é subjetiva e intangível, colocando a música como algo voltado às coisas divinas. Em *L. III 659e*, descreve uma das verdadeiras cintilações da alma, algo próximo ao encanto, capaz de purificar a alma do mal. Uma visão metafísica em relação à música, algo relacionado ao transcendente que faz com que ela seja inexplicável, por isso é algo difícil de ser explicado:

Por essa razão - repito-o-, se porventura nunca será possível conseguir ser aferido aquilo que é justo e que precisamente o merece ser no domínio da música, então será forçosamente necessário formular uma lei e delinear uma regra; é que provavelmente a tendência natural dos nossos prazeres, ou das nossas dores, de se exprimirem sempre por intermédio de uma nova forma de música (*L. II, 657b*).

O trecho acima, indica a dificuldade em estabelecer parâmetros para “medir” a música, sendo ela tão subjetiva e transcendente, para isso será necessário delinear uma regra, porque o diálogo defende um formato bem definido e especificado, para o objetivo proposto. O trecho explica ainda que é o ser humano buscar novas formas musicais para exprimir suas dores e prazeres, o que representa um problema neste contexto de uma música tão bem especificada em seu formato e conteúdo. Estas novas formas musicais deveriam, portanto, ser evitadas. A forma de música, aquela

regrada e divina, que o Ateniense está propondo, se instaurada na cidade, é capaz de equilibrar os prazeres e as dores.

Desta maneira esta forma musical assume diversas funções na cidade, ela vai cantar e divulgar as leis, vai comunicar a maneira de viver em comunidade e será utilizada para a relação individual do domínio dos prazeres e das dores, sendo utilizada para o deleite, mas não se restringindo a ele. O diálogo não expõe a música como uma simples técnica de execução de sons; pelo contrário, vê nela diversas possibilidades para a educação. A partir do diálogo é possível observar a música como uma beleza, uma verdade, um acesso à alma, uma cura (saúde), um encantamento capaz de mudar estados de espírito e maneiras de se relacionar com sentimentos tão próprios ao ser humano como o prazer e a dor, o centro de grande parte das motivações humanas, a busca pelo prazer, pelo deleite ou o desejo de evitar a dor. O ser humano capaz de se relacionar e dominar estes impulsos da alma, será também capaz de viver e conviver de maneira harmônica na cidade.

O caminho para este feito é por meio da excelência da beleza da *ária*²², que é comparada com a beleza de uma atitude. Segundo o diálogo, o covarde teria uma expressão musical desprovida de beleza, enquanto o corajoso teria, em sua atitude e em seu canto, a ação correspondente a beleza e a coragem (*L. II 655b*). Desta forma, as atitudes relacionadas à beleza estariam ligadas a virtudes, enquanto no oposto absoluto, estariam diretamente relacionadas aos vícios.

Na sequência do diálogo, o Ateniense reforça os elementos constitutivos da música composta por ritmo, harmonia e “melodia”, subentendida no termo *ária*, produzir-se-á uma atitude reguladora e harmônica. A beleza da música, assim obtida, aproxima-se da regra justa, da verdade e é capaz de promover a virtude na cidade, enquanto o oposto absoluto se relaciona com o que não é belo, com a covardia e com os vícios. Ou seja, a música manifestada de forma justa e adequada faz inquirir o melhor prazer na alma e, desta forma, contribui para a aquisição das virtudes pelos cidadãos assim educados.

O diálogo segue especificando cada vez mais os efeitos que deverão ser produzidos pela verdadeira música, a saber: aliviar e alternar a carga do trabalho; ser boa para a saúde do corpo e da alma; direcionada à aquisição da virtude; e, enfim, uma forma pedagógica de orientar os cidadãos da nova *polis* para o seguimento das

²² *Aria* é um sinônimo para canção, uma peça musical feita para um solista.

leis. A proposta segue aprimorando o discurso inicial, quando julga importante a questão do prazer, mas agora reorganiza para salientar que se trata das “verdadeiras cintilações da alma” (L. II 659e), relacionando o prazer proporcionado a um movimento interior, a um brilho intenso da alma, na sua melhor versão de felicidade.

A beleza estética musical faz com que a busca da excelência na execução do canto e da dança sejam uma filosofia da própria existência da música na Grécia. Ela seria, portanto, uma forma leve de reforçar a educação, ou seja, além da impressão imediata, também deverá ser observada pelo efeito que causa ao homem que, com a educação adequada, sabe apreciar:

Por conseguinte, aquilo a que demos o nome de “o canto” não poderá em nenhuma outra coisa consistir senão naquelas verdadeiras cintilações e encantos da alma, concedidas segundo aquele acordo por nós referido previamente. Todavia, como as almas não podem suportar o trabalho, fale-se então, de jogos ou de cânticos, tal como se faz com os doentes ou com aqueles que têm uma saúde débil. Além disso, se porventura a persuasão não for suficiente, deverá então ele obrigá-los a incutir nos seus ritmos aquelas figuras e nas suas melodias aquelas modulações tão próprias dos homens sábios, que são corajosos e bons em todas as coisas, conforme assim for seu desejo de compor corretamente (L. II, 659 e).

