

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**SARAH ROEDER**

**O *CONTRA OS MÚSICOS* DE SEXTO EMPÍRICO:  
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS**

**CURITIBA  
2014**

**SARAH ROEDER**

**O *CONTRA OS MÚSICOS* DE SEXTO EMPÍRICO:  
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração em Musicologia Histórica, Departamento de Música, Setor de Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.**

**Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Junior.**

**CURITIBA  
2014**

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Roeder, Sarah

*O Contra os Músicos de Sexto Empírico* : introdução, tradução e comentários / Sarah Roeder – Curitiba, 2014.  
132 f.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música - História e crítica. 2. Música grega na Antiguidade.  
3. Ceticismo. 4. Sexto Empírico. 5. Teoria musical. I. Título.

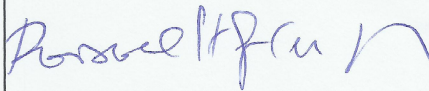
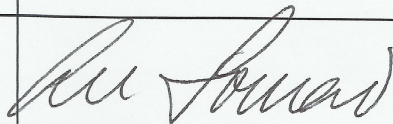
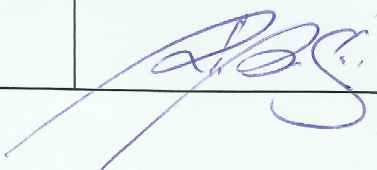
CDD 780.9

# PARECER

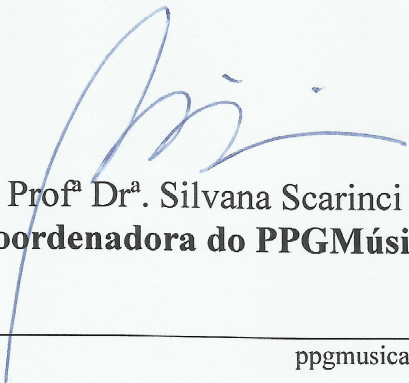
Defesa de dissertação de mestrado de **Sarah Roeder** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Roosevelt de Araújo da Rocha Júnior, Lia Vera Tomás e Roberto Bolzani**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **O Contra os Músicos de Sexto Empírico: Introdução, Tradução e Comentários**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
<b>Roosevelt de Araújo da Rocha Júnior (UFPR)</b>		APROVADO
<b>Lia Vera Tomás (UNESP)</b>		APROVADO
<b>Roberto Bolzani (USP)</b>		APROVADO

Curitiba, 31 de março de 2014.



Profª Drª. Silvana Scarinci  
Coordenadora do PPGMúsica

Aos que sustentam firmemente a dicotomia entre o pensar e o fazer artístico.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Roosevelt Rocha, pela orientação, por sua postura (prática e direta) na condução de nossas reuniões, pelo incentivo a esse projeto e pela incrível paciência.

Ao professor Luiz Eva, com quem pude estudar a Filosofia cética do segundo ano à monografia, agradeço pelos “hieróglifos” de suas correções a partir dos quais aprendi a estruturar minhas ideias e esclarecê-las no papel.

Ao professor Bernardo Brandão, por encorajar o estudo do grego antigo, tratando-o como a língua mais simples do mundo, e pelo projeto inicial de tradução do *Contra os Músicos*. E ao Professor Pedro Ipiranga, pelas primeiras letras gregas.

À professora Lia Tomás, pela pertinência de seus comentários, pela indicação de bibliografia e pelo empréstimo de livros fundamentais para essa pesquisa.

Ao professor Roberto Bolzani, pela dedicada análise dessa dissertação.

Aos amigos: professor Paulo Vieira Neto, pelos cafés filosóficos ao longo desses anos; professor Benito Maeso, pelo estágio em docência com a turma de monstros (no melhor sentido da palavra) e pelas orientações de botequim; Ana Carolina Freire, pelas revisões e inúmeros conselhos que sempre terminam com um: “nada tema!”. Aos colegas filosofantes: Marcelo, Gustavo, Raphael, Eduardo, Bruno, Gustavo Paiva, e, principalmente, ao grande amigo Wagner Bitencourt.

À turma do mestrado pelo carinho com que todos me receberam. Especialmente ao Vicente, pelo incentivo e pela parceria nos trabalhos de análise, ao Adriano, pelas conversas ao longo da Rua XV, ao Elder, pelo seu incansável espírito crítico, à Renata, pelas agradáveis tardes no café, à Lilian e à Flora pelo apoio e preciosos conselhos.

À Denise Drechsel e à Vera Lucia Barbosa pelo carinho e entusiasmo com que aceitaram o trabalho de revisão dessa dissertação.

Aos colegas do Coro da UFPR pela companhia nas tardes de tradução e revisão.

Ao Maestro Alvaro Nadolny, pela dedicação em ensinar arte muito além da técnica, pelo incentivo às mudanças em meu caminho, pelos inúmeros conselhos que ele (“não”) dá, e, principalmente, por me ensinar (no sentido mais profundo que se possa entender) que música é para o outro.

Ao Hermes (namorado, noivo e marido durante esses dois anos de mestrado) por seu amor, sua música, e por me mostrar o mundo de outro jeito, fazendo de mim alguém melhor.

À minha mãe, Glória (principalmente pelo seu bom-senso infalível), e ao meu pai, Junior (especialmente por pensar – sempre – fora da caixinha), por apoiarem incondicionalmente todas as (boas) ideias mirabolantes de seus filhos.

Ao meu irmão, Matheo, pelo carinho, pela paciência absurda e pelos trocadilhos ruins que divertiram meus dias enquanto moramos juntos.

Por fim, aos professores do PPG - Música por acreditarem no potencial desse projeto, especialmente à professora Silvana Scarinci e ao professor Danilo Ramos.

Ao secretário Gabriel, pelo profissionalismo com que exerce sua função.

À CAPES, pelo suporte financeiro à realização dessa pesquisa.

*Por amor à humanidade, o Cético quer curar  
por meio da argumentação, na medida do possível,  
o orgulho e a precipitação dos Dogmáticos.*

Sexto Empírico, *Hipotiposes Pirronianas*, III, 280.

## RESUMO

O *Contra os Músicos* de Sexto Empírico é uma importante fonte sobre o papel da música na Antiguidade. Nesta obra, o filósofo cético refuta a teoria musical tanto sob a perspectiva ética – questionando sua utilidade, quanto sob a perspectiva técnica – apresentando argumentos contra conceitos fundamentais da ciência musical como o de melodia e o de ritmo. A refutação da teoria musical compartilha de um objetivo mais amplo da Filosofia cética, a saber, o combate ao dogmatismo na Filosofia e nas disciplinas que compunham os Estudos Cíclicos. O presente trabalho consiste na tradução comentada do *Contra os Músicos*. Em nosso comentário à obra, buscamos reunir as ferramentas necessárias para uma interpretação dessa obra sob a perspectiva filosófica e a perspectiva musicológica. Partimos da divisão hierárquica entre teoria e prática musical e, em função disso, apresentamos um panorama geral da *teoria musical* na Antiguidade, segundo duas perspectivas: o papel psicagógico da música e os aspectos técnicos da ciência musical. Enfatizamos, por um lado, a importância da teoria do *ethos* musical no pensamento filosófico de Platão e de Aristóteles, e, por outro, a concepção de teoria musical enquanto ciência autônoma desenvolvida por Aristóxeno. Além disso, devido à sua semelhança com o *Contra os Músicos*, apresentamos a crítica ao papel ético da música elaborada pelo filósofo epicurista Filodemo. Buscamos, em seguida, explicar a *mousike* enquanto uma das artes que faziam parte dos Estudos Cíclicos que, privilegiando o âmbito teórico, constituíam ainda uma propedêutica à Filosofia. Depois disso, situamos a obra no âmbito da Filosofia cética mostrando que, em todos os livros do *Contra os Professores*, o cético parte de uma dicotomia entre arte teórica e prática e que sua refutação diz respeito apenas à precipitação dogmática de sustentar teorias sobre cada uma das *tekhnai*. Por fim, analisamos em detalhe os argumentos que compõem o *Contra os Músicos*, mostrando que estes refutam somente o âmbito teórico da música, abrindo espaço para uma reflexão a respeito do valor da prática musical na cultura grega antiga.

**Palavras-chave:** Música Grega Antiga. Ceticismo. *Ethos*. *tekhne*. Sexto Empírico. Estudos Cíclicos.



## ABSTRACT

Sextus Empiricus' work called *Against the Musicians* is an important source about music in the Ancient Greece. In this book, the skeptic attempts to refute musical theory of that times on the ethical way – questioning its utility – as well as on the technical perspective – arguing against fundamental concepts of this science such as melody and rhythm. The refutation of musical theory is part of a broader goal in Sextus' work - and on the Skeptical Philosophy project as a whole: to oppose dogmatism in philosophy and in the Cyclical Studies' subjects. Our work consists of a translation and a commentary on *Against the Musicians*. The commentary aims to present the necessary tools for an interpretation of *Against the Musicians* in philosophical and musicological terms. We followed the hierarchical division between musical theory and practice as a starting point and present *music theory* in Ancient times by two perspectives: music's psychagogic role and technical aspects of music science. We emphasized the importance of the theory of musical *ethos* in Plato's and Aristotle's philosophy, Aristoxenus' development of music theory as an autonomous science and Philodemus' critic regarding music's ethical role. An effort was made to explain *mousike* as one of the arts of the Cyclical Studies. These favoured the theoretical range, also constituting a propedeutic to Philosophy. After that, we put the work into its philosophical context by showing that the whole *Against the Professors* assumes a dichotomy between theoretical and practical art and that the refutation concerns only the dogmatic precipitancy to firmly maintain theories about each one of the *tekhnai*. At last, a detailed analysis was made on the arguments that make up the *Against the Musicians*, showing that these arguments extends just to the theoretical part of music, enabling us to reflect upon the value of musical practice.

**Keywords:** Ancient Greek Music. Skepticism. *Ethos*. *Tekhne*. Sextus Empiricus. Cyclical Studies.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Aristides Quintiliano  
*De mus.* – De Musica

Aristóteles  
*EN* – Ética a Nicômaco  
*Met.* – Metafísica  
*Pol.* – Política  
*Prob.* – Problemas Musicais

Aristóxeno  
*El. Harm.* – Elementa Harmonica

Boécio  
*Inst.* – De Institutione Musica

Filodemo  
*De mus.* – De musica

Platão  
*Rep.* – República  
*Euth.* – Eutidemo  
*Ti.* – Timeu

Plutarco  
*De mus.* – De Musica

Quintiliano  
*Inst.* – Institutione Oratoria

Sexto Empírico<sup>1</sup>  
HP – Hipotiposes Pirronianas  
M I - VI – Contra os Professores (*Adversus Mathematicos*)  
M I – Contra os Gramáticos  
M II – Contra os Retóricos  
M III – Contra os Geômetras  
M IV – Contra os Aritméticos  
M V – Contra os Astrólogos  
M VI – Contra os Músicos  
M VII – XI – Contra os Dogmáticos  
M VII – VIII – Contra os Lógicos  
M IX – X – Contra os Físicos  
M XI – Contra os Éticos

---

<sup>1</sup> Os livros agrupados sob o título *Contra os Dogmáticos* foram numerados erroneamente como uma continuação dos seis livros que compõem o *Contra os Professores*. Em função de sua praticidade, manteremos essa abreviação.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 ESTRUTURA DO <i>CONTRA OS MÚSICOS</i></b> .....	17
<b>3 <i>MOUSIKE</i></b> .....	20
3.1 DO CONCEITO METAFÍSICO AO FENÔMENO SONORO.....	20
3.2 A TEORIA DO <i>ETHOS</i> MUSICAL E O PAPEL DA <i>MOUSIKE</i> NA <i>PAIDEIA</i> GREGA.....	22
3.2.1 A harmonização da alma através da música na <i>República</i> de Platão.....	23
3.2.2 A flexibilização do papel da <i>mousike</i> na <i>Política</i> de Aristóteles.....	28
3.3 A MÚSICA ENQUANTO CIÊNCIA DA MELODIA NOS <i>ELEMENTA HARMONICA</i> DE ARISTÓXENO, O MÚSICO.....	35
3.4 A REFUTAÇÃO AO PAPEL ÉTICO DA <i>MOUSIKE</i> NO <i>DE MUSICA</i> DE FILODEMO.....	41
<b>4 O COMBATE AO DOGMATISMO NAS DISCIPLINAS DOS ESTUDOS CÍCLICOS NO <i>CONTRA OS PROFESSORES</i></b> .....	46
4.1 A FINALIDADE DO CETICISMO PIRRÔNICO E O COMBATE AO DOGMATISMO NA FILOSOFIA E NAS ARTES.....	47
4.2 O CARÁTER TEÓRICO DOS ESTUDOS CÍCLICOS.....	52
4.3 A REFUTAÇÃO ÀS DISCIPLINAS NO <i>CONTRA OS PROFESSORES</i> .....	59
4.3.1 O modelo argumentativo da obra.....	61
4.4 A REAÇÃO CONTRA O DOGMATISMO E A IMPORTÂNCIA DA AUTONOMIA DAS ARTES PARA O CETICISMO PIRRÔNICO.....	66
<b>5 COMENTÁRIO AO <i>CONTRA OS MÚSICOS</i></b> .....	69
5.1 A TEORIA MUSICAL ENQUANTO ALVO DA REFUTAÇÃO CÉTICA (§ 1- 6).....	69
5.1.1 “A música é dita de três modos”.....	69
5.1.2 Os dois tipos de refutação à música teórica: perspectivas ética e epistemológica.....	71
5.2 DISCUSSÃO DA UTILIDADE DA MÚSICA (§ 7-37).....	73
5.3 REFUTAÇÃO DOS PRINCÍPIOS BÁSICOS DA CIÊNCIA MUSICAL (§ 38-68).....	80
<b>6 <i>CONTRA OS MÚSICOS</i> (TEXTO GREGO E TRADUÇÃO)</b> .....	86
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	7122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	131

## 1 INTRODUÇÃO

Até o século V de nossa era, a prática e a teoria musical<sup>2</sup> eram duas vertentes completamente distintas<sup>3</sup>. A prática musical restringia-se à execução do instrumento; considerava-se que esta não fazia uso do intelecto e, por isso, era colocada em um nível inferior em relação à teoria. Boécio<sup>4</sup>, por exemplo, afirma que há três classes de músicos: uma delas é formada por aqueles que executam os instrumentos, considerada como desprovida de reflexão; a segunda, é a dos poetas que compõem as canções por um certo instinto natural, e a terceira, e mais elevada, é a dos que julgam os ritmos e melodias das canções.

A teoria musical era considerada mais elevada e abrangia tanto o sentido cosmológico da ciência musical, quanto seu sentido técnico relacionado ao estudo da *harmonike*, da rítmica e da métrica. Além disso, os estudiosos da música estavam preocupados com o papel ético da música, no que diz respeito às suas características terapêuticas e ao seu poder de formar e determinar o caráter<sup>5</sup> e o comportamento do ouvinte. Este aspecto da música estava estritamente ligado à *paideia*<sup>6</sup> grega.

No *Contra os Músicos*, último livro da obra intitulada *Contra os Professores*, Sexto Empírico<sup>7</sup>, filósofo cético do século II d.C., dirige sua crítica à teoria musical que, segundo ele, era considerada, por muitos, mais completa que a prática musical<sup>8</sup>. Sua refutação dirige-se aos âmbitos ético e epistemológico da teoria musical. Seu método consiste em apresentar algumas definições difundidas sobre a música e argumentar, mostrando que elas não são necessariamente válidas. Na primeira parte do texto, a música é discutida em termos de sua utilidade para se alcançar a felicidade. Se por um lado, ela é dita útil para a felicidade humana

<sup>2</sup> A expressão “teoria musical” é utilizada aqui em sentido amplo, ou seja, abrangendo os aspectos ético e técnico da música. Ver Tomás (2002, p. 18-22).

<sup>3</sup> Cf. Tomás (2002, p.43).

<sup>4</sup> Cf. Boécio, *Inst.* (480-524).

<sup>5</sup> O termo grego traduzido por “caráter” ao longo deste texto é ἦθος (*ethos*) e está ligado à virtude moral que se desenvolve na alma através do hábito, em grego, ἔθος (*ethos*). De acordo com Aristóteles (*EN*, 1103 A), o nome dessa virtude moral (ἠθική – *ethike*) surge por uma pequena modificação da palavra “hábito” (*ethos* – ἔθος). Essa modificação consiste na utilização do “ἦ” (*eta*) no lugar do “ε” (*epsilon*). Ao longo do texto, utilizamos a transliteração “*ethos*” para ἦθος (caráter).

<sup>6</sup> O termo *paideia* “designa a experiência cultural e ética grega; ele não é de nenhum modo limitado à educação em seu sentido formal.” (Anderson, 1966, p. 2).

<sup>7</sup> A obra de Sexto Empírico é ainda pouco estudada em relação às suas contribuições ao pensamento filosófico - sobretudo sua influência na Filosofia moderna. Dentre os textos que chegaram até nós estão as *Hipótiposes Pirrônicas*, o *Contra os Dogmáticos* e o *Contra os Professores*.

<sup>8</sup> Os argumentos acerca do valor da música refutados por Sexto são parecidos com os argumentos que aparecem nas obras de Quintiliano e de Plutarco. A refutação contra o valor ético e filosófico da música, por sua vez, está muito próxima da obra de Filodemo de Gadara (século I a.C.). A principal fonte da teoria musical apresentada por Sexto é a obra de Aristóxeno, havendo também paralelos com a obra de Aristóteles. Cf. Greaves (1986, p. 24-36).

em função do poder de mover a alma podendo, com isso, alterar o caráter do ouvinte, por outro, Sexto apresenta diversos argumentos e exemplos que contrariam essa tese, mostrando que sendo as artes consideradas como tal em função de sua utilidade e se a música for inútil, ela deixa de ser uma arte. Na segunda parte, Sexto refuta diretamente os fundamentos da ciência musical, a saber, os conceitos de melodia e de ritmo, atacando os conceitos de som e de tempo. Ao colocar em dúvida os seus fundamentos, o autor compromete todos os conceitos técnicos da ciência da música que dependem deles<sup>9</sup>.

No que diz respeito ao estudo da música antiga, no *Contra os Músicos* condensam-se, em poucas páginas, algumas das principais visões acerca da música na Antiguidade. Junto do *Papiro de Hibeh*<sup>10</sup> e do *De Musica* de Filodemo<sup>11</sup>, esta é uma das raras obras onde a teoria musical é abordada sob uma perspectiva crítica, condenando as ideias difundidas entre a maioria dos pensadores do período a respeito do papel da música, sendo, por isso, uma fonte importante para os estudos sobre Música Antiga .

Considerando-se a escassez de publicações que façam referência ao *Contra os Músicos*, a tradução do texto grego apresentada neste trabalho, primeira completa em língua portuguesa, é acompanhada de um estudo que abrange algumas das principais teorias musicais da Antiguidade e o contexto filosófico da obra, a fim de possibilitar a compreensão do *Contra os Músicos* tanto sob a perspectiva filosófica quanto sob a perspectiva musicológica. As notas à tradução, além de esclarecerem questões específicas do texto, pontuam as relações entre os temas discutidos por Sexto Empírico e outros textos importantes sobre Música Grega Antiga.

Nosso estudo começa pelo modo como o conceito de *mousike* foi compreendido ao

<sup>9</sup> Tal modelo argumentativo pode soar como um contrassenso àqueles que não estão familiarizados com a Filosofia cética. Em função disso, para se compreender o sentido dessa crítica, é preciso abordar o *Contra os Músicos* à luz dos objetivos do ceticismo pirrônico.

<sup>10</sup> O *Papiro de Hibeh* critica a ideia de que a música tem poderes éticos e expressivos. Nele há um discurso que foi proferido no Egito por um orador ateniense, provavelmente na época de Platão. De acordo com Barker (1989, p. 183), o *Papiro* contém um discurso dirigido contra os músicos, estruturado em três argumentos. O primeiro diz respeito à falta de base dos músicos práticos, o segundo, questiona a doutrina do *ethos* e, o terceiro, aborda a falácia existente entre as bases teóricas e a performance musical. O orador procura refutar a noção de que algumas melodias nos fazem ser justos, outras, razoáveis, outras, corretos, outras, bravos, e, outras, mais covardes. Para refutar essa ideia, ele afirma que “as pessoas que vivem na área de Termópilas, cuja música é diatônica, são mais corajosas que os trágicos, que cantam exclusivamente melodias enarmônicas, embora se pretendesse que esse gênero produzisse coragem. Similarmente, ele afirma, música cromática não produz covardia.” (Lippman, 1975, p. 113). Adotando um tom retórico, ele ataca a qualificação daqueles que sustentam noções sobre a influência musical, considerando que eles não são especialistas, nem em música, nem em argumentação. O orador os critica por tocarem mal e afirmarem coisas ridículas como quando dizem que “certas melodias são relacionadas ao loureiro e outras, à hera.” Segundo Lippman, “a referência aos símbolos de Apolo e Dionísio serve aqui para satirizar a descrição das melodias como éticas e orgiásticas. A oração expressa uma atitude científica do especialista em música, e é aparentemente direcionada contra os filósofos.” (Lippman, 1975, p. 114).

<sup>11</sup> Sobre o *De Musica* de Filodemo, ver seção 3.4.

longo da Antiguidade, tendo em vista evidenciar a dicotomia entre teoria e prática musical e as perspectivas ética e técnica abarcadas pela teoria. Partimos da relação entre o significado cosmológico da teoria musical para os pitagóricos e o seu papel na educação em função da teoria do *ethos*, tal como formulada por Dámon. Iremos nos ater, inicialmente, à exposição das ideias sobre a música, apresentadas na *Filosofia de Platão*, e na discussão dessas ideias na *Política* de Aristóteles. Mesmo sendo cronologicamente distantes da época de Sexto Empírico, concentramo-nos nessas ideias porque elas estão, invariavelmente, presentes em boa parte das obras posteriores.

O pensamento musical de Platão permanece até hoje o arquétipo para todas as considerações acerca da doutrina musical da Antiguidade e deve ter influenciado qualquer autor que escreveu sobre o tema que viveu depois do século IV a.C. Platão foi um dos primeiros, se não realmente o primeiro, que escreveu longamente acerca da música. (Woodward, 2009, p. 102)

Enquanto Platão enfatiza as raízes pitagóricas de sua teoria musical e, ao mesmo tempo, por incorporar as teorias damonianas a respeito do *ethos* musical, mantém uma posição bastante restritiva no que diz respeito ao papel da música na sociedade, Aristóteles limita-se a colocar em discussão as diversas opiniões a respeito do papel da música (dispensando as questões metafísicas), voltando-se, sobretudo, aos efeitos do fenômeno sonoro observáveis no ouvinte. O modo como Aristóteles conduz sua investigação a respeito da música abre espaço para que, mais tarde, seu discípulo Aristóxeno, mude o paradigma da teoria musical.

Em seguida, concentramo-nos no pensamento musical de Aristóxeno e de Filodemo. Embora o nosso foco nesses autores se dê em função do uso de suas teorias no *Contra os Músicos* (ainda que ambos sejam criticados pelo cético), é importante destacar que, na historiografia musical, Aristóxeno e Filodemo são colocados ao lado de Sexto Empírico no que diz respeito a questão da autonomia da música na Antiguidade.

Esse conjunto de autores tem em comum o rompimento com as ideias difundidas e sustentadas por Platão e Aristóteles, rejeitando a relevância dos possíveis significados sociais, políticos ou matemáticos da música. Observa-se que, após séculos de domínio da perspectiva platônico-aristotélica no que concerne à heteronomia do significado da música, o pensamento desses autores converge com uma visão que considera a música enquanto forma autônoma<sup>12</sup>,

<sup>12</sup> A respeito da autonomia da música, tal como aparece em Aristóxeno, Filodemo e Sexto Empírico, Bowman considera que “eles desafiam a ideia de que a música contribui de maneira significativa para coisas como o caráter humano, mas sem avançar até a afirmação da autossuficiência musical. Não antes do surgimento da chamada música absoluta, séculos depois, pode começar a emergir um verdadeiro 'formalismo'.” (Bowmann, 1998, p. 136).

surgida no debate estético Iluminista, a partir dos séculos XVIII-XIX, solidificada em 1854 com a publicação da obra “Do Belo Musical” de Eduard Hanslick<sup>13</sup>.

Embora por diferentes razões, Aristóxeno, Filodemo e Sexto Empírico, suspeitavam das tentativas filosóficas de conectar música ao que eles consideravam questões extramusicais. Na realidade, fique com o que é dado ao ouvido com 'os fatos musicais' foi o que cada um argumentou. Evidentemente, nenhum deles visualizou uma gama de valores intrinsecamente musicais, mas apenas procurou estreitar o âmbito da relevância musical para excluir coisas que, sob sua perspectiva, não tinham nada a ver com música (Bowmann, 12112, p. 140).

Aristóxeno promoveu uma sistematização da ciência da música, privilegiando seus aspectos técnicos, que foi tomada como paradigma nos séculos posteriores. Enquanto a *harmonike*, para os pitagóricos, era o estudo das relações matemáticas ligadas à metafísica, na medida em que a música passa a ser considerada a partir do próprio fenômeno sonoro, a ciência harmônica muda seu escopo, a ponto de ser tomada como objeto de uma ciência autônoma<sup>14</sup>. Entretanto, mesmo desvinculado do âmbito considerado mais elevado do conhecimento, que é a metafísica, o estudo teórico do fenômeno sonoro mantém-se em uma posição hierárquica elevada em relação à prática musical<sup>15</sup>. Tal sistema, dogmático do ponto de vista cético, é refutado na segunda parte do *Contra os Músicos* e, por isso, merece aqui nossa atenção.

Encerramos o primeiro capítulo apresentando a refutação do filósofo epicurista Filodemo à ideia de que a música é útil em função de ter, por natureza, o poder de afetar o caráter do ouvinte. Ele rejeita a teoria do *ethos* musical afirmando que, se a música tem algum efeito em nossa alma, isso se dá em função daquilo que nós associamos a ela que, por si mesma, não tem poder algum sobre nossa alma a não ser o de distraí-la. Essa crítica ao papel ético da música é muito parecida com aquela que é adotada por Sexto Empírico, que apresenta argumentos semelhantes aos do *De Musica* em sua argumentação. Entretanto, como veremos, nem por isso os epicuristas estão livres de serem considerados dogmáticos pelo cético<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> A perspectiva defendida por Hanslick, conhecida como “formalista”, sustenta “a crença de que a compreensão da natureza da música e de seu valor não é encontrada em seus efeitos, nos vislumbres que ela permite, nos sentimentos que desperta, ou ainda, nas conexões com qualquer coisa fora dela mesma. Seu valor, sob essa visão, é estritamente seu, estritamente intrínseco, localizado inteiramente dentro de um domínio puramente musical.” (Bowman, 1998, p. 133).

<sup>14</sup> Nesta pesquisa não nos ateremos às diferenças técnicas entre os dois modos de abordar a ciência harmônica.

<sup>15</sup> A observação dessa relação hierárquica entre teoria e prática musical é fundamental para a compreensão da refutação de Sexto Empírico à ciência da música.

<sup>16</sup> Eles são considerados dogmáticos porque sustentam firmemente a tese de que a música não é útil para a felicidade. A relação entre as ideias apresentadas por Filodemo, no *De Musica*, e a primeira parte do *Contra os Músicos* será analisada na seção 5.2.

Dado o panorama histórico do conceito de *mousike* apresentado no capítulo inicial que teve como intuito evidenciar sua amplitude e esclarecer as diversas facetas do conceito que está em jogo, precisamos nos voltar ainda à filosofia cética para compreendermos as razões pelas quais a *mousike*, tal como é comumente concebida, é refutada por Sexto Empírico.

A Filosofia, tradicionalmente, é relacionada à busca pela verdade e, quando falamos em Filosofia antiga, associamos rapidamente essa busca a filósofos como Platão e Aristóteles. Mas, ainda na Antiguidade, houve quem desconfiasse da possibilidade de se apreender a verdade sobre as coisas. O ceticismo pirrônico é uma dessas correntes filosóficas que questionam tal possibilidade. Primeiramente, deve-se enfatizar que o termo “ceticismo” não tem a ver com descrença, mas com investigação, do grego, *skepsis*<sup>17</sup>. Tomando uma definição apresentada por Brochard (2009, p. 20), o verdadeiro cético “é aquele que de propósito deliberado e por razões gerais duvida de tudo, exceto dos fenômenos, e se contenta com a dúvida”<sup>18</sup>.

De acordo com Sexto Empírico, o ceticismo pirrônico tem por objetivo o combate à precipitação dogmática de se sustentar firmemente crenças a respeito daquilo que existe na realidade, externamente às nossas representações. O cético observa que as várias teorias desenvolvidas pelos filósofos a respeito da realidade das coisas entram em aporia, e que não há um critério que nos permita distinguir qual delas é verdadeira. Em função disso, para cada afirmação dogmática ele apresenta uma afirmação oposta, e o igual peso das teorias colocadas em oposição leva-o a um estado de suspensão do juízo<sup>19</sup>.

Visto que entre aqueles que ensinavam os chamados Estudos Cíclicos<sup>20</sup> os céticos também se depararam com uma postura dogmática, Sexto Empírico propõe um ataque às bases de cada uma das disciplinas (*mathemata*) ensinadas pelos especialistas. O *Contra os*

<sup>17</sup> Para uma introdução geral ao Ceticismo Antigo, ver Brochard (2009).

<sup>18</sup> O ceticismo pirrônico é assim nomeado “a partir do fato de que Pirro parece ter se dedicado ao ceticismo de forma mais significativa do que seus predecessores” (HP I, 3). Pirro (360 – 270 a.C.), contemporâneo de Alexandre Magno e de Aristóteles, é tomado como fundador dessa tradição cética; não deixou nada escrito, mas seu modo de vida e seus ensinamentos serviram como base para essa corrente do ceticismo. O ceticismo pirrônico foi desenvolvido posteriormente, sobretudo por médicos, a partir do primeiro século da Era Cristã. A obra de Sexto Empírico é uma das principais fontes sobre o ceticismo pirrônico. Sobre sua biografia pouco se sabe. Supõe-se, a partir de seus escritos, que ele foi um médico da escola empírica de medicina e que viveu provavelmente por volta da segunda metade do século II d.C., mas não se sabe onde. Cf. Floridi (2002, p. 3-7). Sobre Pirro, ver Brochard (2009, p. 65-88); sobre a escola cética, ver Brochard, (2009, p. 235-247).

<sup>19</sup> A obra principal de Sexto Empírico, *Hipotiposes Pirronianas*, é dividida em três livros: o primeiro visa fazer uma apresentação geral do que é o ceticismo (HP I) e os seguintes procuram “fazer objeções a cada parte da assim chamada ‘Filosofia’” (HP I, 6). As partes da Filosofia a que Sexto se refere são a Lógica (HP II), a Física (HP III, 1-167) e a Ética (HP III, 168-281). Elas também são abordadas no *Contra os Dogmáticos* composto pelos livros: *Contra os Lógicos* (M VII-VIII), *Contra os Físicos* (M IX-X) e *Contra os Éticos* (M XI).

<sup>20</sup> Os Estudos Cíclicos eram o conjunto de ensinamentos que faziam parte da educação propedêutica para a Filosofia. Ver seção 4.2.



*Professores* (M I-VI) destina-se aos professores dessas disciplinas<sup>21</sup> que faziam parte dos Estudos Cíclicos, entre elas a música. Mas Sexto não nos dá indicações muito precisas a respeito do que são, para ele, os Estudos Cíclicos, porque sua exposição “dirige-se àqueles que já são suficientemente instruídos nessas questões” (M I, 7). Em função disso, exploramos o significado dessa expressão em outras fontes do período, mostrando seu papel fundamental para a compreensão do escopo da refutação cética às *tekhnai*, tendo em vista que os Estudos Cíclicos abrangem especificamente o sentido de *tekhne* que Sexto Empírico põe em jogo.

Para compreendermos os motivos que levam Sexto Empírico a empreender um ataque (quase fervoroso) às disciplinas dos Estudos Cíclicos, teremos de observar o *Contra os Professores* sob uma dupla perspectiva. Por um lado, devemos atentar ao fato de que os conteúdos discutidos não são refutados por si mesmos, mas enquanto *disciplinas* que fazem parte de um *ciclo* de Estudos, ensinadas de acordo com determinados métodos e crenças. Por outro, devemos observar os motivos pelos quais a refutação a essas disciplinas faz-se necessária dentro do ceticismo.

Sexto Empírico parece lidar com uma dicotomia entre teoria e prática do conhecimento técnico na Antiguidade<sup>22</sup>. Ele parte da definição<sup>23</sup> de *tekhne* enquanto um conhecimento que seja *útil* para a vida. Sua refutação é direcionada exclusivamente ao âmbito teórico porque este, para ele, está impregnado de dogmatismo e não parece cumprir os requisitos da definição de *tekhne* aprovada pelo cético, visto que há um sentido, ligado ao critério de ação deste, em que o conhecimento técnico não é considerado dogmático. Buscamos explicar como o cético refuta as *tekhnai* no *Contra os Professores* como um todo e porque ele faz isso, a fim de resgatar, por fim, a originalidade do pensamento cético em relação às *tekhnai*. Ele considera válido apenas o âmbito prático de cada uma das *tekhnai*, justamente aquele que era colocado em um nível inferior pelos pensadores da Antiguidade.

Na terceira seção, analisamos de modo detalhado o texto do *Contra os Músicos*. Partimos da distinção entre os sentidos de música que Sexto Empírico apresenta. Opõe teoria e prática musical e restringe sua crítica à primeira. Seu texto abrange dois aspectos da teoria musical, para os quais ele utiliza também dois tipos de argumentação. No que diz respeito ao primeiro, a discussão acerca da utilidade da música, investigamos o uso que Sexto Empírico

<sup>21</sup> O termo “*mathema*” pode ser traduzido por “ensinamento”, “conteúdo de aprendizado”, “disciplina”. Neste texto, utilizamos também os termos “ciências especializadas” (expressão que aparece também na tradução de Bury) e “artes”, porque *mathemata*, nesse caso, são os ensinamentos a respeito de determinadas ciências ou artes.

<sup>22</sup> Essa hierarquia entre teoria e prática pode ser observada em todas as áreas do conhecimento especializado.

<sup>23</sup> A definição de uma *tekhne* em função de sua utilidade é bastante comum. Sexto Empírico parte assumidamente da definição dada pelos filósofos estoicos, que é muito parecida com a de Aristóteles. Ver p. 54.

faz de argumentos que são semelhantes aos de Filodemo e sustentamos a tese de que, mesmo ao tratar da utilidade da música, o cético permanece dentro do escopo da teoria musical. No que concerne à segunda parte da obra, apresentamos alguns conceitos técnicos da ciência harmônica que são refutados pelo autor e buscamos explicar os argumentos utilizados. Por fim, evidenciamos que o interesse cético não estava, de modo algum, voltado às questões musicais, mas ao combate à precipitação dos dogmáticos em afirmar teses sobre a natureza da música.

### **Texto grego e tradução.**

É escasso o número de traduções modernas do *Contra os Professores*. Temos a espanhola de J. B. Cavero, a italiana de A. Russo, a francesa de D. Delattre e a inglesa de R. G. Bury<sup>24</sup>. Especificamente do *Contra os Músicos* há uma tradução parcial em língua portuguesa no artigo de A. R. Pereira (1996), uma francesa de C. Ruelle e uma, em língua inglesa, de D. D. Greaves.

A edição elaborada por Greaves apresenta a tradução comentada da obra e uma introdução que abrange as principais fontes de Sexto Empírico. Além disso, as notas de rodapé da versão relacionam os argumentos do autor com as suas fontes, servindo como referência para o presente trabalho.

Para nossa tradução, tomamos como base a edição do texto grego tal como apresentada por Greaves, devido ao seu extenso trabalho de comparação de manuscritos. As exceções são informadas em notas à tradução.

---

<sup>24</sup> Sobre a transmissão da obra de Sexto Empírico, manuscritos e edições latinas, ver Floridi (2002).

## 2 ESTRUTURA DO *CONTRA OS MÚSICOS*.

### 2.1 A TEORIA MUSICAL ENQUANTO ALVO DA REFUTAÇÃO CÉTICA (§ 1- 6).

O *Contra os Músicos* inicia com a distinção entre os sentidos teórico, prático e metafórico do termo “música”. Ele é utilizado no sentido teórico enquanto “ciência que lida com melodias, notas e composição rítmica e coisas semelhantes” (M VI, 1); prático, em relação à habilidade na execução de instrumentos, tal como quando chamamos instrumentistas de “músicos”; e, por fim, no sentido metafórico, tomado como adjetivo, quando algo é considerado “musical”. Na primeira definição, Sexto Empírico toma Aristóxeno como exemplo de músico e é apenas nesse sentido que ele pretende refutar a música, “por ter sido estabelecido como o mais completo” (M VI, 3).

A refutação da ciência da música estrutura-se em dois momentos principais: no primeiro, há a crítica às opiniões a respeito do papel psicagógico da música e, no segundo, a refutação de aspectos técnicos da teoria musical<sup>25</sup>.

### 2.2 DISCUSSÃO DA UTILIDADE DA MÚSICA (§ 7-37).

No que concerne à discussão sobre a utilidade da música, Sexto argumenta contra as opiniões comuns acerca dela concentrando-se, sobretudo, na refutação à teoria do *ethos* musical, semelhante àquela feita pelos epicuristas que a consideravam um conteúdo não necessário para atingir a felicidade (*eudaimonia*).

#### 2.2.1 As opiniões comuns acerca da utilidade da música (§ 7-18) e sua refutação (§ 19-28).

a) O autor apresenta exemplos, que podem ser encontrados em diversas fontes da Antiguidade, sobre o modo como a música afeta a alma. Esses exemplos estão ligados à teoria do *ethos* musical e defendem a utilidade da música para refrear as paixões e promover a virtude.

b) Contra isso, ele faz uma refutação geral à ideia de que a música tem uma

<sup>25</sup> Cf. Greaves (1986, p. 19-24).

capacidade inerente de afetar a alma e, em seguida, refuta especificamente cada um dos exemplos mencionados.

2.2.2 A utilidade da música em relação à *paideia*, à Filosofia e ao *ethos* (§ 29-30) e sua refutação (§ 31-37).

a) Sexto apresenta argumentos a respeito da importância da música em sua relação com a *paideia*, a Filosofia, e, novamente, o *ethos*, tratando da relação entre a música e a Filosofia, do papel da música no desenvolvimento das virtudes, da relação entre a harmonia e a ordem do cosmos, da necessidade da educação musical e da inerência das qualidades éticas na melodia (§ 29-30).

b) Para tais argumentos é apresentada uma contra-argumentação que visa refutar a necessidade dessas relações (§31-37).

2.3 REFUTAÇÃO AOS PRINCÍPIOS BÁSICOS DA CIÊNCIA MUSICAL (§ 38-68).

Sexto Empírico apresenta alguns dos principais conceitos da teoria musical e argumenta contra a existência dos seus princípios básicos.

2.3.1 Os conceitos de som, nota, intervalo, *ethos* (§ 38-51) e argumentação contra a existência do som (§ 52-58).

a) Sexto aborda a melodia (§ 38-51) partindo de uma definição de música (§ 38) muito semelhante à de Aristóxeno. Aquele distingue entre um som musical e um som não musical. Ao conceito de melodia estão ligados os de intervalo e de *ethos*. Sexto considera que o “*caráter* é um certo gênero de melodia” (M VI, 48) e, visto que os intervalos nascem da união das notas, o *caráter* também surge delas.

b) Visto que não há *caráter* (*ethos*) musical sem notas, e as notas são “som melódico”, Sexto, para refutar os conceitos da teoria musical, argumenta contra a existência do som.

### 2.3.2 A ciência do ritmo e os argumentos contra a existência do tempo (§ 59-68).

a) Apresentação do conceito de ritmo enquanto quantidade de tempo.

b) Para refutar sua existência, Sexto apresenta algumas definições que entram em conflito com aquela apresentada primeiro, tendo em vista que o conceito de tempo está contido na definição de ritmo<sup>26</sup>. Se o tempo não pode ser definido, deixam de ser válidos todos os conceitos de teoria musical que dependem deste conceito.

---

<sup>26</sup> No que concerne ao *ethos* rítmico, a melodia, tal como tratada por Sexto, já abrange também o ritmo. Desse modo, a negação do *ethos* na melodia implica a negação dos *ethe* rítmicos.

### 3 *MOUSIKE*

#### 3.1 DO CONCEITO METAFÍSICO AO FENÔMENO SONORO.

O conceito de *mousike* está presente nas mais diversas áreas do pensamento na Antiguidade, como a medicina, astronomia, religião, filosofia, poesia, métrica, dança e pedagogia.

O termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de ‘artes’ e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla daquilo que nós entendemos por música e poesia (Rocha, 2009, p. 139)

Inicialmente, enquanto fenômeno sensível, a *mousike* abrangia palavra, harmonia e ritmo (Platão, *Rep.*, 398 C) e não havia uma palavra que designasse exclusivamente a “arte dos sons” (o termo só passou a ter esse significado no século IV a.C.). Além disso, a *mousike* era abordada também sob uma perspectiva metafísica.

Se consideramos o conceito de *mousike* como um desses conceitos de grande amplitude, podemos supor sua compreensão em duas instâncias: no âmbito particular, quando se referindo às especificidades da linguagem musical; e geral, ultrapassando esse nível e se entrelaçando aos significados de outros conceitos de mesmo patamar, como harmonia, cosmos e *logos* (Tomás, 2002, p.38).

O conceito de *mousike* deve ser compreendido sob essas duas perspectivas: enquanto fenômeno sonoro (palavra, harmonia e ritmo, e depois, especificamente, arte dos sons), e enquanto conceito metafísico; “daí, que ele não enuncie apenas o que soa, mas também aquilo que permite o soar, ou seja, as leis de organização, um princípio universal que subsume toda particularidade.” (Tomás, 2002, p. 38).

A teorização sobre a *mousike* começa com a escola pitagórica, no século VI a.C.. Para os pitagóricos<sup>27</sup>, a teoria musical, em seu sentido *lato*, tem significado cosmológico, abrange as leis de organização, o princípio universal que rege o cosmos e não está diretamente ligada ao fenômeno sonoro. Em seu sentido estrito, trata-se do fenômeno sonoro que imita, no

<sup>27</sup> É importante enfatizar que o termo “pitagóricos” abrange um conjunto de ideias que não diz respeito estritamente a Pitágoras e seus seguidores, mas nomeia teóricos que, no que concerne à *harmonike*, tinham “certas visões e atitudes em comum”. Cf. Barker (1989, p. 5).

mundo fenomênico, a harmonia que rege todo o cosmos<sup>28</sup>.