A música dentro da proposta platônica, com modulações próprias dos homens sábios, constituída para isso, é uma forma, uma maneira de educar a alma a partir de movimentos que proporcionem o melhor prazer, não do simples exercício síisico como proveniente do trabalho, mas como modulações que atingem o centro do ser humano, ou seja, sua alma.

Sendo assim, o processo da formação para o corpo e a alma passam inclusive pela música, a ponto do Ateniense reconhecer que o homem mal-educado é aquele que não obteve educação através dos coros (cf. L. II, 654a). Esta questão se refere ao cerne da educação platônica neste diálogo, que consiste em formar segundo a justiça proposta pelas leis, sendo a justiça o parâmetro para a boa educação e também para a boa música, o que se pode depreender do que se segue:

Ateniense: Pois Bem! Ponhamo-nos então, logo de acordo. Não é verdade que entre vós, em tudo aquilo que é relativo à educação musical, o tema central é o seguinte: obrigais os poetas a proclamar que todo o homem de bem, aquele que é sábio e justo, é digno de ser próspero e de merecer a felicidade, seja ele grande e forte ou pequeno e fraco ou, ainda, rico ou pobre? Além disso, ainda que tivesse sido “mais rico do que Ciniras ou Midas” se por acaso fosse injusto seria infeliz e levaria uma vida miserável. Com efeito, diz o vosso poeta: “Jamais mencionarei - assim se exprime ele com tanta correção - um homem que venha a adquirir ou alcançar qualquer coisa, mas

que, no entanto, seja absolutamente desprovido de espírito de justiça. (L. II, 660d-e).

À semelhança do que vimos ocorrer na *República*, no primeiro capítulo, aqui o Ateniense concentra então seu discurso na ação dos poetas que deverão reforçar a qualidade da vida do justo e das consequências a quem pratica a justiça. Trata-se, pois, da correção do discurso (*logos*), ou seja, daquela narrativa e suas imagens inventadas pelos poetas ao comporem seus versos. Estes deveriam seguir a ordem do legislador e proclamarem que não há vida verdadeiramente feliz fora da justiça. Ao contrário, o injusto seria infeliz e levaria uma vida miserável. Desse modo, o conteúdo presente também na música assumiria importante papel formativo, porque é por meio desta educação musical que o ideal de justiça seria mais amplamente atingido.

2.3 A música nos coros e nas reuniões dos cidadãos

Nas assembleias públicas em que são reverenciadas cada uma das divindades gregas, os diversos tipos de coros deverão atuar conforme uma regulamentação prevista pelo legislador de Magnésia. As crianças fariam a louvação prestada a todos os deuses; em seguida viriam os jovens, com idade inferior aos trinta anos. Depois deverão apresentar-se os cantores do coro entre os trinta e os sessenta anos para invocar o deus Apolo Péan, que era o cântico em honra ao deus da cura. Para terminar, haveria a louvação dos cidadãos com mais de sessenta anos, que são responsáveis por cantar as velhas fábulas que fariam memória às virtudes dos antepassados. Este canto será consagrado a Dionísio, assim como os demais cantos, um para cada deus específico. Aqui é possível observar que os coros são atividades objetivamente de árias, ou seja, de canções que englobam poesia, dança e música, em que as quatro faixas etárias são contempladas respectivamente, a saber: crianças, jovens, adultos e idosos. Esta forma, portanto, grandiosa e divina precisa ser estruturada na vida da comunidade e, por isso, são assim discriminados os seguintes tipos de coros:

Em primeiro lugar, o coro formado pelas crianças e consagrado às Musas bem poderá ser o primeiro louvor público que a cidade presta aos deuses, sempre celebrado com a maior solenidade. Seguidamente vem aquele outro, formado pelos indivíduos com menos de trinta anos, com incumbência de invocar o deus Apolo Péan: deverá tomar a verdade por testemunha destes princípios e reclamar para os jovens o favor do deus e o poder de persuasão.

será ainda necessário que em terceiro lugar, os homens com idade entre os trinta e os sessenta anos formem o seu próprio corpo para entoar cânticos. Por fim, aqueles com mais de sessenta anos, não sendo conseqüentemente já capazes de suportar o esforço suplementar de cantar, ficarão responsáveis por contar as velhas fábulas inspiradas na virtude ancestral dos antepassados (L. II, 664d).