Nos fragmentos de Filolau de Crotona, filósofo da escola pitagórica do século V a.C., lemos que a “*Harmonia* vem a ser em todos os sentidos a partir dos opostos: pois *harmonia* é união das coisas heterogêneas e concordância das coisas que estão em desacordo.”<sup>29</sup>. Téon de Esmirna apresenta a mesma definição, referindo-se aos “Pitagóricos, os quais foram em muitas coisas seguidos por Platão,” definindo a *mousike* com os mesmos conceitos de *harmonia*<sup>30</sup>.

Anderson (1966, p. 37) chama atenção para um dos excertos de Filolau que, segundo ele, mostra “a importância da teoria do Número na explicação da música e todas outras atividades”:

O Número, ajustando todas as coisas dentro da alma através da percepção sensível, as faz reconhecíveis e comparáveis umas com as outras... Você pode ver a natureza do Número e seu poder em ação não só na existência supernatural e divinas também em todas as atividades e palavras humanas, ambos através de toda produção técnica e também na Música.<sup>31</sup>

As investigações a respeito da música feitas pelos pitagóricos não estavam diretamente voltadas ao fenômeno sonoro. As pesquisas acerca da *harmonike* ligam-se às ideias de que “o universo é ordenado, que a perfeição da alma humana depende de sua apreensão, e de assimilar a si própria a essa ordem, e que a chave para uma compreensão de sua natureza reside no Número.” (Barker, 1989, p.6).

A *mousike*, enquanto fenômeno sonoro, só entra em discussão para os pitagóricos porque as relações intervalares percebidas podem ser expressas também em fórmulas numéricas simples. De acordo com Barker,

Assim, essas relações harmônicas fundamentais correspondem a relações matemáticas fundamentais e evidentemente elegantes, e incentivam a ideia de que todos os intervalos propriamente harmônicos recebem seu status musical *por causa* de suas propriedades matemáticas (...). A ordem encontrada na música é uma ordem matemática; os princípios da coerência de um sistema harmônico coordenado são princípios matemáticos. E, visto que esses são princípios que geram uma beleza perceptível e um sistema de organização satisfatório, talvez sejam essas mesmas relações matemáticas, ou alguma extensão delas, que subjazem à admirável ordem

<sup>28</sup> Cf. Tomás (2002, p. 17).

<sup>29</sup> Filolau é citado em Nicômaco, *Introductio Arithmetica* (II, 19.1 TLG): “ἁρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται· ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἔνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις.”

<sup>30</sup> Téon de Esmirna, *De utilitate mathematicae* (p. 12, 10 TLG): “καὶ οἱ Πυθαγορικοὶ δέ, οἷς πολλαχῆτι ἔπεται Πλάτων, τὴν μουσικὴν φασιν ἐναντίων συναρμογὴν καὶ τῶν πολλῶν ἔνωσιν καὶ τῶν δίχα φρονούντων συμφρόνησιν.”

<sup>31</sup> Fr. 44 B 11 (DK) *apud* Anderson (1966, p. 37).

do cosmos, e à ordem à qual a alma humana pode aspirar (Barker, 1989, p. 6).

### 3.2 A TEORIA DO *ETHOS* MUSICAL E O PAPEL DA *MOUSIKE* NA *PAIDEIA* GREGA.

Apesar da conexão entre música e metafísica implicada no conceito de *mimesis*, de acordo com Lippman (1975, p. 88), “o pensamento antigo está focado antes nos valores políticos e educacionais da música sonora do que na sua ontologia”. Embora ambas estejam baseadas em uma concepção ampla de *mousike*, enquanto a metafísica da harmonia privilegia o estudo da *harmonike*, o papel psicagógico<sup>32</sup> da música está estritamente ligado ao fenômeno sensível e, por isso, ligado ao conceito de *mousike* enquanto palavra, harmonia e ritmo<sup>33</sup>.

No que diz respeito ao papel da música na educação grega, muito embora os relatos apareçam na literatura grega desde Homero<sup>34</sup>, foi com Dámon que a teoria sobre o papel psicagógico da música ganhou forma. De acordo com Anderson,

em grande parte a história do *ethos* na Grécia é ela mesma um enigma, mas encontramos sugestões da teoria em autores do século V. Dámon não inventou a teoria do *ethos*; ele a expandiu e codificou a um grau notável e talvez incomparável (Anderson, 1966, p. 42).

A respeito da teoria atribuída a ele, temos apenas testemunhos posteriores. Dámon é considerado um sofista do final do século V a.C., para ele, “música e dança surgem necessariamente quando a alma é movida de algum modo; músicas e danças belas e livres criam uma alma semelhante, e as de tipo contrário criam um tipo contrário de alma.”<sup>35</sup> Cada tipo de música, variando em suas *harmoniai* e ritmos, tem o poder de *representar* diferentes qualidades do caráter, virtudes e vícios<sup>36</sup>. Por isso, segundo os relatos de Platão e Ateneu,

<sup>32</sup> Conceito formado a partir dos termos *psykhe* (alma) e *agoge* (caminho), *psicagogia* significa literalmente “condução da alma”. Em Luciano, por exemplo, o termo está ligado à condução dos mortos para o Hades. Em rituais religiosos significa encantar, conduzir as almas dos mortos e dos vivos. O conceito de psicagogia no contexto educacional aparece no Fedro de Platão, ligado à retórica. Primeiramente, Sócrates pergunta se a arte da oratória não seria uma *psicagogia*, “um modo de conduzir as almas, por intermédio do discurso” (Platão, *Fedro*, 261 A). Ao que ele afirma que “visto que a função própria do discurso é a de ser um modo de conduzir as almas, uma psicagogia, aquele que quer ser um dia um orador de talento deve necessariamente saber, da alma, as formas que tem (...)” (Platão, *Fedro*, 271 C-D). Do mesmo modo, também a *mousike* teria o poder de conduzir a alma. Segundo Moutsopoulos (1959, p. 259), “o mecanismo pelo qual a música se introduz na alma, exposto no *Timeu*, ilustra o modo de acordo com o qual Platão, sob a influência das doutrinas hipocráticas, considera o ritmo dos movimentos corporais como provocador de um apaziguamento alegre à alma excitada ou em estado de distúrbio.” No que diz respeito à música, a *psicagogia* é o “resultado exercido sobre a alma pelo bom ritmo e pela simetria” (Moutsopoulos, 1959, p. 261). Ver Platão, *Timeu* (80 A-B), a respeito da música; *Górgias* (82 B), a respeito da poesia. Para mais referências, ver Moutsopoulos (1959, p. 259-61).

<sup>33</sup> Cf. Tomás (2002, p. 41); Lippman (1975, p. 87-90).

<sup>34</sup> Cf. Homero, *Iliada* (I, 472; 601); *Odisseia* (VIII, 44-45; XXII, 344).

<sup>35</sup> Fr. 37 B 6 *apud* Anderson (1966, p. 42).

<sup>36</sup> Cf. Aristófanes, *Tesmoforiantes* (146); Aristides Quintiliano, *De Mus.* (80.25).



para Dámon, a música tem poder moral e as mudanças na música produzem mudanças nas estruturas sociais e políticas<sup>37</sup>.

Se a música é considerada resultado de certo movimento da alma, é a natureza da alma que determina a natureza dos movimentos que ela cria e daqueles com os quais ela terá afinidade quando forem ouvidos (Cf. Barker, 1984, p. 169)<sup>38</sup>. Sobre isso, Aristides Quintiliano considera que nas *harmoniai* transmitidas por Dámon as alterações nas sequências de notas acontecem porque cada *harmonia* diferente era útil<sup>39</sup> de acordo com o caráter de cada alma particular.

Tais ideias, sobretudo no que diz respeito ao poder da música e sua função na sociedade, são levadas às últimas consequências na *República* de Platão<sup>40</sup>:

deve-se ter cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade, como Dámon afirma e eu creio (Platão, *Rep.*, 424 C).

### 3.2.1 A harmonização da alma através da música na *República* de Platão.

Na obra de Platão, pode-se observar a estreita relação entre os dois sentidos do conceito de *mousike*. O filósofo, tal como os pitagóricos, considera a *harmonike* sob uma perspectiva matemática, desvinculada do fenômeno sonoro. Não obstante, o conceito metafísico de harmonia é a chave para a compreensão da teoria do *ethos* em sua relação com a educação. A música teria o poder de recuperar a harmonia da alma porque imita a harmonia divina do universo nas almas dos mortais. A música, por sua relação com a harmonia, é a arte que tem influência direta no caráter (*ethos*) do ouvinte, penetrando no íntimo de sua alma. Platão ocupa-se do desenvolvimento de uma *paideia* que tem o objetivo de harmonizar a alma. Daí a importância, para Platão, de definir, na *República* e nas *Leis*, qual o *ethos* de cada

<sup>37</sup> Platão, *Rep.* (424 C); Ateneu (628 C).

<sup>38</sup> A explicação de como essa mudança acontece se baseia na ideia de que *harmoniai* de diferentes *ethe* são produzidas pela mudança de posição das notas intermediárias do tetracorde de acordo com a finalidade, que se classificava como feminina ou masculina.

<sup>39</sup> O conceito de utilidade é central para a compreensão da *mousike* enquanto uma das disciplinas dos Estudos Cíclicos e também para a compreensão da refutação cética ao papel psicagógico da música.

<sup>40</sup> Embora os reflexos da teoria damoniana do *ethos* sejam evidentes na obra de Platão, segundo Anderson (1966, p. 40), “mostra-se muito difícil, infelizmente, lidar com a noção de similaridade enquanto um meio efetivo de construir o caráter através da melodia. Enquanto alguma conexão com a *mimesis* parece ser certa, há boas razões para se tratar a similaridade (*homoiotes*) como um princípio originalmente damoniano ligeiramente diferente da *mimesis* platônica que o incorporou”. A delimitação das particularidades da teoria de Dámon, que foram absorvidas por Platão, foge ao escopo de nossa investigação.

*harmonia* e de cada ritmo<sup>41</sup>.

Na *República*, Platão apresenta o tipo de educação que alguém deve receber antes de estudar Filosofia. As ciências matemáticas que devem ser ensinadas são: aritmética, geometria, astronomia e *harmonike*<sup>42</sup>. Essa última tem uma relação estreita com a concepção pitagórica<sup>43</sup>. Nesse sentido, para Platão, qualquer arte, quando privada do número e da medida, é deixada à mercê dos sentidos, e, segundo ele, a música é um claro exemplo disso<sup>44</sup>. É esse, para ele, o caso dos teóricos empiristas que, em oposição aos pitagóricos, tomavam somente o fenômeno sonoro como base para a ciência musical medindo, uns pelos outros, os acordes e os sons que são ouvidos<sup>45</sup>.

Assim como para os pitagóricos, para Platão, a *harmonike* está ligada à astronomia e só diz respeito à música na medida em que os intervalos musicais podem ser descritos como relações matemáticas.

É provável que, assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmônico e as próprias ciências são irmãs uma da outra, tal como afirmam os Pitagóricos e nós, ó Gláucon, concordamos (Platão, *Rep.*, 530 D)

Mesmo assim, segundo Barker, o estudo da *harmonike* é fundamental para a compreensão dos efeitos da música.

O propósito da *harmonike* na *República* Livro VII e no *Timeu* é nos guiar em direção à compreensão dos princípios que governam a estrutura da realidade como um todo, e fornecer uma forma de entendimento que irá nos ajudar a restaurar nossas próprias almas distorcidas à sua perfeição original. (Barker, 2007, p. 311)

Embora a ciência harmônica seja um estudo abstrato, distante do fenômeno sonoro, e, por isso, mais elevado, são os efeitos da música na alma do homem e, conseqüentemente, na sociedade, que, também para Platão, importam na vida prática.

No *Timeu*, o filósofo relaciona estruturas harmônicas à constituição do universo e da

<sup>41</sup> A *República* e as *Leis* são as principais fontes sobre o papel psicagógico da música na Filosofia de Platão. Essas obras tratam de uma sociedade ideal e muitas das coisas condenadas por Platão faziam parte da realidade de sua época. Assim, é tanto a partir das teorias discutidas por Platão (o pitagorismo e a teoria do *ethos* musical), quanto em função de suas críticas à música de seu tempo, que podemos compreender questões importantes sobre o papel da música e a relevância da teoria do *ethos* musical.

<sup>42</sup> São essas as disciplinas que vieram a compor os Estudos Cíclicos, ainda na Antiguidade, e, posteriormente, o *quadrivium* das Artes Liberais. Ver seção 4.2.

<sup>43</sup> Muito embora, no livro VII, Platão critique os pitagóricos por não abstraírem o suficiente do âmbito sonoro.

<sup>44</sup> Cf. Platão, *Filebo* (55 E – 56 A).

<sup>45</sup> Cf. Platão, *Rep.* (531 A). Aristóxeno, algum tempo depois, estabeleceu uma teoria musical baseada no fenômeno sonoro, mas com um rigor científico muito maior do que o dos empiricistas criticados por Platão.

alma humana. A música (enquanto fenômeno sonoro) foi dada para nós, pelas Musas, em função da harmonia que se move de maneira análoga às nossas almas e não em função do prazer irracional, tal como, de acordo com o autor, se considerava em sua época. A música serviria para auxiliar o movimento da alma em direção à ordem e à concordância, quando essa tivesse perdido sua harmonia<sup>46</sup>.

Se a música tem essa relação direta com o movimento da alma, uma música ruim levaria à discordância e confusão na alma. Por oposição, quando os sons são executados harmonicamente eles “proporcionam prazer (*hedone*) aos brutos e felicidade (*euphrosyne*) aos inteligentes, porque nos movimentos mortais se produz uma imitação da harmonia divina.” (Platão, *Ti.* 80B)<sup>47</sup>. De acordo com Barker, as combinações musicais de sons “não podem dar prazer [intelectual] às pessoas que falham em apreciar a conexão desses padrões sonoros com a *harmonia* da Alma do Mundo” (Barker, 2007, p. 326).

Contudo, o prazer, irracional ou intelectual, não é o que define o *ethos* musical. Os homens têm prazer com as músicas a que eles estão acostumados. Acontece que a alma é suscetível às melodias, sejam “boas” ou “ruins”. Para o filósofo, a música que produz prazer irracional, aquela que “desarmoniza” a alma, faz os homens piores. Já a música que harmoniza a alma produz homens melhores<sup>48</sup>.

Se, para Platão, “a verdadeira função de toda educação é o desenvolvimento da alma e harmonização de seus elementos” (Barker, 1984, p. 127), ela deve abranger o corpo e a alma. Por isso, na *República*, Platão divide-a em duas partes, a saber, a ginástica e a *mousike* (enquanto veículo da poesia):

Depois da música, é na ginástica que se deve educar os jovens. (...) A mim não me parece ser o corpo, por perfeito que seja, que, pela sua excelência<sup>49</sup>, torne a alma boa, mas, pelo contrário, a alma boa, pela sua excelência, permite ao corpo ser o melhor possível. (Platão, *Rep.*, 403 C - D)

Platão define a bravura (*andreia*) e a temperança (*sophrosyne*) como os objetivos éticos da educação<sup>50</sup>. A educação pela música e pela ginástica não tem como finalidade o corpo, mas se dá em função da alma. A ginástica gera no homem certa rusticidade que,

<sup>46</sup> Cf. Platão, *Ti.* (47 C - E); Anderson (1966, p. 60).

<sup>47</sup> Podemos distinguir entre *hedone* como o prazer irracional e *euphrosyne* (traduzido aqui por “felicidade”) enquanto prazer intelectual.

<sup>48</sup> Cf. Platão, *Leis* (802 C - D); *Ti.* (43 A – 44 C). Ver também Barker (1984, p. 124).

<sup>49</sup> “Excelência” traduz “*arete*”, comumente traduzido também por “virtude”.

<sup>50</sup> O desenvolvimento de tais virtudes na alma por meio da música será alvo da refutação cética na primeira parte do *Contra os Músicos* (M VI, 7-37).

quando bem educada, vem a ser bravura; e a música certa brandura que, bem educada, tem uma natureza filosófica, sendo temperada e ordenada<sup>51</sup>. Essas qualidades são consideradas necessárias e devem ser harmonizadas. A alma que as põe em harmonia é considerada temperante e corajosa e a que não as põe é covarde e rústica.

No que concerne à música, ao discutir a educação, no livro III da *República*, Platão apresenta o modo como as *harmoniai* e os ritmos refletem diferentes disposições da alma e afirma, em função disso, seu poder de afetar o desenvolvimento do caráter. Cada *harmonia* determina um padrão de afinação para o instrumento e para a voz que traz consigo certos atributos *éticos*, “imitando' disposições psicológicas desejáveis ou indesejáveis e moldando a alma do ouvinte de acordo com elas” (Barker, 2007, p. 309).

Em vista desse poder da música, toda prática musical que pudesse corromper a alma deveria ser banida. Tais restrições relacionam-se aos compositores considerados “modernos” na época em que Platão vivia<sup>52</sup>. Nas *Leis*, o filósofo condena os compositores que misturam palavras, melodias e ritmos de caracteres opostos, imitam sons diversos, afastam o ritmo da melodia<sup>53</sup> (recitando os textos dentro de uma métrica, mas sem um contorno melódico) e afastam o ritmo e a melodia da palavra (prática de música instrumental). Em suma, eles usam os instrumentos musicais para outros propósitos além do acompanhamento da dança e do canto e o uso que fazem dos instrumentos é considerado vulgar e inculto.

Essas características da “música nova” são repetidamente condenadas pelos que escreveram sobre música ao longo dos séculos seguintes, em vista da idealização de uma música “pura” que remete ao período arcaico. Segundo Barker,

todas as complexidades sutis e sofisticadas agradáveis, esteticamente introduzidas na música pelos compositores “modernos”, devem ser rejeitadas, em favor de uma simplicidade nobre que supõe-se que tenha caracterizado a música de uma era de ouro perdida. (Barker, 2007, p. 309)

As críticas de Platão visavam combater a ideia de que a música está mais ligada ao prazer individual do que aos valores morais tradicionais, uma alusão direta à música de seu período que era considerada hedonista, lasciva e virtuosística. Não que o prazer fosse absolutamente condenado por Platão. O prazer é considerado um acompanhamento

<sup>51</sup> A questão da relação entre música e filosofia é utilizada por Sexto Empírico para refutar a utilidade da música. Cf. M VI, 13; 36.

<sup>52</sup> Sexto Empírico retoma essa oposição entre música antiga e moderna. Cf. M VI, 14-5.

<sup>53</sup> Platão enfatiza a importância da palavra em relação ao ritmo e à melodia, advertindo que “devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas àqueles.” (Platão, *Rep.*, 400 A).

importante da música, mas apenas enquanto subordinado à finalidade moral<sup>54</sup>.

É por isso que Platão adverte, na *República*, que os cuidadores da cidade devem zelar para que a educação não venha a se corromper: “que a tenham sob vigilância em todas as situações, para que não haja inovações contra as regras estabelecidas na ginástica nem na música.” (Platão, *Rep.*, 424 B). Também nas *Leis* o filósofo considera que:

visto que ela [a música] é mais estimada do que as outras representações, ela requer um tratamento mais cuidadoso entre todas. Qualquer um que cometa um engano em relação a ela seria muito prejudicado, por adotar preferencialmente disposições ruins (...) (Platão, *Leis*, 669 B - C)

O legislador deverá distinguir quais são as canções adequadas para os homens e para as mulheres, e combiná-las aos ritmos e *harmoniai* adequados. “Pois seria terrível para o canto estar errado em toda sua *harmonia*, ou para o ritmo, em todo seu ritmo, se ele [o legislador] designasse *harmoniai* e ritmos que fossem inadequados para as canções.” (Platão, *Leis*, 802 E).

Devido à estreita relação entre música e *paideia*, focada no desenvolvimento moral do cidadãos, Platão apresenta especificamente quais *harmoniai* e ritmos são permitidos e quais devem ser banidos. As harmonias que devem ser evitadas são as “chorosas” como “a mixolídia, a sintonolídia e outras que tais. (...). Portanto essas são as que se deve excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens” (Platão, *Rep.*, 398 E). Além disso, as harmonias lânguidas (adequadas aos banquetes) são as harmonias jônia e lídia. Estas são consideradas efeminadas e também devem ser evitadas.

As harmonias que devem ser preservadas na República, em função de seu poder de provocar bravura e temperança, são a dórica, pela capacidade de imitar a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a ação violenta, e a frígia, que imitaria

aquele que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários, que usa do rogo e da persuasão (...), ou, pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem soberanceria, se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias. (Platão, *Rep.*, 399 B - C).

Platão dispensa a fabricação de instrumentos apropriados para muitas harmonias: “logo, não teremos de sustentar artífices para fabricarem harpas, trígonos e toda a espécie de

<sup>54</sup> Cf. Lippman (1975, p. 114). Essa diferença já foi abordada acima (nota 47).

instrumentos de muitas cordas e de muitas harmonias.” (Platão, *Rep.*, 399 C – D). Também proíbe o uso do aulo por ser aquele que emite o maior número de sons. De acordo com Platão, são úteis, na cidade, a lira e a cítara, e, nos campos, a siringe preferindo “Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias<sup>55</sup> e os seus instrumentos” (Platão, *Rep.*, 399 E). Fazendo essas coisas descritas acima, afirma Platão, “purificamos de novo a cidade que há pouco dizíamos estar efeminada.” (Platão, *Rep.*, 399 E).

Além disso, Platão determina os ritmos adequados à República buscando observar “quais são os correspondentes a uma vida ordenada e corajosa.” (Platão, *Rep.*, 399 E). Para falar dos ritmos, Platão recorre a Dámon e os classifica de acordo com suas qualidades éticas, distinguindo aqueles que são “adequados à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros defeitos, e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários” (Platão, *Rep.*, 400 B).

Se a música tem o poder de mover a alma alterando-a em direção ao caos ou à ordem, a educação musical é considerada, no pensamento Platônico, fundamental para restaurar a harmonia na alma, movendo o caráter do ouvinte em direção à excelência moral.

Em suma, para Platão, “a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita (...)” (Platão, *Rep.*, 401 D). Por isso,

aquele que foi educado nela [na música], como devia, sentiria mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho<sup>56</sup> ou na conformação natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas, e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito<sup>57</sup>. (Platão, *Rep.*, 401 E)

### 3.2.2 A flexibilização do papel da *mousike* na *Política* de Aristóteles.

Na *Política*, Aristóteles discute as definições apresentadas por Platão na *República* e nas *Leis*. Mas, enquanto as considerações deste tomam como ponto de partida as teorias pitagóricas a respeito da *mousike* (focada em princípios matemáticos) para desta teoria musical extrair as consequências éticas que determinam seu papel na sociedade, aquele não se

<sup>55</sup> Mársias teria sido um auleta frígio que desafiou Apolo para uma competição musical.

<sup>56</sup> O termo traduzido por “trabalho” deriva da palavra grega “*demiourgeo*” e está ligado, neste caso, especificamente à prática das artes manuais.

<sup>57</sup> No texto grego aparece a expressão “*kalos te kagathos*”, que significa “belo e bom”. O tradutor da edição de referência preferiu utilizar o termo “perfeito” porque, no século V a.C., “belo e bom” traduzia o ideal de perfeição física e moral grego. Ver Platão, *Rep.* (p. 133, n. 68, edição de referência).

preocupa, na Política, em determinar as relações entre música e matemática ou astronomia, mas como concentra a discussão nos efeitos do fenômeno sonoro observados na sociedade. Aristóteles leva em consideração questões acústicas, a fisiologia da voz e a fisiologia e psicologia do ouvir. Nesse sentido, para abordar o papel da música na educação, o filósofo observa as experiências humanas — as opiniões, os gostos e costumes — e extrai daí um conhecimento prático, distinto da ciência das causas primeiras.

Essa cisão entre a visão metafísica do conceito de *mousike* e sua concepção enquanto fenômeno sonoro aparece, nas divergências entre Platão e Aristóteles, como resultado de uma diferença fundamental entre suas concepções metafísicas<sup>58</sup>. Observa-se, a partir disso, uma mudança radical no estatuto do conceito de harmonia. As verdades a respeito da música estavam ligadas ao fato desta ser um reflexo sonoro harmonioso dos números silenciosos que eram a realidade última. Por isso, para Platão, a ciência musical não dizia respeito ao fenômeno musical, visto que os próprios fenômenos, enquanto sujeitos à ação do tempo, são imperfeitos.

No que diz respeito à harmonia, Aristóteles discorda radicalmente de Platão. Ele rejeita as ideias platônicas e a importância do número. A esse respeito, Lippman chama a atenção para o fato de que a Metafísica de Aristóteles é,

em um grau considerável, uma polêmica contra as concepções pitagóricas e platônicas. Os Objetos Matemáticos, sustenta Aristóteles, não podem existir enquanto substâncias distintas, tanto nas coisas sensíveis, quanto separados delas; eles podem ser separados apenas em pensamento. (Lippman, 1975, p. 116)

Muito embora a harmonia também caracterize a concepção de homem na Filosofia de Aristóteles<sup>59</sup>, ele “não acredita na harmonia platônica do cosmos ou da alma, nem acredita que a presença das mesmas relações matemáticas em dois fenômenos tem qualquer sustentação real na interconexão ou na natureza desses fenômenos.” (Lippman, 1975, p. 118). A rejeição da metafísica da harmonia, sendo parte vital de uma elaborada rejeição do idealismo platônico, tem como consequência a libertação da música da necessidade de uma ontologia, o que faz com que o interesse no próprio fenômeno sonoro aumente<sup>60</sup>. A

<sup>58</sup> Enquanto a verdade, para Platão, é algo transcendente, para Aristóteles não há uma realidade além do próprio mundo: o sensível deixa de ser engano e passa a ser ponto de partida legítimo para o conhecimento.

<sup>59</sup> As concepções harmônicas de Aristóteles são encontradas na física, na matemática e nas ciências práticas e produtivas. Cf. Lippman (1975, p. 117). A harmonia é considerada inerente aos órgãos do sentido enquanto eles correspondem à natureza dos objetos sensíveis. A beleza física e a excelência corporal também se dão devido à harmonia. Já a alma, nem é harmônica, nem contém harmonia ou número. Cf. Lippman (1975, p. 120).

<sup>60</sup> Cf. Lippman (1975, p. 115).

investigação especializada e científica da música no pensamento aristotélico faz com que, cada vez mais, os atributos do som se tornem importantes.

Não obstante, no que diz respeito ao papel psicagógico da música, Aristóteles ainda reserva a ela um papel importante. Todavia, sua atuação na alma deixa de ser um reflexo do cosmos. Para o filósofo, a música surge de uma capacidade humana inata<sup>61</sup>. Sob essa perspectiva, a *mimesis* perde seu sentido quase pejorativo de cópia imperfeita e passa a ser considerada uma atitude natural do homem, através da qual ele aprende. Para Aristóteles, as artes miméticas são as artes ligadas também à criação. Tal concepção culmina em uma postura muito menos restritiva em relação à música.

Suas observações em relação à música na *Política* têm, como ponto de partida, as opiniões comuns acerca da música, a prática musical de sua época e a educação musical comum. Tomando a descrição de Barker:

A tarefa do filósofo é examinar minuciosamente e organizar certa evidência, mostrar da maneira mais clara possível as tensões inerentes a ela, e, se ele puder, desativá-las; mostrando como visões opostas podem ser reinterpretadas e relacionadas harmoniosamente enquanto partes diferentes ou aspectos de uma aspiração comum à felicidade e excelência humana. (Barker, 1984, p. 170)<sup>62</sup>

Das atividades que os homens exercem, algumas são necessárias e úteis e outras são dignas. As atividades necessárias e úteis existem em função das atividades honrosas (Aristóteles, *Pol.*, 1333 A 30). A educação tem em vista as virtudes que devem ser desenvolvidas na alma, e, por isso, deve ser uma preocupação constante do legislador. A questão da educação dos jovens na época de Aristóteles, de acordo com o filósofo,

tem presentemente gerado controvérsia, na medida em que nem todos estão de acordo acerca do que deve ser ensinado aos mais novos, no que se refere à virtude e no que diz respeito à vida melhor. Também não é evidente se é mais adequado que a educação vise as capacidades intelectuais ou o caráter da alma. (Aristóteles, *Pol.*, 1337 A 30)<sup>63</sup>

Discute-se, diz Aristóteles, se a educação deve visar o que é útil para a vida, o que é

<sup>61</sup> Cf. Lippman (1975, p. 138).

<sup>62</sup> Note-se que o procedimento de Aristóteles é semelhante ao que Sexto Empírico descreve em relação ao ceticismo. Mas, enquanto Aristóteles busca harmonizar as opiniões opostas, o cético as toma como ferramenta para gerar a suspensão de juízo, que também levaria, em última instância, à felicidade.

<sup>63</sup> Aqui, por caráter da alma, Aristóteles designa as disposições psicológicas que formam o caráter do indivíduo. O termo no original é *ethos*.



adequado à prática da virtude ou até mesmo aquilo que não tem utilidade<sup>64</sup>. Além disso, distingue-se entre quais são tarefas adequadas aos homens livres e não-livres. Em vista desses aspectos a educação é discutida na *Política*.

Aristóteles (*Pol.*, 1337 B; 1339 B) considera a música um dos ramos da educação, mas questiona sua utilidade. O filósofo apresenta duas opiniões acerca da utilidade da música: que ela não é necessária nem útil à vida na cidade, mas é útil enquanto diversão no tempo de lazer. Seu papel na educação se restringiria a isso: “diversão própria aos homens livres”.

Para o filósofo, os homens livres podem se ocupar dos Estudos Liberais<sup>65</sup>, Mas, um estudo demasiado intensivo desses saberes poderia vir a provocar efeitos nocivos, pois o cidadão passaria a enxergar melhor a parte do que o todo. Isso porque Aristóteles considera, sobretudo, a finalidade em vista da qual se realiza determinada atividade. A prática eventual das atividades ligadas aos Estudos Liberais é permitida, desde que com finalidade em si mesma e não em função de outros.

Para Aristóteles, os Estudos Liberais são compostos pela Gramática, Ginástica, Música e Desenho. Entre essas disciplinas, apenas a música pode ser questionada em termos de sua utilidade. Tal como Platão, Aristóteles também tece considerações a respeito da finalidade hedonista da música que era cultivada em sua época. Todavia, enquanto Platão, em função dos princípios filosóficos que estão na base das ideias apresentadas na *República*, subsume o prazer da música à sua finalidade ética, para Aristóteles, o prazer é colocado ao lado dos objetivos morais do ensino da música “enquanto um efeito musical coordenado.” (Lippman, 1975, p. 114).

Aristóteles considera que a música participa da educação, da diversão e do entretenimento. Em função da sua agradabilidade, ela leva ao relaxamento que é o objetivo da diversão (poder terapêutico); além disso, ela serve ao entretenimento, visto que esse tem que ser elevado e aprazível. No que diz respeito à educação, o filósofo considera que deve-se orientar bem o ócio, que é mais elevado que o trabalho. É nesse sentido que, para ele, a música foi inserida por muitos na educação.

O esquema ético de Aristóteles concebe que a melhor vida é a vida de ações virtuosas; nessa, a natureza do homem, enquanto um composto de corpo e alma, se expressa mais completamente. Menos valiosos são os jogos, o entretenimento e a

<sup>64</sup> Para Platão, como já foi exposto, a educação deve se concentrar nos conhecimentos matemáticos: aritmética, geometria, astronomia, *harmonike*.

<sup>65</sup> Ver seção 4.2.

apreciação da arte, pois estes não são despropositados, mas servem à finalidade de renovação da habilidade para o trabalho. De mais alto valor do que a ação virtuosa, por outro lado, é a contemplação teórica. (Lippman, 1975, p. 124)

Ao indagar se a música contribui para a formação do caráter e da alma Aristóteles considera que a prova de sua influência é revelada nas melodias de Olimpo<sup>66</sup>. A esse respeito o filósofo considera que:

Todos são unânimes em considerar que essas melodias provocam entusiasmo nas almas: ora, o entusiasmo é uma afecção do caráter da alma. Além do mais, e mesmo não contando com os ritmos e as melodias, todo o tipo de imitação provoca sentimentos homólogos nos ouvintes. Ora, sucedendo ser a música do domínio das coisas agradáveis (e consistindo a virtude em experimentar com retidão, alegria, amor ou ódio) é evidente que nada é mais necessário aprender e tornar hábito do que julgar com retidão e alegrar-se com costumes dignos e belas ações. (Aristóteles, *Pol.*, 1340 A 5-15)

A audição é a única das sensações que se assemelha<sup>67</sup> às disposições morais. Os ritmos e melodias são imitações da natureza<sup>68</sup> de certas disposições morais, como a cólera e a mansidão, a bravura (*andreia*) e a temperança (*sophrosyne*)<sup>69</sup>, ao que ele acrescenta que “a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos”. (Aristóteles, *Pol.*, 1340 A 20).

Para Aristóteles, “nas próprias melodias há imitação (*mimesis*) do caráter (*ethos*)”<sup>70</sup> e isso se evidencia pela diferente natureza de cada uma das *harmoniai*. Consequentemente, quem as ouve é afetado de maneira diferente de acordo com as suas diversas formas.

Com efeito, umas [*harmoniai*] deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da *harmonia* dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo. (Aristóteles, *Pol.*, 1340 A 40 – B 5).

Isso ocorre também em relação aos ritmos. Uns são mais calmos e outros mais movimentados, e, entre esses, uns são dignos e outros vulgares. O filósofo toma como evidente que a música pode alterar o caráter e, por isso, considera que esta deve ser aplicada à educação dos jovens, pois ela se adapta à natureza deles, que têm dificuldade para tolerar

<sup>66</sup> Músico frígio do século VII a.C.

<sup>67</sup> Cf. Aristóteles, *Prob.* (27; 29).

<sup>68</sup> Enquanto, para Platão, a imitação se dá em relação a algo que está fora do nosso mundo, para Aristóteles, ela se dá dentro do mundo.

<sup>69</sup> As mesmas virtudes que aparecem na obra de Platão. Ver p. 25; 27.

<sup>70</sup> A música instrumental, para os peripatéticos, também afeta o caráter. Nos *Problemas Musicais* lemos que “mesmo se uma melodia não tiver palavras, tem, todavia, caráter moral” (Aristóteles, *Prob.*, 27, 37-8).

ensinamentos não suavizados pelo prazer<sup>71</sup>.

As melodias são divididas, segundo Aristóteles, de acordo com o estabelecido por determinados filósofos, em éticas, práticas e entusiásticas. Não se deve excluir nenhuma harmonia visto que cada uma delas tem uma função na sociedade. Na *Poética* (1447 A 28; 1459 B 37), o modo dórico corresponde a uma melodia ética que suscita virtude; o hipofrígio, a uma melodia energética que incita a atividade prática e o frígio, a uma melodia exaltada que suscita um estado emocional frenético.

Enquanto as *harmoniai* éticas destinam-se à educação do homem livre, as práticas e as entusiásticas podem ser ouvidas por eles somente quando executadas por outros. Para a educação, “importa usar melodias éticas e harmonias da mesma espécie”. Admitindo a opinião de Platão, Aristóteles assume que a harmonia dórica é desse tipo: “todos concordam que é o mais sereno de todos e que possui um caráter mais viril”.

Aristóteles critica a instrução técnica que se destina aos concursos, porque é feita com uma finalidade exterior a ela mesma e, por isso, não é digna de homens livres. Entretanto, diferentemente de Platão, o filósofo não considera que se deve abolir completamente os concursos e espetáculos. Mas que, utilizando as melodias catárticas esses concursos deveriam ser propiciados aos homens comuns, pois “é devido à corrupção das harmonias (especialmente as de tom agudo e dissonantes) que as suas almas se encontram desviadas da índole natural” (Aristóteles, *Pol.*, 1342 A 20).

Nesse sentido, o filósofo condena a fala de Sócrates na *República*, onde há a recusa do aulo entre os instrumentos, considerando que este, por ser excitante, pode ser usado para se produzir o efeito catártico. Ainda assim, Aristóteles rejeita o uso do aulo na educação, visto que ele impede o uso da palavra (Aristóteles, *Pol.*, 1341 B). Do mesmo modo, ele considera a harmonia frígia válida, visto que esta é, em relação às *harmoniai*, o que o aulo é em relação aos instrumentos: “ambos são de teor orgiástico e incutem a paixão”, sendo utilizados, com frequência, juntos.

Além disso, Aristóteles critica Sócrates por banir as *harmoniai* lânguidas em função de elas provocarem fadiga (na *República*, essas são a jônia e a lídia), tendo em vista que, na velhice, esse gênero de melodia deve ser praticado, pois, em decorrência da idade, os idosos não conseguem alcançar os tons agudos. Por fim, Aristóteles, contrariando Platão, conclui que a harmonia mais adequada aos jovens parece ser a lídia.

Para Lippman, um dos grandes méritos de Aristóteles reside no modo detalhado como

---

<sup>71</sup> Ver M VI, 7.

ele aborda os princípios que regem o uso da música. Há uma ampla consideração dos fatores variados que influenciam a questão: “o que parece errado de um ponto de vista, Aristóteles mostra, pode ser válido de outro” (Lippman, 1975, p. 126).

O ensino da música deve ser conduzido de maneira cuidadosa, devendo ser enfatizado com relação à escuta e não à prática instrumental, muito embora seja necessário que o aprendiz participe da prática musical. A experiência em instrumentos não é o objetivo da educação musical, pois a prática de uma arte é uma atividade imprópria para o homem livre.

A prática musical visa gerar uma familiaridade com a música, tendo em vista o desenvolvimento da capacidade de fazer bons julgamentos acerca dela. Assim, uma boa educação musical na infância tornaria o indivíduo apto a, mais tarde, avaliar a boa música e fruí-la corretamente.

Seria bom que esta aprendizagem não fizesse penar como os que se preparam para concursos de profissionais<sup>72</sup>, nem se esperasse das obras realizadas o brilho e o virtuosismo atingidos pelos que se apresentam nesses concursos, nomeadamente nos relativos à educação, a música deveria ser estudada na medida suficiente para possibilitar a fruição das boas melodias e ritmos, sem se limitar à parte comum da música como acontece com a maioria dos escravos, crianças e alguns animais. (Aristóteles, *Pol.*, 1341 A 10-17)<sup>73</sup>.

Aristóteles é muito menos restritivo que Platão a respeito da música que pode ser executada na *polis*. A distinção entre o papel educativo e o prazer que a música proporciona, enquanto aspectos coordenados e não mais dependentes, permite que a música seja, em certas ocasiões, apreciada por ela mesma.

Diferentemente de Platão, no entanto, Aristóteles não tem uma baixa consideração pela imitação; ele não está preocupado com seu afastamento da realidade, mas considera, pelo contrário, que ela é natural para o homem, que ela o ensina, e que dá a ele prazer. Assim, é dada à arte uma base na natureza humana e ela é considerada como ética e prazerosa de maneira inerente; nosso prazer nela, entretanto, não se dá devido às suas propriedades sensíveis, mas em função de um prazer no aprendizado. (Lippman, 1975, p. 123-4)

O conceito de *mimesis*, embora despido de seu caráter metafísico, permanece central,

---

<sup>72</sup> O termo grego “*tekhnikous*”, traduzido aqui por “profissionais”, pode significar também “especialistas” ou “técnicos”.

<sup>73</sup> Essa passagem é esclarecedora a respeito da relação entre os projetos pedagógicos aristotélico e platônico. Ambos estão preocupados em educar uma elite que saiba apreciar a música dita de caráter elevado. Mais tarde, Aristóxeno, seguindo os passos de seu mestre, também propõe que o estudo da música deve preparar para uma capacidade de julgamento a respeito da prática musical de seu tempo que é considerada vulgar. Essa visão não sofre muitas alterações nos séculos seguintes (como mostramos na seção 4.4 a respeito dos Estudos Cíclicos).

no pensamento aristotélico, no que diz respeito ao papel psicagógico da música. Ao considerar a *mimesis* enquanto fenômeno natural da vida humana, a arte (e especificamente, a música) passa a ser, por si mesma, ética e prazerosa.

No que concerne às ideias pitagóricas e platônicas a respeito da relação da alma humana com a harmonia, Aristóteles limita-se a dizer que “parece que em nós existe algo que se assemelha a harmonia e ritmo: e é nesse sentido que alguns sábios referem que a alma é harmonia, outros que tem harmonia.” (Aristóteles, *Pol.*, 1340 B 15). Aristóteles, todavia, restringe sua abordagem ao fenômeno da imitação, excluindo do escopo da teoria musical a questão a respeito do seu estatuto ontológico. Nesse sentido,

a imitação é tanto mantida quanto alterada. Seu modelo permanece sendo a ação humana e o caráter, incluindo agora até o que é feio; mas, ao invés de se voltar às coisas individuais, ela procura sua natureza ideal e geral, um processo um tanto diferente, no entanto, da revelação de uma realidade eterna por trás delas. (Lippman, 1975, p. 138)

Ao desvincular o conceito de *mimesis* (que está na base da teoria do *ethos* musical) de suas raízes metafísicas, Aristóteles abre caminho para que a música, enquanto fenômeno sonoro, adquira uma maior autonomia, visto que as alterações que ela promove no caráter do ouvinte não dependem mais da harmonia do cosmos, mas do próprio fenômeno sonoro em sua relação com a alma humana.

### 3.3 A MÚSICA ENQUANTO CIÊNCIA DA MELODIA NOS *ELEMENTA HARMONICA* DE ARISTÓXENO, O MÚSICO.

É a partir do ponto de vista dos filósofos peripatéticos que um dos mais renomados discípulos de Aristóteles, Aristóxeno<sup>74</sup>, promove uma sistematização da teoria musical, considerando-a enquanto uma ciência autônoma, desvinculada dos pressupostos metafísicos que a subjugavam anteriormente. A teoria musical de Aristóxeno rompe com a tradição pitagórica de modo que, a partir dela, a ciência da música não empresta seus princípios básicos da matemática e da física, mas parte de seu próprio objeto de investigação. De acordo com Aristóxeno, a *harmonike*, enquanto parte da música, é baseada nos dados que são apreendidos através da audição. Segundo Barker,

<sup>74</sup> As traduções dos trechos da obra de Aristóxeno foram feitas a partir da comparação das traduções de Barker (1989) e de Roosevelt Rocha (não publicada) com o texto grego dos *Elementa Harmonica* (TLG).