Nesta estrutura proposta, estão contempladas todas as faixas etárias, até mesmo os idosos, que estão incumbidos de contar as fábulas inspiradas na virtude dos antepassados. Com a presença dos jovens nos coros, o Atenense relata a inquietação natural destes membros que não conseguem manter o corpo em repouso. O diálogo descreve que jovens estão a “gritar e mover-se constantemente aos saltos, tudo isso sem ordem alguma”, para ilustrar o movimento constante dos processos educativos. Esta relação de ordem e movimento está diretamente ligada ao ritmo, que pela música irá propor uma ordem estrutural da ária proposta, direcionando o comportamento humano:

Esta ordem relativa ao movimento chama-se ritmo enquanto que aquela outra relativa a voz, harmonia, com especial referência àqueles momentos em que os cambiantes de som grave e os de som agudo se misturam, tomando o nome de coro. Os deuses, conforme afirmamos, na sua piedade para conosco, concederam-nos isso precisamente, em especial Apolo e as Musas (L. II, 664e).

Neste trecho, o Atenense relaciona o movimento ao ritmo e a voz, à harmoniosa. É possível equacionar os termos da tríade musical: harmonia, melodia e ritmo. A relação entre movimento e ritmo fica bem nítida, a saber: o ritmo é o que gera a cadência dos movimentos musicais e também os movimentos suscitados no próprio corpo com a dança; nesta relação é reiterada a questão do movimento. O movimento assume ainda a noção de transitoriedade e de alteração, a mudança, assim como as coisas sensíveis. O ritmo, por sua vez, seria a ordem que colocaria esse movimento e transitoriedade sob uma espécie de regra e unidade.

De maneiras diferentes, o diálogo busca regularmente fazer esta relação entre a harmonia, a melodia e o ritmo, porém é o elemento melodia aparece novamente com nomenclaturas diversas, está termos apresentam diferentes versões desde a *República*²³. Em L. II, 673a, uma chave de leitura nos esclarece a relação entre as partes da música, quando o Atenense relata ser a melodia que caracteriza o

²³ A discussão sobre o conceito de melodia encontra-se na página 35 deste trabalho.

movimento relativo à voz, descrevendo desta forma uma definição clara do que é a melodia, é desenho que estabelece o movimento da voz e deixando, portanto, os termos inicialmente confusos agora definitivamente caracterizados. Com relação ainda à citação sobre o coro, na observação do contexto e da forma uníssona da música grega, leva a crer em uma relação melódica, porque os coros são a soma das vozes, mesmo que em uníssono: os timbres criarão uma relação de oitavas melódicas, gerando uma harmonia, mesmo que pela simples relação de existência das diferentes vozes. Assim, a harmonia assume uma sobreposição existencial, diante da metáfora que é reafirmada tanto na *República* como nas *Leis*.

A música, diante de sua importância e efetividade, será uma ferramenta utilizada amplamente e os membros dos coros terão sua participação como uma obrigação. A música será utilizada nos encontros coletivos, para a persuasão dos cidadãos quanto aos princípios já enunciados. O diálogo indica que tanto cidadãos, quanto cantores possam mutuamente se demorar e se deleitar com a música:

Sobre o dever - que a todos se impõe; a adultos, a crianças, a homens livre, a escravos, a homens e a mulheres numa palavra; a toda a cidade - de a cidade, ela própria, demore se deleitar consigo mesma naqueles princípios por nós há pouco enunciados; diversificando-os por todos os meios à sua disposição, de uma maneira constante e com a finalidade de assim se gerar uma grande diversidade, justamente proporcionada por ela mesma, sendo de tal modo abundante que os cantores, tão supremamente ciosos dos seus livros, possam encontrar prazer (*L. II, 665c*).

Aqueles, portanto, que se destacarem no conhecimento musical, serão obrigatoriamente membros do coro, sejam adultos, crianças, homens livres, escravos ou as mulheres, toda a cidade, para que possa se deleitar consigo mesmo nos princípios de unir a justiça com a felicidade, por meio do prazer proporcionado pelo canto (*L. II, 665c*), pela apresentação ou, ainda, representação teatral.

A música, além de deleitar a cidade, servirá para a formação dos juízes para que como uma audiência qualificada possam mediar a dimensão real de cada julgamento.

O grupo do coro será formado enfim por uma elite capaz de entoar os cantos mais belos que serão designados na reunião (*L. II 665d*), para isso, serão indicados a realizar jejum e exercícios de vocalização e com entusiasmo proclamar as leis.