Sua tarefa é exibir a ordem interna do fenômeno perceptivo; analisar os padrões sistemáticos dentro dos quais ela é organizada; mostrar como a exigência de que as notas devem caber em certo padrão de organização — se elas devem ser apreendidas como melódicas — explica porque algumas sequências possíveis de alturas formam uma melodia enquanto outras não; e, por último, apresentar todas as regras que governam a forma melódica enquanto algo que flui de um grupo coordenado de princípios que descrevem uma única e determinada essência, a do próprio “melódico” ou do “afinado”<sup>75</sup>. (Barker, 1989, p. 4)

Nascido em meados do século IV a.C., Aristóxeno de Tarento estudou composição e performance musical, mas focou seus estudos na Filosofia e na teoria musical.

Após ter recebido de seu pai, o músico Espíntaro, suas primeiras lições musicais, Aristóxeno seguiu os ensinamentos de um Pitagórico (...); depois disso, ele recebeu lições de Aristóteles, e adquiriu, entre os discípulos do mestre, uma reputação suficiente para pretender sucedê-lo na direção da escola. (Bélis, 1986, p. 10)

Aristóxeno passou um tempo considerável com os Pitagóricos antes de entrar para o Liceu e se tornar aprendiz de Aristóteles, por volta de 330 a.C., o que provocou uma grande mudança no seu modo de pensar. Apesar de ele ter deixado o Liceu depois deste ter sido assumido por Teofrasto (porque ele próprio almejava substituir Aristóteles), Aristóxeno permaneceu fiel aos ensinamentos aristotélicos declarando-se “decidido a aplicar os princípios metodológicos herdados do Estagirita.” (Bélis, 1986, p. 11)

Seus escritos sobre teoria musical são inspirados na concepção aristotélica de conhecimento. De acordo com Annie Bélis, Aristóxeno busca fundar uma ciência nova e autêntica, “aquilo que ele chama legitimamente de ‘ciência harmônica’, uma disciplina rigorosa e que esgota a totalidade dos objetos que dela dependem” (Bélis, 1986, p. 170). Sua influência pode ser percebida pelo fato de que, no período Romano, ele era citado simplesmente como “o músico”<sup>76</sup>.

Aristóxeno apresenta a “ciência acerca da melodia”<sup>77</sup>, ou seja, a ciência musical, como dividida em muitas partes. A disciplina harmônica é, entre elas, “a primeira e tem função elementar. De fato, ela é a primeira das disciplinas teoréticas, cuja magnitude é tão grande que se estende até a teoria dos sistemas (*systemata*) e dos tons (*tonos*).” (Aristóxeno, *El.*

<sup>75</sup> Essa definição é usada por Sexto Empírico na segunda parte do *Contra os Músicos*. Ver M VI, 38.

<sup>76</sup> Sua relevância no período romano pode ser indicativa do motivo pelo qual Sexto Empírico o utiliza como paradigma de músico e sua teoria como paradigma de ciência musical. Sexto Empírico pretende combater as visões mais comuns a respeito da teoria musical e Aristóxeno é, por sua vez, considerado “o músico” no que diz respeito à ciência musical. Nesse sentido são os aspectos técnicos da teoria musical, de acordo com o pensamento de Aristóxeno, que são combatidos.

<sup>77</sup> “Melodia” traduz “*to melos*”. Aqui tem um sentido amplo que inclui melodia, ritmo e palavra.

*Harm.*, 1.1)

As questões de tipo mais elevado, que são consideradas já quando a música prática (*poietike*)<sup>78</sup> utiliza os sistemas e os tons, não mais pertencem a ela, mas à ciência que compreende essa e as outras ciências, através das quais considera-se tudo que diz respeito à música. É isso que diz respeito ao músico. (*Aristóxeno, El. Harm.*, 1.2)

Diante dessas definições, o primeiro recorte que se faz é o de que a *harmonike* não faz parte do âmbito prático. A *harmonike* é apresentada como parte de uma ciência mais ampla que envolve o estudo de tudo que tem a ver com música.

A ciência harmônica divide-se em sete partes, a saber — a discussão das notas, intervalos, gêneros, sistemas, tons, modulação, e a última está ligada à própria composição melódica<sup>79</sup>. As notas são a base para a composição de melodias:

visto que muitas formas de melodias, de todos os tipos, vêm a ser em notas que são elas próprias as mesmas e imutáveis, é evidente que sua variedade depende do uso que é dado às notas: e isto nós chamamos composição melódica. Portanto, a ciência ligada à afinação harmônica, depois de percorrer as partes que foram mencionadas, atinge sua finalidade aqui. (*Aristóxeno, El. Harm.*, 2.38 20)<sup>80</sup>.

A composição de melodias (*melopoiia*) aparece como finalidade da *harmonike*. Todavia, tal finalidade não parece estar ligada à “prática composicional” (*poietike*), mas antes, ao conhecimento dos princípios básicos que a norteiam. A *harmonike* não é da ordem da *tekhne*, mas é uma *teoria*. Também de acordo com Bélis, é evidente que Aristóxeno a distingue também da “poética”, que cria, e da música “prática” que utiliza o material musical<sup>81</sup>. Segundo a comentadora, Aristóxeno

(...) definitivamente distingue, em todo caso, a teoria da poética: a *harmonike*, ele diz, é a primeira disciplina 'teórica'; ela não se estende além do que concerne o conhecimento dos 'sistemas de tons' (nós utilizamos essa expressão como um atalho); mas ela investiga as questões mais elevadas que há, enquanto a *poética* utiliza os sistemas e os tons, não lhe pertencendo mais. (Bélis, 1986, p. 171)

<sup>78</sup> O termo “*poietike*” inclui os aspectos práticos da composição, está ligado ao próprio fazer musical. Ver Barker (2007, p. 139) e Bélis (1986, p. 171).

<sup>79</sup> Discutimos o uso dessa definição em Sexto Empírico na seções 5.1.1 e 5.3.

<sup>80</sup> Para Aristóxeno as notas estão na base da ciência dos sons. É nesse sentido que Sexto Empírico ataca o conceito de som, contido na definição de nota. Se a nota é a “incidência de um som em uma tensão”, se não há uma definição do conceito de som, não há definição do conceito de nota. Ver M VI, 52. Assim, se a música é baseada nas notas e as notas no som, ao mostrar a inconsistência do conceito de som (mostrando a sua “inexistência”), destrói-se também toda a música.

<sup>81</sup> Ver Bélis (1986, p. 187, n. 4).

Pode-se considerar que cada gênero melódico é um tipo de composição. Aristóximo apresenta, como escopo de suas exposições, o sentido em que cada tipo de composição tem um efeito (de acordo com sua própria ressalva, isso se a música tiver esse poder).

No momento, importa frisar que Aristóximo define como objeto de seus discursos *cada uma das composições melódicas* que, segundo a interpretação de Barker (2007, p. 232), “não são composições individuais, mas estilos de composição”<sup>82</sup>. Assim, a *harmonike* teria como finalidade não a prática composicional, mas a compreensão dos estilos de composição. Tal interpretação é corroborada também pela seguinte passagem do segundo livro dos *Elementa Harmonica*:

Alguns imaginam que essa ciência é de grande significância, alguns deles supondo até mesmo que ouvir a um discurso sobre *harmonike* irá fazê-los não apenas músicos, mas também melhores quanto ao caráter. Essas pessoas ouviram mal os discursos nas nossas exposições: “o que tentamos fazer é mostrar para cada tipo de composição melódica (*ton melopoition hekasten*) e para a música em geral que tal e tal tipo prejudica o caráter enquanto tal e tal tipo é útil” e não tendo ouvido isso, eles também não ouviram nossa qualificação: “na medida em que a música pode ser útil”. (Aristóximo, *El. Harm.* 2.31 10-30)

Acerca desta passagem, resta assinalar que, no que diz respeito à relação entre os tipos de composição melódica e seu efeito no ouvinte, de fato, Aristóximo é bastante reticente ao tratar da relação entre música e virtude.

Aristóximo se dedica a corrigir dois excessos: alguns imaginam, por saberem os rudimentos da *harmonike*, que são músicos por completo mas também que se tornaram moralmente melhores. Outros, ao contrário, relegaram esta ciência a uma posição desprezível, se contentando em ignorá-la. Optando pela posição do meio, Aristóximo sustenta que a *harmonike* não é mais que uma parte do saber do músico; em si, ela não tem efeito moral: seus ouvintes aparentemente não apreenderam seu propósito sobre os tipos de melopeia dos quais alguns foram qualificados prejudiciais e outros úteis (...). (Bélis, 1986, p. 97)

Além disso, segundo Bélis, “Aristóximo provavelmente mostrou o valor musical de uma e outra *melopeia*, quer dizer, tal e tal forma de combinação de sons, onde certos ouvintes acreditaram reconhecer o valor moral das tonalidades” (Bélis, 1986, p. 172), mas este não constitui o foco principal de sua teoria.

Como apresentamos, cabe àquele que é chamado “músico” dominar muitas disciplinas. “A *harmonike* é apenas uma parte da habilidade do músico, tal como são as

<sup>82</sup> Para uma discussão apurada dessa questão ver Barker (2007, cap. 9).



ciências do ritmo, da métrica, e dos instrumentos”<sup>83</sup>. (Aristóxeno, *El. Harm.* 2.32)

*A harmonike* é designada como 'ciência', mas como uma ciência particular, que será um elo de um conjunto científico. Esboça-se já uma teoria do saber musical por inteiro, onde a exigência de rigor pesa sobre todas as partes do saber que o músico deve dominar para merecer seu título de *mousikos*. (Bélis, 1986, p. 171)

Conhecer os diversos ramos da ciência da música não significa praticar música. Se são esses conhecimentos (da *harmonike*, do ritmo, da métrica e dos instrumentos) que Aristóxeno atribui ao músico, “músico” aqui não diz respeito ao músico prático, mas àquele que estuda a música como um todo. De acordo com Barker,

quando usado sem qualificação e no contexto de uma compreensão que envolve todos os âmbitos da música, o termo *mousikos* é mais naturalmente lido em um sentido amplo, indicando uma pessoa de uma ampla e sofisticada cultura musical, independentemente de eles serem também especialistas em algum ramo da arte. (Barker, 2007, p. 140)

Assim, para Aristóxeno, o músico não é, em primeira instância, aquele que pratica a arte da música, mas sim, aquele que estudou todas as áreas da ciência musical, possuindo os conhecimentos necessários para compreendê-la e, com isso, emitir juízos críticos a respeito da música prática. Nesse sentido, para fazer um julgamento adequado de uma peça musical, o músico deve observar os três elementos básicos que a compõem: as notas, a duração rítmica e a sílaba. A percepção e o pensamento (*dianoia*) devem estar um ao lado do outro na formação do julgamento.

É evidente que compreender melodias é uma questão de seguir as coisas com a audição e a razão, na medida em que elas vem a ser, no que diz respeito a todas as suas distinções: pois é em um processo de vir a ser que consiste a melodia, como são também todas as outras partes da música. A compreensão da música vem de duas coisas, percepção e memória: pois nós temos que apreender o que está vindo a ser e lembrar o que veio a ser. (Aristóxeno, *El. Harm.* 2.38-9)

O objetivo da investigação científica é a compreensão<sup>84</sup> (Aristóxeno, *El. Harm.* 41 15-

<sup>83</sup> *Organike* aparece aqui junto à *episteme*. Já na introdução do *Contra os Músicos*, *episteme* é oposta à *empeiria*, e a *organike* aparece ligada a essa última. Ver seção 5.1.

<sup>84</sup> Ao explicar que o conceito de *harmonike* supera a mera notação, Aristóxeno argumenta que “notação não é nem mesmo uma parte dela, a menos que escrever metros seja também uma parte da ciência do metro. Mas se isso se aplica aqui – que aquele que pode escrever o metro jâmbico não é necessariamente aquele que melhor compreende o que o jâmbico realmente é – se aplica também às melodias” (Aristóxeno, *El. Harm.*, 2.39). Nesse sentido, a notação não participa da investigação científica que compreende apenas o âmbito teórico. Isso corrobora com a ideia de que a ciência musical não abrange a execução de instrumentos ou a prática composicional.

6). Em função disso, “o saber harmônico não se reduzirá mais a medição de intervalos, nem à assimilação das relações numéricas” (Bélis, 1986, p. 172). A compreensão pode e deve ser usada para instruir aqueles que julgam a música que é executada na prática, a fim de garantir que ela seja executada de maneira correta<sup>85</sup>. A ideia de que o conhecimento técnico deve ser adquirido para que se possa julgar as peças que são executadas, já aparece também em Platão<sup>86</sup>. Para o filósofo, é preciso apreender o que é correto acerca da peça para se julgar uma música de maneira inteligente, tendo desenvolvido uma percepção aguçada e uma compreensão dos ritmos e das harmonias.

Segundo Bélis,

os dois autores rejeitam com um mesmo desprezo o leigo, que eles opunham ao conhecedor, quando trata-se de julgar uma música ou sentir prazer com ela (...). Do mesmo modo Aristóxeno distingue o leigo do conhecedor, único qualificado para julgar a beleza de uma ária, e acusa certos harmonicistas de lisonjear os leigos ao fazer da notação das canções o termo do aprendizado da harmonia. (Bélis, 1986, p. 99).<sup>87</sup>

O conhecedor da música é, para ambos, aquele que tem as habilidades necessárias ao julgamento de uma peça musical, sendo a *harmonike* uma dessas habilidades. Também na *Política*, a música é situada entre as disciplinas que fazem parte da educação liberal destinada à formação de uma elite intelectual. Para Aristóteles, como apontamos anteriormente, o objetivo da participação dos jovens na prática musical é desenvolvimento da capacidade de julgar peças musicais. Desse modo, a música poderia ser praticada na juventude – como forma de entretenimento, e, ainda assim, sob um controle rígido de quais melodias, ritmos e instrumentos podem ser utilizados –, mas ao atingirem a idade adulta devem abster-se da prática, mantendo como resultado desse aprendizado a capacidade de julgar e fruir das coisas de maneira correta:

como para ajuizar é necessário que se participe da execução, as crianças devem praticar a música desde tenra idade. Chegados à idade avançada devem pô-la à parte, pois é devido à aprendizagem na infância que poderão mais tarde avaliar a boa música e fruí-la corretamente. (Aristóteles, *Pol.*, 1340 B 35)

---

<sup>85</sup> Enquanto, para filósofos como Platão, a correção tem uma função moral, para Aristóxeno, diz respeito a estar de acordo com o conhecimento científico.

<sup>86</sup> Platão, *Leis*, 670 B–C; *Ti.*, 70 A–B.

<sup>87</sup> Contudo, há uma diferença fundamental entre Platão e Aristóxeno no que diz respeito ao efeito da música na alma. “É verdade que ele [Aristóxeno] reconhece que a música afeta a alma, que certas melopeias são úteis e outras prejudiciais, mas não admite que a harmonia possa, de qualquer modo, incitar a virtude.” (Bélis, 1984, p. 100).

Aristóteles propôs ainda que as habilidades técnicas musicais deveriam ser estudadas “na medida suficiente para possibilitar a fruição das boas melodias e ritmos, sem se limitar à parte comum da música como acontece com a maioria dos escravos, crianças e alguns animais” (Aristóteles, *Pol.*, 1341 A).

Se é difícil ligar Aristóteles a esta ou aquela escola de música, - apesar de alguns textos que se mostram bem próximos das ideias pitagóricas -, não há dúvidas, ao contrário, que ele toma partido dos tradicionalistas que reprovam as inovações introduzidas pelos virtuosos na prática musical. (Bélis, 1986, p. 56)

Aristóxeno também mantém o conservadorismo de seus antecessores (Platão e Aristóteles) no que diz respeito ao “culto” à música do passado em oposição ao virtuosismo de seus contemporâneos. O conhecimento da arte da combinação das notas, a *harmonike*, seria um dos conhecimentos necessários à Educação Liberal, que se contrapõe ao gosto do senso comum.

Segundo Barker, o texto de Aristóxeno revela uma progressiva divisão entre o gosto popular do período (disseminado nas disputas entre músicos profissionais que são mencionadas por Platão e Aristóteles) e o gosto dos intelectuais do século IV a.C.. Para eles,

a capacidade de se elevar acima do amor das massas pelo virtuosismo e pelos efeitos melodramáticos e formar julgamentos musicais sobre uma base estética e intelectualmente sofisticada se tornou um marco de seu status superior. Na medida em que ele representa a teoria harmônica como um dos instrumentos essenciais na “caixa de ferramentas intelectuais” daquele que julga, Aristóxeno está continuando o projeto de resgatá-la das mãos do mero “artesão” com o qual ela havia começado, e recomendando-a à atenção das cultas classes superiores para as quais, em tempos anteriores, ela teria parecido tão irrelevante quanto aprender a cozinhar. (Barker, 2007, p. 234)

Se, por um lado, Aristóxeno dá um passo diferente em relação aos seus antecessores, circunscrevendo a ciência musical ao âmbito sonoro, por outro, em seu conservadorismo, ele mantém ainda uma cisão entre teoria e prática musical e uma divisão hierárquica entre aquele que pratica e aquele que julga a arte musical.

### 3.4 A REFUTAÇÃO AO PAPEL ÉTICO DA *MOUSIKE* NO *DE MUSICA* DE FILODEMO.

Se muito se teorizou na Antiguidade a respeito da importância da música na sociedade, houve, por outro lado, um filósofo que dedicou-se à refutação das opiniões sobre

música difundidas em sua época. Filodemo de Gadara<sup>88</sup>, filósofo epicurista do primeiro século a.C. (c. 110 – 40), em sua obra intitulada *De Musica*, dedica-se a refutar as considerações favoráveis do filósofo estoico<sup>89</sup> Diógenes da Babilônia a respeito do papel da música.

O método de Filodemo consiste em apresentar as afirmações de seu oponente e, em seguida, criticar cada uma delas<sup>90</sup>. A discussão sobre música apresentada nessa obra não diz respeito às questões técnicas musicais, tal como podemos observar na obra de Aristóxeno, mas somente às questões relacionadas ao ensino da música, ao seu papel moral e educacional devido ao modo como esta afetaria a alma, tal como Platão e Aristóteles a abordaram<sup>91</sup>.

Diógenes da Babilônia<sup>92</sup> viveu entre 240 – 152 a.C.. Embora não tenhamos acesso aos seus escritos, apenas a fragmentos citados por outros autores, considera-se que ele reformulou as posições de seus antecessores a tal ponto que sua visão veio a ser a ortodoxa de sua escola nos séculos II e I a.C. Segundo Woodward (2009, p. 13), “o fato de que Diógenes seja o principal oponente de Filodemo no *De Retorica* e também no *De Musica IV* pareceria sustentar essa sugestão.” De acordo com Delattre,

certamente, se Diógenes, por sua vez, agindo dessa maneira, não fazia nada mais do que se inscrever na já longa tradição que via na música uma insubstituível propedêutica para a virtude, o que parece contudo ter distinguido claramente nosso Estoico de todos os seus antecessores desde Pitágoras, é uma vontade bem marcada de fundamentar 'cientificamente', isto é, com base em uma teoria coerente da sensação e do conhecimento, as crenças e julgamentos repetidos aqui e ali depois do século VI a.C. (Delattre, 2007, p. 3)

A preocupação fundamental do estoico parece ter sido, sobretudo, a de afirmar a eficácia ético-psicológica da música, para o que ele buscou fundar uma ciência, “(...) uma verdadeira psicologia musical, caracterizada por leis imutáveis, necessárias e universais” (Delattre, 2007, p. 16)<sup>93</sup>.

<sup>88</sup> Para as citações do *De Musica* nossa tradução parte da versão francesa de Delattre (2007).

<sup>89</sup> Note-se que os filósofos epicuristas foram também o principal alvo da refutação cética em outras questões.

<sup>90</sup> Tal como no caso de Sexto Empírico no *Contra os Músicos*, podemos apenas conjecturar a respeito de sua visão positiva sobre o tema.

<sup>91</sup> Estima-se que a refutação de Filodemo às afirmações de Diógenes sobre a música seja também uma defesa contra as acusações de ignorância difundidas contra a escola epicurista. Essas acusações deram-se sobretudo em função da crítica epicurista aos Estudos Cíclicos. Tais acusações são reafirmadas por Sexto Empírico no início do *Contra os Professores*. Cf. Woodward (2009, p. 12; 222)

<sup>92</sup> Note-se que os filósofos Estoicos figuram entre os principais alvos da refutação cética. Diógenes foi pupilo de Crisipo, um dos principais pensadores desta doutrina, que figura entre aqueles que também são refutados por Sexto Empírico.

<sup>93</sup> Tudo se passa como se Diógenes pretendesse reunir em suas teorias, a um só tempo, as preocupações psicagógicas de Platão e o rigor científico de Aristóxeno.

Entre as teses sobre música apresentadas por Diógenes, a sua relação com a ética é colocada em primeiro plano: o estoico defende que a música está em estreita relação com o belo e com o bem, considerando, assim como Platão, que a música teria o poder de harmonizar as partes da alma, e, além disso, que sua utilidade está ligada ao lazer, mas que não se deve exercitá-la ao nível profissional<sup>94</sup>.

Diógenes defende a utilidade da música sob duas perspectivas. Por um lado, o ensino da música é importante desde a infância para a aquisição das virtudes, e, por outro, a música, “mais que o desenho, dá ao ser humano e desenvolve nele o senso de beleza puro e desinteressado” (Filodemo, *De mus.*, col. 27).