2.4 O prazer e a dor e sua relação com a música

O objetivo principal da relação entre dores e prazeres é realizar a educação dos afetos por meio da razão. Para tanto, o critério utilizado para avaliar esta qualidade musical seria, como vimos, a beleza e o prazer proporcionados, e seria preciso encontrar a mais bela das músicas para as representações públicas. Caso a música não demonstrasse o resultado de beleza esperado, seria necessário buscar a música ideal.

A verdade e a justiça são parâmetros de julgamento da música, sendo que a verdadeira música deveria ser imitação do belo. Uma música, portanto, correta, como traz o diálogo, seria aquela com um caráter determinado e executada segundo uma forma específica, como se verifica na passagem a seguir:

Ateniense - Além disso, todos aqueles que buscam o cântico mais belo, deverão também procurar, conforme se nos afigura, não a música que é agradável, mas, antes, aquela que é correta - é que aquilo que era fonte de retidão na imitação, conforme dizíamos, consistia realmente em alto de original justamente produzido segundo a forma do caráter específico do modelo (L. II, 668b).

Para verificar a qualidade pretendida, o Ateniense sugere que sejam observadas, uma a uma, as canções, distinguindo a qualidade moral, e em que consiste e a essência de cada uma, dando a certeza de que a obra alcançará seu fim almejado conforme explicação:

Ateniense - Ora, quando se trata de música, todas as pessoas concordarão com o fato de a totalidade das composições musicais serem imitações ou representações. Não é verdade que isso poderá fazer vingar o acordo unânime de todos os compositores, de todos os atores e de todos os auditores, de maneira mais satisfatória? (L. II, 668 b).

A retidão da música está em observar a natureza dela e depois de reproduzir com fidelidade a natureza do belo, a ponto de ilustrar a essência da beleza. Nisso consiste o valor da excelência na música, a saber, na capacidade de compreender esta essência e manifestá-la novamente através da reprodução, através do ritmo, da melodia e principalmente das palavras de que são constituídas. Neste ponto, consiste a dificuldade de avaliar os processos de representação musical, sendo declarada no diálogo como a mais difícil entre as artes (L.II,669b) e, por isso, o Ateniense necessita de uma maior circunspeção, sob a pena de, ao invés de produzir os efeitos

desejados, causar o contrário, originando uma disposição má ou dificultando o entendimento por quem tem acesso a esta música. A reprodução torna-se uma questão capital porque o Atenense relata que os compositores estão longe de serem capazes de competir com as musas, ou de criar músicas que sejam adequadas a alta finalidade pretendida. O Atenense assim se manifesta:

Na verdade, de modo algum poderiam eles cometer a ousadia de conceder às palavras dos homens o matiz e a melodia que mais às mulheres haviam de convir, ou por outro lado, poderiam ainda adoptar, nas suas composições melódicas ou até nos jogos de cena - compostos, aliás, por homens livres - aqueles ritmos próprios de escravos ou aqueles outros tão característicos de gente desprovida de espírito de liberdade; ou, finalmente poderiam apresentar, assumindo o ritmo e a postura coreográfica do homem livre, um texto ou uma melodia contrários ao que é habitual (L. II, 669 c).

Aqui o diálogo nos remete a uma separação clara que o personagem relata, ou seja, uma determinada ordem sobre o que é composto para mulheres, por outro lado o que é composto para homens livres ou para escravos, proibindo assim reproduções além do que era habitual na cidade. A separação relata ainda condições humanas e sons de animais, impedindo a mistura de tonalidades, demonstrando uma rigidez da proposta musical com finalidade definida e uma essência reproduzida e sem misturas sonoras para além do que é necessário como finalidade de um processo educativo. O diálogo deixa claro que os compositores não devem separar o ritmo das posturas e das melodias, que para o autor fazer parte de uma única representação, na qual é reproduzida sempre uma mesma forma e proposta, com excelência a musical e os formatos previamente determinados. Com relação aos compositores ainda, o diálogo critica a forma apressada de produção e a vulgaridade em qualquer peça musical, comparando o compositor a alguém que “tenta vender banha de cobra, ou daquele outro que não passa de um bruto” (L. II, 670a). Tudo isso remete ao que deve ser evitado em termos musicais sobretudo para o grupo de cantores do qual mais será exigido, com relação aos mais velhos, como se depreende do texto a seguir:

[...] aqueles que tem cinquenta anos, e estão devidamente preparados para cantar, deverão receber neste domínio melhor formação do que aquela relativa à música coral; por conseguinte, terão necessariamente de possuir um conhecimento e uma percepção mais aguda dos ritmos e das harmonias. Sem isso, como seria possível saber distinguir os sons corretamente executados daqueles que o não são (aos quais poderá o modo dórico mais convir), bem como aqueles outros ritmos que o próprio compositor impregnou, para além de ter de saber se determinado som se encontra, ou não, em conformidade com a regra? (L. II, 670b).

A formação da técnica musical destes cantores passa a ser orientada como fundamental dados os critérios para avaliar uma boa ária. Os cantores convidados serão obrigados a cantar, e terão como dever realizar esta formação, que se utilizará sempre do mesmo método. Na formação, será abordado o conjunto das melodias e ritmos apropriados a cada idade, a fim de que, desde os mais jovens até os mais velhos, seja possível nutrir uma admiração pelos costumes virtuosos que harmonizam a cidade. Afinal, a regulamentação da música é uma maneira de ordenar os comportamentos coletivos na cidade em festas e celebrações.

A educação pretende, desta maneira, ser uma forma de implantar o sentido do ritmo e da harmonia na natureza humana (*L. II 672d*), tendo esta orientação e origens da música vinda dos deuses. Assim, o conjunto de educação pela dança e pelo canto correspondem para o Ateniense a totalidade da educação, ou seja, uma educação para o corpo na dança e para a alma na música.

Há implícito no diálogo um caráter que deverá ser formado na persuasão dos cidadãos para o cumprimento das leis, indicando também pela música o que de mais belo existe, para que os cidadãos possam aprender o maior bem a ser alcançado, para além da beleza do canto. Nesse caso, a música é uma forma que proporciona um bem maior e não simplesmente para o prazer e a fruição:

Ateniense: Ora bem! Quando a voz sonda os domínios da alma, eis que se dá própria gênese da virtude, nenhuma outra coisa sendo senão aquilo que é por nós denominado “música” (*L.II 673a*).

Os domínios da alma tratam dos elementos que fazem parte da constituição da alma, e quando a voz examina estas partes, aí está a origem da virtude. Portanto, a voz se apresenta como um dos principais elementos da música unida a poesia, discurso, ou as palavras, que são proferidas por meio da canção. Este processo humano, técnico, espiritual e sonoro é a música tão cara ao diálogo. A atividade musical referenciada no diálogo, seja através de danças, jogos musicais ou coros deve levar o cidadão a esforçar-se a todo custo, para cantar as árias ao ponto de que suas apresentações possam ser um elogio e um aprendizado solene da beleza, de maneira que, se assim forem capazes de realizar, esta será a coisa mais justa que poderá acontecer.

A discussão sobre o tipo de música a que se deve ouvir é um tema recorrente do diálogo e esta questão se mostra capital para o filósofo. O gênero musical dos coros é o ideal citado por Platão, deixando claro que haveria outros gêneros musicais, sendo que este será este o gênero que melhor convirá aqueles homens que são divinos, ou seja, o que se tem proximidade ou referência aos deuses. Estes cantos estão intimamente ligados a uma ideia de tradição deste aprendizado que perpassa as diversas fases da vida. Desta forma, todas as celebrações deveriam ser demarcadas com cantos específicos, com danças e a tradição regulamentada. Por isso, além da ordem do controle das canções e dos momentos de execução, é preciso ordenar também os poetas para evitar a todo custo que a cidade fique sem uma regulamentação musical e se encontre sob a regência dos poetas, que o Ateniense relata como incapazes de ter discernimento sobre as coisas boas e más. Desta maneira a música teria uma a garantia de que seria adequada para o projeto de governo da cidade em conformidade com as leis.

CONCLUSÃO

São realmente numerosas as citações do livro da *República* e das *Leis* sobre a música. Os diálogos tratam a música como uma técnica fundamental para o desenvolvimento da cidade, por meio da qual é possível ordenar a alma e provocar o equilíbrio no indivíduo. Os diálogos buscam uma forma de administrar atuação musical na cidade. Os elementos musicais, as palavras, os cantores e a estrutura dos coros, cada detalhe das atividades musicais é avaliado minuciosamente para qualificar a utilização, de maneira a viabilizar uma existência musical, adequada ao projeto de homem virtuoso para as cidades. Nos dois diálogos a questão da justiça é um dos objetivos para a adequação da música, é por meio da justiça que a felicidade será possível. Metaforicamente falando, a justiça seria o plano de fundo dos dois diálogos, enquanto o processo educativo pela música seria o fio condutor que poderia ligar os dois diálogos pelo mesmo objetivo: a harmonia na cidade.