A respeito do poder da música sobre o caráter do ouvinte, Diógenes teria afirmado, reiterando aquilo que já era bem estabelecido por todos de sua época, que “o fato de que as melodias recebem qualificativos éticos *prova* que a música traz disposições éticas” (Filodemo, *De mus.*, col. 19).<sup>95</sup>

As afirmações de Diógenes são, a um só tempo, históricas e demonstrativas. Deste modo, para Delattre, Diógenes se coloca, sem o saber, como representante de uma cultura livresca, vasta, “mas que sobrecarrega o leitor em um acúmulo de 'provas' cuja credibilidade e confiança eram geralmente pouco confiáveis, e que poderiam de maneira definitiva ocultar a realidade musical e moral contemporânea de Diógenes” (Delattre, 2007, p. 18). De fato, as autoridades filosóficas e literárias a que ele recorre datam de um outro período ao qual a sua realidade musical já não corresponde.

Assim, para Diógenes, o músico torna-se essencialmente um especialista nos efeitos psicológicos e éticos que são suscetíveis de produzir as diferentes gamas, ritmos e melodias. Desse modo, o estoico perde totalmente de vista, nessa atividade (que o epicurista chama de 'delirante'), a única noção que vale para um discípulo de Epicuro, a do 'prazer musical'. (Delattre, 2007, p. 16)

Ora, para Filodemo,

todas as tentativas de teorizar a psicologia musical são vãs. É por essa razão precisamente que o músico em busca de um saber que lhe permita reconhecer distintamente as disposições nas quais se encontram os órgãos sensoriais, quais sejam elas, está em busca de uma ciência do inexistente. (Filodemo, *De Mus.*, col. 117, 3-10)<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Ver Filodemo, *De Mus.* (col. 6-12).

<sup>95</sup> Essa proposição exemplifica o tipo de posicionamento estoico que o céptico considera dogmático, pois dá ares de verdade a uma mera suposição. O fato de que as melodias recebem qualificativos éticos não prova, apenas exemplifica, a crença que as pessoas têm de que a música traz disposições éticas.

<sup>96</sup> Observa-se aqui uma argumentação análoga àquela que aparece na segunda parte do *Contra os Músicos*.

O pensamento estoico é refutado por Filodemo porque, para os estoicos, a sensação é dotada de inteligibilidade, sendo o veículo do conhecimento imediato da realidade<sup>97</sup>. Segundo Woodward (2009, p. 18) “a música, portanto, requereria alguma qualidade racional para ter qualquer valor psicológico para o estoico, visto que a alma teria de (a) entender a impressão racional para poder (b) dar assentimento ou rejeitar a proposição colocada.” Entretanto, para Filodemo, a ideia estoica de atribuir *logos* ao sentido da audição seria absurda, visto que, de acordo com a filosofia epicurista, o mesmo som atinge qualquer ouvinte de modo análogo e a ele são acrescentadas qualidades pelo próprio ouvinte de acordo com suas experiências particulares.

Toda a concepção de que a música pode afetar a alma diretamente, além dos sinais de misticismo pitagórico, entra em conflito com a concepção epicurista de percepção. De acordo com Epicuro, todos os sentidos são semelhantes no seu método de operação; o som não tem propriedades peculiares. Além disso, toda sensação é, por si mesma, desprovida de significado cognitivo (...). Portanto, ela não tem, *physei* [por natureza], efeito cognitivo; pois os sons não adquirem significado até que a *doxa* [opinião] entre em ação; e, se não há efeito cognitivo, não há efeito ético; pois afecções e moral só podem ser influenciadas por meios cognitivos (...) (Wilkinson, 1938, p. 178)

Em função disso, o som não teria a capacidade de mover a alma através da imitação. A melodia, sendo irracional, nem põe a alma em movimento quando ela está em repouso, nem leva a alma à condição natural de seu caráter, e também não a acalma quando ela está agitada. Movendo-se em qualquer direção, além disso, também não pode transformá-la, diminuindo ou intensificando uma disposição existente.

pois a música não é algo capaz de imitar, como alguns<sup>98</sup> imaginam em sonho, nem é verdade que – como nosso adversário <pretende> -, apresentando semelhanças de caracteres, que não têm, de modo algum, o poder de imitar, ela faça aparecer todas as qualidades de caracteres, de modo que haja entre elas a da magnificência e a da baixeza, a da coragem e a da ausência de coragem, a da reserva e a da audácia, não mais do que aquilo que pode a arte da culinária. (Filodemo, *De Mus.*, col. 117)

O próximo passo de Filodemo é sustentar que tais qualidades são erroneamente atribuídas à música porque Diógenes (e, conseqüentemente, todos aqueles com quem ele

<sup>97</sup> A representação traz nela a sua evidência (que exige que se dê o assentimento). O assentimento a uma representação verdadeira é um ato voluntário da mente, isso é o que os estoicos chamam “apreensão”. O assentimento a uma sensação, assim como toda ação, é um ato voluntário. As impressões humanas são, desde sua ocorrência, racionais, por isso é necessário o assentimento antes da impressão inicial conduzir à ação.

<sup>98</sup> Referência a Platão (*Leis*, 699 B-E), atribuída a Diógenes por Filodemo (*De Mus.*, col. 51). Ver Delattre (2007, p. 214, n. 5).

concorda) confunde música e poesia. Tendo em vista que Diógenes rejeitava a música instrumental de seu tempo, os poderes atribuídos à música por Diógenes, dizem respeito à *mousike* no sentido antigo do termo, ou seja, a união entre melodia, ritmo e texto poético. Muito embora, de acordo com o sistema estoico, o próprio som tenha *logos*, por conseguinte, um significado e o poder de mover a alma do ouvinte.

Já para Filodemo, os compositores de música instrumental, assim nomeados, não só por ele, mas no uso comum de seu tempo e também por Aristóxeno, emitem sons desprovidos de significação tanto quando tocam peças instrumentais quanto acompanhando o canto.

A discordância fundamental aqui é entre o conceito de *mousike* enquanto melodia, ritmo e palavra e o de *mousike* enquanto “arte dos sons”. Filodemo toma isso como ponto de partida sustentando que os efeitos que a música exerce na alma do ouvinte se dão em função do significado das palavras e que o som, por si mesmo, não tem significado algum, sendo desprovido de razão (*logos*). Nesse sentido ele considera que,

se Simonides e Píndaro foram músicos, eles foram também poetas; que, enquanto músicos, compuseram melodias desprovidas de significação, e, por outro lado, enquanto poetas, compuseram as palavras; e que, se são úteis (talvez não sejam mesmo a partir deste ponto de vista, ou muito pouco), elas não são úteis apenas para os músicos ou mais úteis para os músicos, mas são igualmente úteis para todas as pessoas educadas. (Filodemo, *De Mus*, col. 143, 20-40)<sup>99</sup>

Assim, de acordo com Wilkinson (1938, p. 175-6), “enquanto um músico no sentido antigo pode ter um efeito moral, nomeadamente através de suas palavras, no novo e restrito sentido ele não pode ter nenhum. Ele não pode excitar ou acalmar nenhuma sensação em particular.”

Segundo Filodemo, a música não tem nenhum *ethos* intrínseco. As qualidades dos modos musicais não se dão a partir da sensação, mas da opinião. “Nessas condições, no que diz respeito às músicas enarmônica e cromática, não é pela sua percepção qualitativa, da qual a razão não participa, mas pelas opiniões formadas a partir dela que as pessoas entram em desacordo.” (Filodemo, *De Mus.*, col. 116, 10-20). Para o filósofo epicurista, se as pessoas reagem de maneiras diferentes ao mesmo tipo de música, isso se dá em função de sua experiência de vida e cultura. Nesse sentido, a música não teria nenhum papel educacional: poderia ser prazerosa e a sua valoração dependeria apenas do contexto e das associações de ideias feitas pelos seus ouvintes.

<sup>99</sup> A relação entre música e poesia é retomada por Sexto Empírico em M VI, 28; e a questão da utilidade em M VI, 33.

#### 4 O COMBATE AO DOGMATISMO NAS DISCIPLINAS DOS ESTUDOS CÍCLICOS NO CONTRA OS PROFESSORES.

O *Contra os Músicos*, sexto livro do *Contra os Professores*, insere-se em uma proposta maior de Sexto Empírico que tem como objetivo refutar os ensinamentos (*mathemata*) que faziam parte dos Estudos Cíclicos (*enkyklios paideia*). Na introdução do *Contra os Professores*, Sexto Empírico explica que a refutação às disciplinas dos Estudos Cíclicos se dá porque os céticos<sup>100</sup>,

a respeito das disciplinas (*mathemata*), tiveram a mesma experiência que tiveram no que diz respeito à Filosofia como um todo. Pois, tal como eles se aproximaram da Filosofia com o desejo de alcançar a verdade, mas quando se depararam com o conflito da igual força das opiniões e com a anomalia das coisas, suspenderam o juízo, - assim, também no caso das disciplinas [dos Estudos Cíclicos], quando eles puseram-se a dominá-las visando também aqui aprender a verdade, eles encontraram dificuldades não menos sérias, que eles não omitiram. Do mesmo modo, nós também seguiremos o mesmo método que eles e buscaremos, não em espírito de controvérsia, selecionar e apresentar os argumentos fundamentais contra os professores (M I, 6-7).

Infelizmente o autor não dá indicações precisas do que sejam as *enkyklia mathemata*, porque sua refutação dirige-se àqueles que já são suficientemente instruídos nelas. Apesar da breve menção de Sexto, consideramos tal como fundamental para se compreender o sentido em que cada uma das disciplinas - entre elas a música - é refutada.

Entretanto, em algumas traduções e comentários ao *Contra os Professores* a expressão *enkyklia mathemata* é ou simplesmente igualada a “Artes Liberais” ou traduzida como “educação ordinária”<sup>101</sup>. Por sua imprecisão e brevidade, tais definições comprometem a compreensão do escopo da refutação do *Contra os Professores* e, conseqüentemente, obscurecem o papel dessa refutação na filosofia cética pirrônica.

Em função disso, antes de analisarmos o *Contra os Músicos*, cabem ainda algumas etapas. Primeiramente, é preciso compreender em que consiste o ceticismo pirrônico, seus métodos e seus objetivos. A partir disso, poderemos observar a relação entre o objeto

<sup>100</sup> Para as citações do *Contra os Professores* (exceto M VI) utilizamos as traduções de Bury (1933) e Cavero (1997) como referência, adaptando-as de acordo com o texto grego quando julgamos necessário.

<sup>101</sup> Observe-se as seguintes edições: Cavero (1997, p. 7-8) simplesmente iguala as expressões grega e latina; Greaves (1986, p. 18) limita-se a apresentar os livros do *Adversus Mathematicos*, descrevendo-os como uma “refutação dos *mathematikoi* (ou professores) das seis disciplinas conhecidas como Estudos Cíclicos e que constituíam o currículo básico da educação antiga.”; Bury (1933, p. 6-7) explica em uma nota à sua tradução que as *enkyklia mathemata* são “os conteúdos da educação geral, pré-profissional, que inclui a astronomia, geometria, música, gramática e retórica”. Dentre as edições que utilizamos como referência, a edição de Pellegrin (2002), é a única que, em sua introdução, aprofunda o tema.



principal da refutação cética, a Filosofia, e o tipo de conhecimento refutado no *Contra os Professores*, as artes (*tekhnai*). Para isso, aprofundaremos o sentido da *Enkyklios Paideia* na época de Sexto Empírico, chamando atenção para a presença constante da *mousike* enquanto uma das disciplinas que a compõem.

Tendo claro o objeto ao qual a refutação se dirige, poderemos nos ater às peculiaridades do estilo argumentativo utilizado por Sexto Empírico para a refutação das *mathemata*. Com isso, por fim, teremos as ferramentas necessárias para, no último capítulo, compreendermos o sentido dos argumentos que Sexto Empírico utiliza para refutar a *mousike* no *Contra os Músicos*.

#### 4.1 A FINALIDADE DO CETICISMO PIRRÔNICO E O COMBATE AO DOGMATISMO NA FILOSOFIA E NAS ARTES.

“Por amor à humanidade, o Cético quer curar, através da argumentação, na medida do possível, o orgulho e a precipitação dos Dogmáticos” (HP III, 280)<sup>102</sup>. Nas *Hipotiposes Pirrônicas*, o ceticismo pirrônico é apresentado por Sexto Empírico como uma habilidade de opor *phenomena* e *noumena* (objetos da percepção sensível e objetos do pensamento)<sup>103</sup>. O igual peso (*isostheneia*) das coisas e afirmações colocadas em oposição gera, segundo Sexto, um estado de suspensão do juízo (*epokhe*) - “um estado mental por meio do qual nem afirmamos nem negamos” (HP I, 10). Isso, no que diz respeito ao que se relaciona à opinião (*doxa*), leva à tranquilidade da alma (*ataraxia*). Visto que há acontecimentos inevitáveis, tendo observado as perturbações adicionais geradas pela crença de que algo é bom ou mau por natureza, essa prática visa eliminar tal crença adicional, promovendo assim, afecções moderadas (*metriopatheia*) (HP I, 30).

O princípio (*arkhe*) causal do ceticismo é a busca pela tranquilidade da alma. Como explica Sexto,

“Homens de talento”, perturbados com as anomalias nas coisas e confusos acerca de quais mereciam assentimento, esforçaram-se em descobrir o que é verdadeiro e o

<sup>102</sup> Para as citações das *Hipotiposes Pirrônicas* de Sexto Empírico, tradução nossa para o português a partir da edição de Mates (1996).

<sup>103</sup> Note-se que, neste momento, “*ta phainomena*” e “*ta noumena*” devem ser compreendidos de modo estrito: os primeiros são objetos da percepção sensível, enquanto os segundos são objetos do pensamento. Mais adiante, “*to phainomenon*”, ou seja, aquilo que aparece, incluirá tanto os objetos da percepção sensível quanto os objetos do pensamento.

que é falso nelas, esperando que, ao esclarecer isso, atingiriam a tranquilidade da alma (HP I, 12).

Todavia, para o cético, durante cada investigação sobre as coisas, encontra-se afirmações inconsistentes entre si. Segundo Sexto, para esses “homens de talento”, nenhuma das afirmações é mais passível de credibilidade do que a outra e, na falta de um critério que permita o assentimento a uma das afirmações, seria uma atitude precipitada assumir uma delas como verdadeira. Essa impossibilidade de decidir leva à suspensão do juízo acerca daquilo que se estava investigando. Desse modo, embora pretendesse atingir a tranquilidade da alma por meio da busca pela verdade, o cético acaba por obtê-la ao suspender o juízo acerca dela.

Segundo Sexto, acontece ao cético o mesmo que aconteceu ao pintor Apeles:

Conta-se que, certa vez, quando ele estava pintando um cavalo e desejava representar a espuma do cavalo, ele falhou de tal modo que desistiu e jogou sua esponja na pintura - a esponja na qual ele limpava as tintas do pincel - e, ao atingir a pintura, a esponja produziu o efeito desejado (HP I, 28).

Do mesmo modo, o surgimento do ceticismo se dá como que por acaso e a tranquilidade da alma segue a suspensão do juízo, “assim como a sombra segue o corpo” (HP I, 29).

O ainda futuro cético quer evitar a precipitação de dizer-se conhecedor da verdade, ao assentir de modo arbitrário com algo que não seja evidente. Quando o cético descobre que a prática de opor a cada sentença outra de igual força leva à suspensão de juízo, toma essa prática como princípio do ceticismo, visto que ela parece acabar com o dogmatismo<sup>104</sup>.

Quanto ao dogmatismo, é importante salientar que no pirronismo não há diferença entre “dogmatizar” e “acreditar”. Quando o cético diz que não dogmatiza ele está dizendo, em outras palavras, que não sustenta crença.

O predicado “verdadeiro” aplica-se primeiramente a proposições que se pretende que descrevam objetos externos (*to ekstos hypokeimenon*) e estados de coisas, e “crença” refere-se a uma atitude afirmativa forte e estável em relação a essas proposições (Mates, 1996, p. 6).

Nesse sentido mais estreito<sup>105</sup> do termo, “*dogma*” está ligado a questões investigáveis

<sup>104</sup> “Aqueles que acreditam terem encontrado a verdade são os Dogmáticos – por exemplo, os seguidores de Aristóteles e Epicuro, os Estoicos, e outros” (HP I, 3).

<sup>105</sup> O sentido mais amplo de *dogma* diz respeito a “algo com que alguém meramente concorda” - como uma sentença que descreve uma afecção determinada – e, nesse sentido, segundo o autor, pode-se dizer que o

sobre a “existência e natureza daquilo que se supõe ser independente das nossas impressões subjetivas, pensamentos e sensações”<sup>106</sup> (Mates, 1996, p. 7). É sobre isso que, por meio da argumentação, o cético suspende o juízo.

Para o cético, dogmático é aquele que pretende demonstrar que aquilo que lhe aparece é o modo como, de fato, as coisas realmente são e que busca formular teorias sobre o fenômeno, teorias que teriam apreendido a verdade, a realidade das coisas. Desse modo, a suspensão de juízo está voltada às asserções dogmáticas e não às coisas, dizendo respeito à afirmação da conformidade entre o ser e o aparecer. De acordo com Porchat,

A Filosofia clássica distinguira, como se sabe, entre o ser e o aparecer, transpondo metafisicamente a distinção corriqueira entre as aparências enganosas das coisas e sua manifestação correta e ordinária. Ela privilegiou o ser como necessário e estável, desqualificando o aparecer porque instável e contingente. Por vezes entendeu o aparecer como manifestação do ser, ainda que superficial; mas com maior frequência o pensou como aparência enganosa, que dissimulava o ser e o ocultava (Porchat, 1993, p. 179).

Portanto, nas *Hipotiposes Pirronianas*, a argumentação cética visa produzir a suspensão de juízo ao mostrar a fragilidade das demonstrações dos dogmáticos e sua precipitação em sustentar firmemente<sup>107</sup> crenças a respeito daquilo que existe na realidade, externamente às nossas representações.

Se, por um lado, o cético critica os discursos dogmáticos, por outro, ele pretende que seu próprio discurso expresse apenas a admissão de uma afecção (*pathos*) involuntária, o estado presente de sua alma em relação ao fenômeno. Por isso, as sentenças proferidas pelo cético são ditas “não investigáveis” (*azetetos*). “A questão sobre sua veracidade ou falsidade não se coloca” (Mates, 1996, p. 6)<sup>108</sup> visto que dizem respeito apenas ao fenômeno.

Mesmo assim, os filósofos ditos dogmáticos consideram que, uma vez suspenso o juízo, interrompe-se também a possibilidade de ação no mundo e, por isso,

---

cético emite *doxai* sem se comprometer com um critério de verdade.

<sup>106</sup> São essas as características que Sexto observa no conceito de *mousike* refutado no *Contra os Músicos*. Veremos que ele constata que atribui-se poderes à música, por natureza. A refutação de Sexto tende a mostrar que os poderes que se considera inerentes a ela dependem, não de sua natureza, mas de nossas representações.

<sup>107</sup> Atenção ao uso do termo grego “*diabebaiomai*” que significa “assegurar”, “afirmar energicamente”, junto ao sentido dogmático de crença. Cf. Mates (1996, p. 60).

<sup>108</sup> Para que o discurso do cético seja coerente com a sua finalidade – a de promover a suspensão de juízo visando obter a tranquilidade da alma –, as sentenças que o constituem “não devem ser tomadas como verdadeiras” (Mates, 1996, p. 255). Por isso, o discurso cético será considerado não-assertivo. “Asserção”, em sentido amplo, abrange qualquer “expressão indicando afirmação ou negação, e, em sentido estrito, diz respeito apenas a expressões afirmativas. A “não-asserção” é uma afecção em vista da qual o cético dirá que não afirma ou nega qualquer coisa no que diz respeito às “declarações dogmáticas acerca daquilo que é não-evidente” (HPI, 193).

acusam o cético de que sua postura levaria à inação (*apraxia*)<sup>109</sup>. A resposta dos céticos pirrônicos ao contra-argumento da inação é dada com a proposição de um critério de ação, desvinculado do critério que o ceticismo ataca. Nesse sentido, o pirrônico distingue entre dois tipos de critério: aquele ligado à “crença sobre a existência e a não existência”, ou seja, aquilo que chamamos “critério de verdade”, ao qual estão voltadas as suas objeções e, por outro lado, o critério de ação a partir do qual “na condução da vida diária nós fazemos algumas coisas e não outras” (HP I, 21).

Isso significa que o cético não só limita seu discurso àquilo que lhe aparece, mas toma o próprio aparecer como critério de suas ações. O fenômeno, por se basear em uma afecção involuntária, nunca é posto em dúvida pelo cético, para ele, não é preciso ultrapassar o âmbito do fenômeno dizendo o que as coisas realmente são para se viver no mundo. Afinal, nas palavras de Sexto, “imagino que ninguém dispute sobre se o objeto externo aparece desse modo ou daquele, mas antes, sobre se ele é tal como parece ser” (HP I, 22), ou seja, a dúvida se dá a respeito da conformidade entre o ser e o aparecer. Basear-se no fenômeno é, excetuando essa dúvida, sustentar suas decisões naquilo que está além do escopo da suspensão do juízo e não é passível de dúvida.

Isso que não podemos rejeitar, que se oferece irrecusavelmente à nossa sensibilidade e entendimento – se nos permitimos lançar mão de uma terminologia filosófica consagrada –, é o que os céticos chamamos de fenômeno (*to phainomenon*, o que aparece). O que nos aparece se nos impõe com necessidade, a ele não podemos senão assentir, é absolutamente inquestionável em seu aparecer. Que as coisas nos apareçam como aparecem independe de nossa deliberação ou escolha, não se prende a uma decisão de nossa vontade. O que nos aparece não é, enquanto tal, objeto de investigação, precisamente porque não pode ser objeto de dúvida. Não há sentido em argumentar contra o aparecer do que aparece, tal argumentação seria ineficaz e absurda (Porchat, 1993, p. 176).