Como vimos no Primeiro Capítulo, o tratamento que Platão concede à música na *República* auxilia na boa disposição da alma do guardião, visto que, neste diálogo, o filósofo entende a importância da música para a estrutura psíquica do cidadão que se externaliza em atos justos ou injustos na cidade. Da classe dos guerreiros sairão os governantes e sob sua regência estará toda a comunidade, desempenhando primeiro o papel da defesa, depois, o potencial de comando da *polis*. Os personagens apontam que, para ser apto à função de guardião, seu corpo e sua alma deveriam estar em equilíbrio desde cedo, promovendo um caráter virtuoso. A educação iniciada pela alma teria na música uma técnica para promover uma temperança que permitiria aos guardiões a aquisição da parcimônia e moderação, além da virtude da coragem. Assim, uma formação sólida para a virtude torna-se a base fundamental para este guardião que precisa ter coragem para ir à batalha e ao mesmo tempo ter temperança para se relacionar com os demais concidadãos.

A música e suas afecções serão lançadas sobre a alma, conforme Platão a entendia, como o centro da vontade e de onde vem a própria vida. Os atributos musicais são aplicados sobre a alma, justamente porque há no diálogo, a visão de que a música é capaz de alterar estados de espírito e educar a vontade, educar para a virtude. A alma é o centro das virtudes e é observada em três “partes”: a racionalidade, a “parte” irascível e a concupiscência, neste contexto, havendo o equilíbrio entre as partes da alma, haverá harmonia dos apetites do indivíduo. A

educação da alma para a virtude é um dos temas centrais, pois o princípio racional deverá predominar para que possa conduzir para justiça. As escolhas da alma devem ser sempre pelo mais valoroso, belo e verdadeiro. De maneiras que esta educação está contida no conceito de *paideia*, uma formação ampla para a ação política na comunidade e desempenho da função social de cada indivíduo, portanto uma formação integral voltada para a excelência humana em seus diversos aspectos na vida em comunidade.

Na *República*, não restam dúvidas de que a educação pela música e pela ginástica são as melhores formas de realização da virtude, a alma é o objeto inicial do processo educativo e deve iniciar na mais tenra idade. Desta forma, o conteúdo proposto não deverá trazer nos discursos qualquer relação com o medo, com o aterrorizante, pelo contrário, a verdade e beleza devem ser perseguidas no discurso musical, seja ele por meio dos sons ou das palavras, afim de encorajar uma alma virtuosa, livre e habituada a inclinar-se ao bem. A educação pretende, desta maneira, ser uma forma de implantar o sentido do ritmo e da harmonia na natureza humana.

Para garantir seus propósitos por meio da educação com a música, foi preciso verificar cada uma das partes da música; as palavras, a harmonia e o ritmo (*Rep.* III, 398). As palavras, ou o discurso foram mais profundamente debatidos, enquanto ritmo e harmonia deveriam acompanhar o sentido das palavras. Contudo a harmonia, enquanto elemento musical é um dos elementos análogos a justiça, por isso foram selecionadas duas harmonias (dória e frígia), consideradas mais próprias para a realização dos objetivos já mencionados. As harmonias musicais, devidamente selecionadas, pretendem proporcionar a harmonia da alma do cidadão.

A harmonia é uma questão que ganha amplitude porque é um elemento da técnica musical e ao mesmo tempo uma forma de existir, assim como as notas diferentes da música ressoam de forma pacífica, a coexistência das partes da alma, seriam também o modelo ideal para que a mesma coerência e equilíbrio se repita na alma e na cidade, ou seja, que se repita de forma complementar, proporcional, equilibrada. O termo harmonia é utilizado no diálogo para descrever tanto a questão musical quanto das relações humanas na cidade.

A música na Grécia, neste período, era monódica, composta por apenas uma linha melódica que normalmente acompanhavam a melodia da voz, é verdade que não temos registros sonoros do período, mas analisando a simplicidade das composições é possível verificar o quanto o conteúdo do discurso assume por esta

questão um papel valoroso. O debate da república se concentra em ajustar este discurso musical e em colocar em consonância o ritmo e a harmonia, para que a formação do guardião seja adequada. O bom discurso inclusive, determina a boa música, porque o ritmo e a harmonia deverão acompanhar o discurso. A qualidade que faz da música uma técnica tão efetiva é o nível de afecção que ela consegue provocar na alma, a persuasão musical faz com que o discurso proposto seja mais efetivo. Mentiras ou verdades podem ser facilmente difundidas por meio da música e esta percepção é tratada nos diálogos, com clareza, por esta razão os diálogos tratam de forma tão minuciosa o conteúdo musical. Este poder, faz com que a música seja uma técnica que merece a atenção da dramatização Platônica.