Sexto Empírico apresenta os desdobramentos do critério prático, baseado em quatro aspectos principais:

no que concerne àquilo que aparece, então, nós [céticos] vivemos sem crenças, mas de acordo com a vida comum, visto que não podemos ser totalmente inativos. E esse regime da vida comum parece ser quádruplo: uma parte tem a ver com a orientação da natureza, outra com a compulsão das afecções, outra com aquilo que nos é apresentado pelas leis e pelos costumes, e a quarta com a instrução nas artes [*tekhnai*] (HP I, 23).

<sup>109</sup> Tal questionamento se dá porque a epistemologia estoica implica que se dê assentimento voluntário às representações para que se possa tomar decisões a respeito delas.

Segundo a própria explicação de Sexto, a parte do critério de ação que diz respeito à

orientação da natureza é aquela pela qual somos naturalmente capazes de sensação e pensamento; a compulsão das afecções é aquela pela qual a fome nos leva à comida e a sede nos faz beber; o seguir os costumes e leis é aquela pela qual nós aceitamos que ser piedoso na condução da vida é bom e ser impiedoso é ruim; e a instrução nas artes é aquela pela qual nós não somos inativos em qualquer função adquirida (HP I, 24).

Ao que ele acrescenta ainda ao final: “e dizemos todas essas coisas sem crença” (HP I, 24), reforçando que tal critério é tomado de maneira independente da existência ou não existência daquilo que está por trás dele.

A pergunta que o contra-argumento da inação nos coloca é: como vive o cético a partir disso? A adoção do critério prático poderia ser um indício de que ele pretende retornar ao senso comum e viver “sem Filosofia”, muito embora, como afirma Brochard, esse retorno seja “um retorno muito pouco ingênuo à ingenuidade primitiva” (Brochard, 2009, p. 362). Mas o que seria esse retorno à vida comum? Seria simplesmente viver seguindo a multidão? A esse respeito Sexto diz que “qualquer um que diga que nós devemos dar assentimento à maioria está fazendo uma proposta infantil...” (HP I, 89)<sup>110</sup>. Segundo Porchat, “a visão de mundo de um cético se conforma obviamente, como a visão do mundo de qualquer homem, à sua experiência passada e à sua formação cultural, ela se constrói a partir de sua vivência do fenômeno e lhe está intimamente associada” (Porchat, 1993, p. 198).

Tal como um filósofo dogmático que, para fazer uso de seus sentidos e de sua inteligência, não precisa dar a prova ontológica de sua existência, também para o cético não há porque deixar de agir por não assumir uma posição a respeito das questões acerca da existência ou não das coisas. Não é preciso sustentar a verdade de conceitos filosóficos para, ao se sentir fome, ir em busca de alimento. Além disso, assim como um filósofo que nos apresenta uma Filosofia moral baseada em princípios racionais não vive necessariamente de acordo com a Filosofia que formula, mas, muitas vezes, simplesmente obedece às leis e aos costumes de seu país sem verificar sua validade ou veracidade, o cético segue as leis e costumes enquanto aquilo que lhe aparece como sendo o caso.

Desse modo, não só o cético, mas também o filósofo dogmático, no que concerne à vida prática, simplesmente vivem de acordo com aquilo que lhes aparece, sem precisar ultrapassar a esfera fenomênica e dizer o que as coisas realmente são. É sob essa perspectiva

---

<sup>110</sup> No *Contra os Músicos*, Sexto dedica-se a refutar as opiniões sobre música “repetidas costumeiramente pela maioria” (M VI, 7).

que o cético pretende não precisar sustentar crenças a respeito das coisas para poder viver no mundo. Em suma, é tendo em vista a condução da vida que o cético adota o critério prático.

Visto que a instrução nas artes faz parte do critério prático, o combate ao dogmatismo, também nessa área, é essencial ao funcionamento do ceticismo. É nesse sentido que o *Contra os Professores* parece ter uma função peculiar dentre as obras de Sexto. Não obstante, os livros que o compõem são destinados, não a qualquer tipo de ensino técnico, mas apenas àqueles das disciplinas dos chamados Estudos Cíclicos. Como veremos, a delimitação do escopo dessa crítica se dá em função do dogmatismo observado nos conteúdos e métodos relacionados a esse sistema de ensino.

#### 4.2 O CARÁTER TEÓRICO DOS ESTUDOS CÍCLICOS.

A expressão *Enkyklios Paideia* tem uma origem antiga na história da educação na Grécia, mas é importante frisar que ela muda de significado entre o período clássico e o imperial. Os chamados Estudos Cíclicos, na Grécia arcaica, tinham uma conotação prática, inicialmente centrada na *mousike*. *Kyklios*, nesse caso, parece remeter à dança circular realizada pelo coro. Todavia, essa educação musical (naquele sentido amplo de *mousike*) foi perdendo espaço para a retórica e para a Filosofia. Em Platão (*Teeteto*, 172 C - 177 C), por exemplo, observa-se a rejeição das ocupações práticas (consideradas servis). Também em Aristóteles, observamos as recomendações e as reservas em relação à prática das atividades que deveriam fazer parte da educação do homem livre. A *enkyklios paideia* deixa a música praticamente de lado e permanece centrada na retórica, dialética e gramática<sup>111</sup>. De acordo com Lippman, “esse processo começa durante o curso do século V a.C.; a desintegração da composta arte da música, acompanhada pela efervescência política e o crescimento de uma cultura com uma mentalidade retórica, provoca a desmusicalização da educação” (Lippman, 1966, 552).

A partir disso, a chamada *Enkyklios Paideia* expande seu escopo, incorporando um significado mais geral. Na obra de Aristóteles<sup>112</sup> aparecem também as expressões “*enkyklia philosophemata*” e “*ta enkyklia*”, que provavelmente equivalem à expressão “*exoterikoi logoi*”, designando “um desenvolvimento ou uma obra que não tem um caráter

<sup>111</sup> Disciplinas que vieram a compor o *trivium* das chamadas Artes Liberais na Idade Média.

<sup>112</sup> Ver Aristóteles, *De Caelo* (279 A); *EN* (1096 A).

especificamente filosófico, mas se situa em um nível inferior e preparatório” (Hadot, 1984, p. 264). Reforçamos que essas expressões que remetem à *Enkyklios Paideia* no período helenístico não têm o mesmo significado que terão no período imperial.

Na *República*, Platão apresenta as disciplinas matemáticas que tinham função preparatória para se atingir a Filosofia. A lista das disciplinas inclui aritmética, geometria, astronomia e música<sup>113</sup>. Platão é herdeiro de uma tradição pitagórica segundo a qual “as ciências matemáticas estão relacionadas porque lidam com as duas formas primárias do ser (que podemos tomar como a multiplicidade e a extensão)” (Lippman, 1966, p. 545). O filósofo ressalta o papel ético das *mathemata* e sublinha o caráter abstrato e ideal de cada uma. O pitagórico Arquitas de Tarento também coloca a música no último lugar da lista, o que indica seu status mais elevado.

Enquanto uma das *mathemata*, a música era estudada em seu aspecto mais abstrato, a ciência harmônica, em função de sua conexão direta com a astronomia. Como já foi enfatizado, as *mathemata* “não dizem respeito ao uso prático, nem a objetos da experiência” (Lippman, 1966, p. 547). Por isso, em seu tratado pedagógico, destinado a preparar o estudante para a leitura de Platão, Teon de Smirna afirma que não há necessidade da música instrumental, mas que o interesse está voltado à compreensão da harmonia e da música celestial.

Na obra de Aristóteles a música aparece em uma lista bastante semelhante<sup>114</sup>, remetida às *eleutherai tekhnai* (artes liberais), ou seja, às artes destinadas à educação do homem livre. A *mousike*, enquanto disciplina do ensino, é denominada, com diversas outras disciplinas, pelo termo *tekhne* (arte ou técnica). De acordo com Pellegrin,

depois do século V a.C., desenvolveu-se uma literatura “técnica” constituída de tratados codificando a prática de numerosos domínios, desde a equitação e a culinária, até a estratégia e a arte política. Além disso, as disciplinas que nós consideraríamos científicas, como a geometria, a aritmética, ou técnico-científicas, como a medicina, eram comumente chamadas *tekhnai*. Este hábito de transmitir um *savoir-faire*, racionalmente exposto, é com certeza uma reaproximação do tipo de racionalidade que foi aplicada à área cultural grega com o estabelecimento das cidades. No domínio das artes, como em outras áreas, a prática rotineira e a transmissão tradicional no interior das linhagens, deram lugar a uma abordagem universal, normatizada e tirando sua força da constrição do raciocínio (Pellegrin, 2002, p. 14).<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Essas disciplinas compõem o conjunto que veio a ser o *quadrivium* das Artes Liberais na Idade Média.

<sup>114</sup> Ver seção 3.2.2, p. 31.

<sup>115</sup> Deve-se destacar o papel dos Sofistas no desenvolvimento desse tipo de literatura técnica. Os Sofistas, num certo sentido, foram aqueles que profissionalizaram o ensino. Hípias, um dos Sofistas que aparece nos diálogos de Platão, defendia um ensino que permitisse que se fosse “capaz de falar sobre qualquer coisa e de arrostar quem quer que seja, em qualquer assunto” (Marrou, 1966, p. 94). Segundo Platão (*Protágoras*, 218

Para fins de nosso estudo, tomamos como paradigma do que seja uma *tekhne* a definição, atribuída aos estoicos, apresentada e refutada pelo próprio Sexto Empírico no *Contra os Professores*: “toda *tekhne* é um 'sistema composto de apreensões exercidas conjuntamente, direcionadas para um fim útil à vida’” (M II, 10)<sup>116</sup>.

Cabe pontuar que, tanto para Aristóteles quanto para os Estoicos, tanto a ciência quanto a técnica partem dos sentidos. A diferença, de acordo com essas duas correntes filosóficas, não está no modo como o conhecimento se dá, mas nos objetos aos quais a ciência e a técnica se dirigem<sup>117</sup>. Aristóteles dá à *tekhne* um sentido e um papel bastante precisos. Na *Metafísica*, o filósofo distingue os homens dos animais dizendo que os homens “se elevam à arte (*tekhne*) e ao raciocínio (*logismos*), a arte e a ciência (*episteme*) procedem, não do acaso (*tykhe*), mas da experiência (*empeiria*)” (Aristóteles, *Met.*, 980 B 25). Experiência que é constituída pela união da sensação – nosso primeiro contato com o mundo – com a memória de repetidas sensações.

Não obstante, para Aristóteles, só há arte e ciência quando há algum *juízo sobre algo universal*: “a arte se gera quando, de muitas observações da experiência, nasce uma noção única concernente aos casos semelhantes” (Aristóteles, *Met.*, A 1, 981 A 5). É nesse sentido que, na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define a *tekhne* como “hábito produtivo acompanhado pelo *logos* verdadeiro” (Aristóteles, *EN*, 1140 A 10).

Na Filosofia aristotélica, o conhecimento técnico aproxima-se da ciência porque ambos estão preocupados com o *logos* e, nesse sentido, com aquilo que há de universal nas relações de causa e efeito. A diferença, sob essa perspectiva, é apenas a de que a ciência diz respeito à busca do conhecimento das “causas primeiras” (que existem, necessariamente, na natureza) e a técnica tem por objeto a forma de um produto contingente.

Aristóteles apresenta a *tekhne* como uma forma de saber verdadeiro, constituída por

---

E), Hípias exigia de seus alunos um estudo sólido das quatro ciências elaboradas desde os pitagóricos.

<sup>116</sup> Essa definição estoica de *tekhne* enquanto “sistema composto de apreensões” pode ser encontrada em vários trechos da obra de Sexto Empírico. Em um trecho das *Hipotiposes* que trata da possibilidade do aprendizado lemos que: “Eles [os estoicos] dizem que uma arte é um 'sistema de apreensões exercidas conjuntamente' na parte superior da alma” (HP III, 188) e também que “a arte é um sistema de apreensões, e que uma apreensão é um assentimento a uma representação apreensiva” (HP III, 240). Essa noção é tomada, na obra de Sexto Empírico, como paradigma daquilo que é assumido pelos filósofos chamados dogmáticos. A relação entre o conceito de *tekhne* e a noção de utilidade é fundamental para a compreensão da crítica de Sexto Empírico à *mousike* enquanto uma das *enkyklia mathemata*.

<sup>117</sup> A sensação é algo bastante diferente para um e para outro. No pensamento de Aristóteles ainda não há a questão da correspondência entre a representação e o objeto representado, questão que, na Filosofia estoica, faz com que o problema da verdade seja colocado já nesse momento. Para um estoico, se não há um critério de verdade que valide as suas representações, não é possível o raciocínio.



juízos universais e suscetível de ser transmitida por um *ensinamento racional*<sup>118</sup>. Por isso, de acordo com Pellegrin,

sob essa perspectiva aristotélica, as *tekhnai* não têm nenhuma razão para sair do degrau teórico da Filosofia entendida como sistema total de saber, mesmo se, evidentemente, nem todos os técnicos são filósofos e nem todos os filósofos são técnicos (Pellegrin, 2002, p. 15).

O uso dessas 'artes baseadas no raciocínio' (*logikai* ou *enkyklioi tekhnai*) como propedêutica para a Filosofia tornou-se, de maneiras diferentes, lugar comum nas escolas filosóficas estoica, peripatética e platônica (Hadot, 1984, p. 273). Essa subordinação da *tekhnai* à Filosofia constitui uma das características do que veio a ser a *Enkyklios Paideia* no período imperial.

Em *Arts Libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Ilsetraut Hadot apresenta as ocorrências da expressão “*enkyklios paideia*” em autores importantes do período imperial. Tal pesquisa é referência para a compreensão do que são as *enkyklia mathemata* refutadas por Sexto Empírico.

Na época de Sexto Empírico, o adjetivo *enkyklios* (cíclico), construído a partir de *kyklos* (círculo), deixa de significar um “largo círculo” de estudos, ligado à vulgarização do conhecimento e aparece nas expressões “*encyklios disciplina*” e “*enkyklios paideia*” do período imperial, designando

um currículo de estudos, unificado pelo método e pela estrutura, que se deve percorrer e concluir para se ter uma educação completa; é uma espécie de “ciclo”, pelo qual as ciências que o constituem podem, por sua vez, ser chamadas “cíclicas”. Mas este “ciclo” não se refere a um número limitado, tal como o das “sete artes”, por exemplo, mas corresponde à ideia de unidade interior e de completude<sup>119</sup> (Hadot, 1984, p. 268).

Esclarecedor a esse respeito é o texto de Vitruvius, autor latino do século I a.C. De acordo com Vitruvius, “arquitetura é uma ciência composta de muitas disciplinas e adornada com tipos variados de aprendizado (...)” (Vitruvius, *De Architectura*, I, 1, 1). Para ele, “os objetos de todas as ciências (disciplinas) são conectados por uma estreita comunidade: pois a *encyklios disciplina* é formada por todas as suas partes como um corpo único” (Hadot, 1984,

<sup>118</sup> Sobre a relação entre ciência e arte em Aristóteles, ver *Met.* (1028 B) e *EN* (1141 A).

<sup>119</sup> Nesse sentido, a tradução da expressão “*ta enkyklia mathemata*” a que Sexto se refere por “Artes Liberais” (da Idade Média) é uma aproximação muito pouco precisa. Sexto, de fato menciona as *eleutherai tekhnai* uma vez; todavia, essa expressão possivelmente remete mais ao sentido em que Aristóteles a emprega do que às Artes Liberais da Idade Média.

p. 265). O autor descreve sua própria instrução do seguinte modo:

agradeço aos meus pais pela sua aprovação a essa lei Ateniense e por terem cuidado para que *eu fosse instruído em uma arte, e uma arte de tal natureza que não possa ser levada à perfeição sem literatura e uma educação cíclica em todas as disciplinas*. Portanto, graças à atenção dos meus pais e à instrução que me foi dada por meus professores, eu obtive uma variada gama de conhecimentos (...). (Vitruvius, VI, pref., 4, *grifo nosso*)<sup>120</sup>

O caráter teórico do estudo das *enkykliá mathemata* é enfatizado na seguinte passagem do *De Architectura*, onde o autor exemplifica a ideia de que todas as artes são compostas de teoria e prática<sup>121</sup>:

Uma dessas, a realização do trabalho, é própria aos homens treinados no conteúdo individual, enquanto a outra, a teoria, é comum a todos os estudiosos: por exemplo, para médicos e músicos, a batida rítmica do pulso e seu movimento métrico. Mas, se há uma ferida a ser curada ou um homem doente a ser salvo do perigo, o músico não será chamado, pois a ocupação será apropriada para o médico. Assim, também no caso de um instrumento musical, não será o médico, mas o músico, que irá afinar o instrumento de modo que os ouvidos possam encontrar o devido prazer em suas cordas. Os astrônomos, do mesmo modo, têm um âmbito comum de discussão com os músicos no que diz respeito à harmonia das estrelas e à concordância musical nas tétrades e tríades [dos intervalos] de quarta e de quinta, e com os geômetras no conteúdo da visão (em grego *logos optikos*); e em todas as outras ciências muitos pontos, talvez todos, são comuns no que diz respeito à sua discussão. (Vitruvius, *De Architectura*, I, 1, 15-6).

*Enkyklios* parece exprimir a ideia de que se deve estudar todas as disciplinas para praticar uma, porque elas implicam-se mutuamente. Daí que Vitruvius apresente, no primeiro livro do *De Architectura*, todos os saberes necessários a um bom arquiteto. Entre esses saberes estão as disciplinas listadas com frequência, como a música, a geometria e a astronomia.

A descrição de Cícero, dessa relação “cíclica” entre as ciências, remete ao pensamento platônico, em que “todos os conteúdos doutrinários das artes liberais e humanas são mantidos unidos por um tipo de conexão única” (Hadot, 1984, p. 265), onde se pode observar um “tipo de concordância e harmonia admiráveis entre todas as ciências” (*idem*).

Quintiliano, que viveu entre I a.C. e I d.C., em seu *Institutione Oratoria*, também recomenda o estudo daquilo que “os Gregos chamaram *Enkyklios Paideia*” (Quintiliano, *Inst.*, I, X, 1). O autor apresenta vários argumentos a favor das *mathemata* platônicas,

<sup>120</sup> Para as citações de Vitruvius utilizamos a tradução em língua inglesa de Morgan (1914), com algumas adaptações baseadas no texto latino.

<sup>121</sup> De acordo com Vitruvius, na arquitetura, “a prática é o exercício contínuo e regular do emprego onde o trabalho manual é executado com qualquer material necessário de acordo com o *design* de um desenho. Teoria, por outro lado, é a habilidade de demonstrar e explicar os resultados da destreza nos princípios da proporção” (Vitruvius, *De Architectura*, I, 1, 1).

sobretudo no que diz respeito à importância do estudo da música<sup>122</sup>, ao que ele conclui que a música é “um elemento necessário à educação do orador” (Quintiliano, *Inst.*, I, X, 33).

Suas observações fazem referência, principalmente, à autoridade de Pitágoras e à de Platão. Quintiliano recomenda esses estudos “não apenas por sua habilidade de afiar o espírito, mas também por seu valor filosófico” (Hadot, 1984, p. 267). Nesse sentido, nota-se aqui uma retomada do papel propedêutico das disciplinas matemáticas platônicas, agora agrupadas dentro do conjunto da *Enkyklios Paideia*.

Sobre esse caráter cíclico das artes fundadas na razão, Hadot também chama atenção para um comentário de Quintiliano a Dionísio, o Trácio (gramático do século II a.C.):

*enkyklioi* são as artes que alguns chamam de *logikai* [fundadas na razão], como a astronomia, a geometria, a música, a filosofia, a medicina, a gramática, a retórica. Chamam-nas *enkuklioi*, porque o especialista (*ho tekhnites*) deve, ao percorrer todas, introduzir em sua arte o que ele encontrou de útil em cada uma delas. (Quintiliano, *Inst.*, I, X, 6-7).

Na distinção entre as *logikai tekhnai* por oposição as *praktikai tekhnai*, Dionísio coloca a música entre as disciplinas fundadas na razão. Também Galeno, médico grego do século II d.C., apresenta o mesmo tipo de oposição e coloca entre as artes fundadas na razão a medicina, a retórica, a música, a geometria, a aritmética, o cálculo, a astronomia, a gramática e o direito. Galeno opõe essas disciplinas às artes práticas ou artes manuais (*keironaktikai* ou *banausoi tekhnai*)<sup>123</sup>.

Em diversos autores, encontra-se as disciplinas fundadas na razão, sendo consideradas como ciências (*epistemai*) em oposição às artes (*tekhnai*). De acordo com Hadot, nesse vocabulário, essa distinção implica no uso do termo ciência (*episteme*) para designar as “artes fundadas na razão”<sup>124</sup>, em oposição às artes manuais ou práticas.