Nas *Leis*, o diálogo pretende estabelecer regras de convívio social e equilíbrio emocional, a música é apresentada com importância semelhante à da *República*, mas agora passa a ter uma atuação ainda ampla, não sendo direcionada a uma única classe, mas sendo amplamente difundida e regulada por fazer parte das principais atividades coletivas da cidade. A música contribui enquanto técnica para o relacionamento com o divino, para a educação, para implementação das leis, como formas psicológicas de regulação dos prazeres e dores, com finalidades de organização das atividades sociais. Nas *Leis* a finalidade educativa, assume ainda outra função; de auxiliar na unidade da mentalidade dos povos e culturas presentes na cidade da Magnésia. Este atributo é diferenciado nas *Leis*, devido ao fato de que na *República* a educação era pensada desde as amas de leite, enquanto neste novo contexto das leis, havia uma necessidade de promover uma unidade da cidade, com auxílio da música na educação para as leis.

A regulação legislativa trata mais objetivamente dos da organização dos coros em suas faixas etárias e da relação interior dos indivíduos com sua própria sensibilidade, relacionando prazer e dor, por meio do que é mais divino no homem, sua racionalidade. Assim o diálogo se relaciona com a música por meio de um objetivo filosófico educacional, aproximando-se de uma abordagem psicológica, na educação da sensibilidade, auxiliando na distinção entre o que deve ser tido como verdadeiramente prazeroso e o que deve ser evitado.

Nos diálogos, o autor deixa claro a maneira que o homem deve ser educado pelas vias da música, para que seja ela, uma formação pacífica e persuasiva. A virtude/harmonia será então, uma forma de relação entre as três partes da alma e por

isso será necessário educar para a virtude, para a plena realização da alma, por meio dela é possível construir o equilíbrio do corpo com a alma e da alma com a cidade.

A música é apresentada como forma de prazer nas reuniões coletivas através da presença do coro, assim a beleza das canções assume uma relação importante de equivalência com o belo como manifestação da harmonia. A música é capaz de ilustrar a essência da beleza e aqueles que são capazes de reconhecer, contemplar e executar belas canções, serão também capazes de estar diretamente ligados à verdade e à justiça, como correspondentes diretas.

As partes da música; harmonia, ritmo e melodia, são relacionadas em suas posturas de execução e em suas qualidades para referenciar uma relação direta com a verdade, a beleza e a justiça. A harmonia é à proporção que reflete a perfeição moral e intelectual. O ritmo nas *Leis*, assume um destaque em relação à República, nele não somente a cadência da música é utilizada como ferramenta educativa, mas a relação com o movimento e a ordem, ordem como atributo de capacidade humana, em repetir a ordem da natureza. Nas *Leis* é finalmente resolvida a relação harmonia, melodia, ritmo, com relação aos elementos musicais. O ritmo e a harmonia são sempre apresentados com clareza de suas função e características nos diálogos, enquanto a melodia assume uma série de sinônimos. Nas *Leis* a melodia é descrita como correspondente direta ao discurso, de maneira que fica claro que o discurso é realizado por meio da voz na melodia. O discurso, por sua vez, segue como elemento principal, aliado a verdade, a beleza e a justiça, será o discurso adequado.

Os poetas nos dois livros são personagens que devem ser regulados em sua atuação para que produzam as canções adequadas. Para Platão eles não têm o discernimento das coisas boas e más.

A música é fruto das deusas que pairam pelo ar, sendo apresentada como algo quase intangível, numa visão metafísica em relação à música, algo relacionado ao transcendente, que faz com que ela seja algo divino, inexplicável e sem medida. O diálogo apresenta algumas oportunidades em que esta relação espiritual se aproxima com a possibilidade de uma cura da saúde física, uma cura filosófica da alma.

A retidão da música está em observar a natureza a ponto de ilustrar a essência da beleza em suas formas, estando ela da forma adequada, poderá suscitar uma atitude virtuosa. Nisso consiste o valor da excelência na música, a saber; na capacidade de compreender esta essência e manifestá-la novamente através da reprodução do ritmo, da harmonia e das palavras. A música configura-se neste

processo técnico, psicológico, educacional a atuar sobre a alma do cidadão e a provocar equilíbrio e a essência da beleza na cidade.

Os conceitos de harmonia, melodia e ritmo são aplicados em inúmeros momentos como forma de comportamento humano, pela qual ao entender o funcionamento musical e o comportamento, também é possível compreender o funcionamento interno do indivíduo e a maneira de se relacionar com prazer e dor para assim educar o cidadão. A harmonia é além de um elemento de organização musical, é uma forma de coexistência e ordem, por meio dela está a visão de uma possibilidade de coexistência pacífica e integrada das partes, sem que haja exclusão mesmo que existam diferenças. Por meio da persuasão musical nasce a possibilidade da superação de conflitos, ou mesmo de desarmonias, porém Platão atrelará a harmonia como um resultado da justiça pela qual a música deverá ser utilizada como técnica para a educação. A organização da forma musical e o ritmo em si devem proporcionar uma organização interna dando a possibilidade de escolha pela virtude. O ritmo diz respeito ao movimento, mudança a repetição e a ordem, nele está contida ao mesmo tempo a cadência da dança e a disciplina da regularidade exigida pelo tempo determinado na composição. Ao mesmo tempo ela é um impulso como o desejo, sem o qual não há vida. O movimento em muitos casos se confunde com a própria vida.

Nos dois livros analisados a música, a ginástica e o conhecimento “purificam” a alma em última instância, e é pela racionalidade que seria possível alcançar a alma desejada. A educação pretende desta maneira, ser uma forma de implantar o sentido do ritmo e da harmonia na natureza humana. A linguagem musical é altamente persuasiva, por meio do hábito e da repetição ela reforça discursos verídicos e inverídicos. A leveza deste processo musical percorre a alma reduzindo o conflito auxiliando na educação.

Sim, inegavelmente esta é uma visão apaixonada, mas com bases científicas. Não há do que se envergonhar, pois os gigantes da humanidade também se renderam aos poderes da música, por sua beleza e competência em cada um dos seus propósitos. A música é uma forma perfeita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVILLEZ, Gerson Machado de. **Kairós: o livro do tempo**. Editora Independente. Rio de Janeiro, RJ. 2010.

BENETT, Roy. **General Musicianship**. Tradução: COSTA, Maria Helena Resende da. Elementos básicos da música Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, RJ. 1990.

CORNELLI, Gabriele; LOPES, Rodolfo. **Platão**. São Paulo: Paulus. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

CORRÊA, Paula da Cunha. Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga. **Revista Kléos**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas Universidade de São Paulo - SP. 174-217.

GORMAN, Peter. **Pitágoras**. São Paulo: Editora Pensamento, 1979.

GOULART, Ferreira. **Sobre a arte**. São Paulo: Avenir e Palavra e Imagem, 1982; 2. ed., 1984.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor **História da música ocidental**. Tradução Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução Arthur M. Parreira. 3 ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista katálysis**, v. 10, p. 37-45, 2007.

LORENZON, Anallú Guimarães Firme. **Imagem e Imitação Na Educação Dos Guardiões Da República**. Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

MENDES, Michel; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Orfeu e noções de música em Proclo. **Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 34, n. 1, p. 239-265, 2021.

MESTI, Diogo Norberto. **Os poderes da música e a alma em Platão: tons, movimentos e harmonia**. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2014.

NASSER, Najat. **O Ethos na música Grega**. Instituto de Artes, Boletim CPA, Campinas, SP, nº 4. Junho/dezembro, 1997.

NEVES, Maria Teresa De Souza. **A Formação Musical na Paidéia Platônica**. Montes Claros, MG. Universidade Estadual de Montes Claros, 2013.

OSHOA, César Golzalez. **La música en la Grecia Antiga**. Acta Poética 24, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2725581>. Acesso em 5 jan. 2023.

PAVIANI, Jayme. **Platão e a Educação**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.

PELOSI, Francesco. **Plato on Music, Soul and Body**. Cambridge University Press. 2010.

PLATÃO. **A República**. Trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1990.

PLATÃO. **Leis**. Carlos Umberto Gomes. Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa: Edições Almedina S.A. Edições 70, 2019. (Volume I, II e III).

REIS, Maria Dulce. **Tripartição e unidade da Psykhé no Timeu e nas Leis de Platão**. Belo Horizonte, MG. 2007

RIBEIRO, Leonardo Hugo. **Papel da Música na Educação Segundo Platão**. Mestrado em Etnomusicologia Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2001.

RIZEK, Ricardo. **Teoria da Harmonia em Platão**. São Paulo, SP: Letras Clássicas, n. 2, p. 251-299, 1998.

ROBINSON, Thomas M. **As Origens da Alma: os Gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles**. Organização Gabrielle Cornelli. São Paulo: Annablume, 2010.

ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica. Via Litterae (ISSN 2176-6800): **Revista de Linguística e Teoria Literária**, v. 1, n. 1, p. 138-164, 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4565>. Acesso em 5 jan. 2023.

SANTOS, João Trindade. **Para ler Platão: Alma, Cidade e Cosmo**. Tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2009

SILVA, Bruno Drumond Mello. **ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ**: Sobre a educação elementar através da música na República de Platão. USP, São Paulo, 2009

TONET, Ivo. **Educação e formação humana**. Campus de Foz do Iguaçu- PR: Revista do Centro de Educação e Letras da Unioeste –. v. 8, nº 9, p. 9-21, 2006. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/852/721>. Acesso em 15 mai. 2022.

VEGETTI, Mario. **A Ética dos Antigos**. São Paulo: Loyola, 2014.