Entre todos esses pensadores, Filo de Alexandria, no século I d.C., talvez seja quem melhor resume as características das *enkyklia mathemata* tal como Sexto parece compreendê-la. Seu pensamento reúne “interpretações alegóricas do antigo testamento, da Filosofia grega e, especialmente, da Filosofia platônica contemporânea, que havia sido enriquecida de numerosos elementos doutrinários de proveniência estoica e peripatética” (Hadot, 1984, p. 282). No tratado *De Congressu*, Filo introduz a *Enkyklios Paideia*, personificada na figura de

<sup>122</sup> Ver Quintiliano, *Inst.* (I, X, 9-33).

<sup>123</sup> Ver Galeno, *Protrepitque aux arts* (5, 7).

<sup>124</sup> Tal distinção é encontrada, no *Contra os Músicos*, na apresentação dos sentidos do termo música (M VI, 1). O sentido de música refutado por Sexto é intitulado *episteme*, por oposição à chamada *organiken empeiria*, que designa a prática musical.

Agar<sup>125</sup>, como o caminho para a virtude.

devemos compreender que grandes temas requerem grandes introduções; e o maior de todos os temas é a virtude, pois ela lida com o maior dos conteúdos, que é a totalidade da vida humana. Naturalmente, a virtude implica uma introdução que não seja menor que o estudo da gramática, da geometria, da astronomia, da retórica, da música, e de todos os outros estudos fundados no raciocínio (Filo, *De Congressu*, 11).

Em Filo, reencontramos a ideia de que as artes fundadas no raciocínio recebem seus princípios da Filosofia, que é considerada, por sua vez, uma ciência não-hipotética e inabalável. Ao mesmo tempo, tal panorama apresenta as *enkyklia mathemata* novamente como um caminho, enquanto ensino propedêutico para se alcançar a Filosofia. Aqui, destaca-se a relação hierárquica entre esses conhecimentos: os Estudos Cíclicos como caminho para a Filosofia e esta como caminho para a Sabedoria.

Filo também retoma outra expressão cara ao nosso estudo: ele iguala a *Enkyklios Paideia* e a *Enkyklios Mousike*, ou seja, o círculo de atividades dedicadas às Musas. Nesse caso, reencontramos aquele significado amplo do termo *mousike* ligado à cultura<sup>126</sup>:

Há homens grosseiros e homens cultos, aqueles que são dedicados à harmonia da lira e das Musas, e aqueles que dançam no coro do círculo de atividades dedicadas às Musas [*hoi <eg>kehoreukotes tei egkuklioi mousikei*]; os segundos têm mais recursos para se desenvolver que os primeiros, pois, por assim dizer, quase desde sua infância eles são inundados por discursos que defendem a firmeza, o autocontrole e todas as virtudes (Filo, *De Mutatione Nominis*, 229 *apud* Hadot, 1984, p. 286).

É importante lembrar que, sob a perspectiva do platonismo, “*enkyklia mathemata*” não significa educação usual, tal como aparecia em Aristóteles. Nesse sentido, embora os termos *eleutherai tekhnai* e *enkyklios paideia* não tenham o mesmo escopo, o que há de comum entre a *enkyklios paideia* do período imperial, as *eleutherai tekhnai* aristotélicas e a educação matemática platônica é o seu caráter que poderíamos chamar elitizado. Em função disso,

não é possível traduzir por “educação ordinária, habitual” a expressão *enkyklios*

<sup>125</sup> Agar é o escravo egípcio de Sarah, mulher de Abraão. Abraão simboliza o “intelecto amante do conhecimento e da virtude” e Sarah representa a própria virtude, a Filosofia, a ciência e a sabedoria. No *De Congressu*, para poder se unir a Sarah (ou seja, para atingir a sabedoria), Abraão deve primeiro unir-se a Agar.

<sup>126</sup> Esse significado está relacionado àquele modo considerado por Sexto Empírico como menos apropriado em que os homens usam o termo música (M VI, 2).

*paideia* empregada a toda hora no texto citado [de Vitruvius], mesmo se lembrarmos que tal educação 'ordinária' era reservada apenas a uma minoria; é preferível traduzir a expressão por 'cultura completa' (Hadot, 1984, p. 267).

Enquanto o conceito de artes liberais (*eleutherai tekhnai*) no período imperial diz respeito a todas as artes dignas de serem praticadas pelos homens livres, abrangendo atividades intelectuais ou de cunho mais prático (tal como a caça e a ginástica, por exemplo), o conceito de *Enkyklios Paideia* abrange as artes fundadas no raciocínio (*logikai tekhnai*), enquanto um conjunto de ciências que compõem um sistema teórico unificado. A compreensão dessa diferença é fundamental para esclarecer o caráter teórico das disciplinas dos Estudos Cíclicos que Sexto propõe refutar.

É dentro desse contexto que a música, enquanto uma das *mathemata* que compõem a *enkyklios paideia*, aparece em todas as listas do período imperial reunidas por Hadot. Aristides Quintiliano ilustra muito bem o caráter teórico e propedêutico das *mathemata*, especificamente na relação entre música e Filosofia, ao final de seu tratado sobre a música:

Logo, na medida em que é a principal companheira e colaboradora desta – me refiro à Filosofia – deve-se praticar e ensinar a música de modo completo, e, considerando a relação que existe entre ambas, como a que existe entre os pequenos mistérios em relação aos mistérios maiores, deve-se atribuir a cada uma a dignidade e a honra oportunas e deve-se estreitar sua união por ser a mais conveniente e legítima. Com efeito, a Filosofia é a culminação de todo o conhecimento e a música é educação preliminar (Aristides Quintiliano, *De Mus.*, III, 27).

Assim, é enquanto parte de um sistema de conhecimento voltado ao âmbito teórico que a música é listada como uma das *mathemata* refutadas no *Contra os Professores*. A música, enquanto *logikon tekhne*, permanece como uma propedêutica para a Filosofia.

#### 4.3 A REFUTAÇÃO ÀS DISCIPLINAS NO *CONTRA OS PROFESSORES*.

A lista das disciplinas dos *Estudos Cíclicos* apresentada por Sexto Empírico é surpreendentemente parecida com a lista canônica das sete Artes Liberais estabelecida por Santo Agostinho, constituída pelo *trivium* (gramática, retórica, dialética) e pelo *quadrivium* (geometria, aritmética, astronomia, música). Além disso, o autor refere-se a essas disciplinas como *eleutherai tekhnai*, uma vez em sua obra (M II, 57). Contudo, tal referência não é razão suficiente para se supor que Sexto Empírico considera as *enkyklia mathemata* e as *eleutherai tekhnai* exatamente a mesma coisa, ou que as compreenda segundo o seu significado a partir

de Santo Agostinho<sup>127</sup>. Tais interpretações mostram-se anacrônicas sob duas perspectivas: tanto quando se iguala as *enkyklia mathemata* ao seu sentido no período clássico (de “educação ordinária”, tal como aparece em Aristóteles), quanto ao se atribuir à lista de Sexto um sentido posterior a ela.

Apesar da inegável proximidade da lista de Sexto Empírico com o *trivium* e o *quadrivium*, parece-nos muito mais razoável pensar, tal como Pellegrin, que “Sexto ataca um modo de proceder que é dominante *em sua época*, ou pelo menos que ele considera como 'mais completo' que os outros” (Pellegrin, 2002, p. 30, *grifo nosso*). A lista das *enkyklia mathemata* apresentada por Sexto Empírico aproxima-se – muito – da lista de disciplinas de Filo de Alexandria (gramática, geometria – abrangendo possivelmente a aritmética –, astronomia, retórica e música) que estão entre aquelas *fundadas no raciocínio*. Nesse sentido,

Sexto adotou, como “matéria” sobre a qual exercer sua crítica, certa imagem das *tekhnai* da *enkyklios paideia* como “servas” da Filosofia, não porque seja sua convicção pessoal, mas porque essa seria a posição dominante dos pensadores dogmáticos de seu tempo (Pellegrin, 2002, p. 32).

Se, por um lado, Sexto ataca tal perspectiva por ela ser predominante em seu período, por outro, tal ataque pauta-se em uma possível autonomia da *tekhnē* em relação à Filosofia. Apesar do predomínio da ideia de subordinação das *tekhnai* à Filosofia, houve, ao mesmo tempo, no período helenístico, uma espécie de divórcio entre *tekhnē* e Filosofia. Alguns ramos do conhecimento técnico buscaram desenvolver um princípio de funcionamento autônomo em relação às teorias filosóficas. “A partir do momento em que Alexandria destrona Atenas, enquanto centro da vida intelectual grega, as ciências e as técnicas, ao menos em seu nível mais elevado, não são mais praticadas nas escolas filosóficas” (Pellegrin, 2002, p. 15).

Observa-se que, ao mesmo tempo em que a *tekhnē* passa a ser “estudada por ela mesma”, há o desenvolvimento de uma reflexão que poderia ser chamada de epistemológica a respeito das *tekhnai*<sup>128</sup>. O *Contra os Professores* parece lidar com essas duas posições em

<sup>127</sup> Muito embora alguns comentadores o façam. Barnes considera a lista de Sexto Empírico como um dos primeiros aparecimentos da lista das Artes Liberais no sentido medieval. Richard Bett (2005, p. X), considera a lista das disciplinas apresentada por Sexto Empírico como “correspondente” à lista das sete Artes Liberais do currículo medieval. Conforme apontamos acima (ver nota 101), essa equiparação parece-nos leviana.

<sup>128</sup> Esse movimento havia começado pela medicina. Pode-se observar na obra de Hipócrates um esforço de se definir o estatuto, a área de atuação e os métodos da arte médica. Hipócrates é considerado como aquele que “libertou a medicina de sua dependência teórica em relação à Filosofia” (Pellegrin, 2002, p. 16). A relação com a medicina é elucidativa a respeito do conceito de *tekhnē* (aprovado pelo cético) que toma como base a experiência, desvinculado do conceito de *epistēmē*. Note-se que os principais representantes do ceticismo no

relação às *tekhnai*, ou seja, as *tekhnai* teóricas, dependentes dos princípios filosóficos, e as *tekhnai* enquanto práticas autônomas, dogmáticas ou não<sup>129</sup>.

No *Contra os Professores*, Sexto explicita que a investigação sobre as *mathemata* se dá *depois* da investigação da Filosofia, visando ali também (tal como na Filosofia) encontrar a verdade, deparando-se, contudo, com o dogmatismo. Com isso, o cético automaticamente abre espaço para a consideração de que as *tekhnai* poderiam deter algum tipo de verdade, independentemente da Filosofia. De acordo com Pellegrin, ao fazer isso, Sexto “nega à Filosofia o monopólio da investigação e da obtenção da verdade” (Pellegrin, 2002, p. 32).

A refutação cética dirige-se a um certo tipo de *tekhne*, uma concepção específica, aquela dos professores das *mathemata*. Em contrapartida, há um sentido não dogmático em que as *tekhnai* não são refutadas<sup>130</sup>. Essa dicotomia, como veremos, aparece em relação a cada uma das disciplinas discutidas no *Contra os Professores*.

#### 4.3.1 O modelo argumentativo da obra.

O *Contra os Professores* apresenta diferenças de estilo argumentativo e de objeto em relação aos outros textos de Sexto Empírico. No restante de sua obra a Filosofia é o objeto da refutação cética e a argumentação, dirigida contra as partes desta, culmina na suspensão de juízo.

Pellegrin chama atenção para o fato de que “a situação da Filosofia e das disciplinas é

---

século II d.C., entre eles o próprio Sexto Empírico, eram também os principais representantes da escola empirista de Medicina. Essa corrente toma como base o pensamento de Galeno. De acordo com Allen, o “empirismo médico, que surgiu no meio do terceiro século a.C., define-se em oposição a uma disseminada tendência racionalista que seus fundadores detectaram na medicina do seu tempo” (Allen, 2010, p. 234). A medicina empírica partia da observação do fenômeno, tendo como método não o raciocínio, mas a sistematização da experiência. Sobre a estreita relação entre pirronismo e medicina, ver Brochard (2009) e Allen (2010).

<sup>129</sup> Os fundadores da escola empirista de medicina a compreendiam enquanto prática autônoma (desvinculada da *episteme*, mas ainda assim considerada dogmática pelo ceticismo). Há ainda a Escola Metódica de medicina que surge em I a.C. Tal como os empiristas, os metódicos baseavam-se apenas no fenômeno. Todavia, diferentemente daqueles, os Metódicos, segundo Porchat, “aceitaram explicitamente certo uso da razão, mas não como fonte de conhecimentos teóricos, não como propiciadora de uma pretensa passagem do observável ao inobservável, que nos poria em condições de explicar os fenômenos observados. Reconheceram, por assim dizer, uma razão embutida na própria experiência” (Porchat, 2007, p. 24). Embora Empiristas e Metódicos tivessem em comum o fenômeno enquanto ponto de partida, os Empiristas eram criticados “porque estes afirmavam dogmaticamente que as entidades ocultas dos racionalistas eram inexistentes ou absolutamente incognoscíveis” (Porchat, 2005, p. 33). E é esta a diferença que faz com que Sexto Empírico, mesmo sendo um médico da escola empirista, afirme que o ceticismo está mais próximo da escola metodista de medicina (ver HP I, 236).

<sup>130</sup> Tal como se observa no critério prático do ceticismo pirrônico. Ver acima, p. 50-1.

comparável, mas não idêntica. Em relação às disciplinas do aprendizado, a questão não é mais a suspensão do assentimento, mas a apresentação de argumentos eficazes contra essas disciplinas” (Pellegrin, 2002, p. 11).

As diferenças entre o modelo argumentativo presente no *Contra os Professores* e o das outras obras, e o desaparecimento da suspensão de juízo (ao menos explicitamente), levaram alguns comentadores à conclusão de que Sexto Empírico teria abandonado o ceticismo<sup>131</sup>. Outros consideram que, se partimos daquilo que é apresentado por Sexto em outros textos, o *Contra os Professores* cai em contradição e não escapa ao dogmatismo<sup>132</sup>.

No que diz respeito ao estilo do texto, muito embora não haja menção direta à suspensão de juízo, é impossível negar a presença massiva dos procedimentos da argumentação cética. O discurso cético é pautado em uma série de argumentos que foram desenvolvidos pelos cétricos anteriores a Sexto Empírico. Nas *Hipotiposes Pirronianas* (HP I, 36-163), Sexto apresenta os argumentos cétricos utilizados para minar as bases teóricas dos especialistas, os chamados Modos de Enesidemo e os Modos de Agripa. Os Modos ou Tropos (*tropous*), como são chamados, levam à suspensão de juízo ao mostrarem a equipolência das afirmações acerca das coisas. São considerações baseadas (1) naquele que julga, (2) naquilo que é julgado e (3) em ambos<sup>133</sup>. Os Modos desenvolvidos pelo filósofo Enesidemo (I a.C.), segundo a tradição dos antigos cétricos, seriam dez<sup>134</sup>. Já os Modos de Agripa são um conjunto de argumentos baseados nos problemas lógicos em que incorreriam os argumentos dos dogmáticos contra os cétricos, que são: (1) conflito de opiniões, (2) regresso ao infinito, (3) relatividade, (4) hipótese, (5) círculo. Estes, posteriores aos de Enesidemo, visam

<sup>131</sup> O principal comentador a defender essa tese é Janáček em *Sextus Empiricus' skeptical methods*, (1972). Sua tese é refutada em diversos artigos. Ver, por exemplo, Pellegrin (2002, p. 11 ss.); Desbordes (1990, p. 167 ss.).

<sup>132</sup> Richard Bett, em seu artigo *La double 'schizophrénie' de M. I-VI et ses origines historiques* (2006) apresenta uma outra explicação para as diferenças detectadas entre as obras de Sexto Empírico. Em suma, segundo ele, “muitas pesquisas tentam mostrar que Sexto não se contradiz. Entretanto, um exame detalhado do texto mostra, claramente, que tais tentativas estão fadadas ao fracasso”. Baseado em uma pesquisa histórica, Bett considera que a argumentação do *Contra os Professores* é “resultado de uma falta de adaptação de Sexto Empírico à sua própria forma posterior do pirronismo, dos argumentos que estavam originalmente em seu lugar em um período anterior e distinto.” (Bett, 2006, p. 17). O artigo de Pellegrin (2006), retomando sua leitura apresentada na introdução à sua edição do *Contra os Professores* (2002), é uma resposta a essa visão sustentada por Bett. Entretanto, em um artigo posterior, especificamente sobre o *Contra os Músicos*, Bett teria revisto algumas de suas conclusões a esse respeito, afirmando que “pode haver algumas singularidades no modo como ele [Sexto] apresenta seu material neste livro e em sua obra como um todo, mas as preocupações que muitos (incluindo eu mesmo) expressaram sobre isso não são fundamentais” (Bett, 2013, p. 168).

<sup>133</sup> Tomemos como exemplo o primeiro Modo de Enesidemo, acerca da variedade dos animais, identificado no seguinte argumento do *Contra os Músicos*: “a mesma melodia é excitante para os cavalos, mas não o é de modo algum para os homens quando eles a ouvem nos teatros – e para os cavalos talvez não seja excitante, mas perturbadora” (M VI, 20).

<sup>134</sup> Sobre os Modos de Enesidemo, ver Annas & Barnes (1985).



complementá-los. Para Spinelli (2010, p. 259), “todo objeto de investigação pode ser referido a esses Modos”.

Já no início do primeiro livro do *Contra os Professores*, Sexto faz uma refutação geral com a pretensão de mostrar que não existem tais ensinamentos. Sua argumentação aborda a impossibilidade do aprendizado devido à inexistência das partes necessárias ao aprendizado das disciplinas, a saber, o conteúdo ensinado, o professor, o aprendiz, e o método de aprendizado (M I, 40)<sup>135</sup>.

Em tal exposição, observa-se a forma dicotômica e “em ondas” da argumentação cética: “tudo é A ou B (por exemplo, sensível e inteligível); porém X (por exemplo, os corpos) não é A nem B; por conseguinte X não existe e não pode ter a propriedade Y (por exemplo, ser ensinado); e mesmo se supusermos que X é A, ele não está menos privado de Y...” (Pellegrin, 2002, p. 11-2)

A argumentação cética parte de conceitos considerados dogmáticos (também abordados em outras obras de Sexto<sup>136</sup>) privilegiando, com frequência, os conceitos estoicos<sup>137</sup>. Quando Sexto argumenta para mostrar a impossibilidade de existência de uma arte, ele parte das noções de “conhecimento”, “verdade” e “existência” daqueles que ele pretende refutar. Em sua contra-argumentação, Sexto assume opiniões tão dogmáticas quanto essas que ele visa refutar. Todavia, ao contrário daqueles que emitiram essas opiniões, ele não pretende assumi-las como verdadeiras, mas as utiliza para mostrar o conflito entre as opiniões dos dogmáticos.

Assim, em todos os livros do *Contra os Professores*, observa-se que o autor

utiliza o arsenal dos *tropos*, particularmente os cinco de Agripa (*diaphonia*, regresso ao infinito, relatividade, hipótese, círculo), e os mesmo dispositivos de ataque aos fundamentos mais abstratos (inexistência da prova, aporia dos raciocínios sobre o todo e a parte...); e, frequentemente, o equilíbrio das opiniões, a equipolência, realiza-se, de fato, mesmo se Sexto persiste menos que em outros lugares em relacionar este resultado à realização de uma das fórmulas que ele cuidadosamente comentou no livro I das *Hipotiposes* (Desbordes, 1990, p. 168).

No *Contra os Professores* são utilizados dois tipos de argumentação, explicitados pelo próprio cético. De acordo com Sexto Empírico, “o caso contra os professores foi exposto

<sup>135</sup> O mesmo tema é abordado em HP III, 238-279.

<sup>136</sup> Cf. PH II, 37; PH III, 38; 102; M IX, 359; M X, 39.

<sup>137</sup> Cf. M I, 17; 20. Exemplo disso é o uso da noção estoica de *tekhne* como paradigma para sua refutação (ver p. 54). Além disso, especificamente no *Contra os Músicos*, os argumentos a respeito da utilidade da música são muito semelhantes aos de Filodemo, sendo que muitas das afirmações a favor de sua utilidade são atribuídas diretamente aos estoicos. Ver seções 3.4. e 5.2.

tanto por Epicuro quanto pelos discípulos de Pirro, embora de maneiras diferentes.” (M I, 1)<sup>138</sup>. Ao compor sua argumentação, Sexto Empírico

sente-se livre para se apropriar das opiniões e conclusões dos outros, sendo dogmáticas ou céticas, sem, por essa razão, ter que defendê-las por si mesmo. Isso justifica a presença, em M I-VI, de diversas vozes entre as quais, além da pirrônica e de outras escolas e movimentos filosóficos, os epicuristas, como já foi notado, se sobressaem. Isto não é, de modo algum, se usado para propósitos polêmicos e em função da argumentação, incompatível com o pirronismo (Spinelli, 2010, p. 256).

De acordo com Desbordes, o autor utiliza com propriedade a antilogia retórica em sua exposição sobre a utilidade de certas disciplinas. Para o comentador, no *Contra os Músicos* (M VI, 4-6),

Sexto assinala a diferença entre essa tradição [epicurista] e o método que ele julga como mais propriamente cético, e, observando-se de perto, essa oposição é instrutiva. Trata-se, com efeito, de uma dupla oposição: por um lado a proposta é dogmática, visando à negação; por outro, é mais aporética (*aporetikoteron*), visando, a princípio, à suspensão de juízo; além disso, por um lado, examina-se os argumentos do adversário, de outro, ataca-se diretamente os fundamentos de sua opinião (Desbordes, 1990, p. 168-9).

Sexto Empírico toma o conceito estoico de arte como “sistema composto de apreensões exercidas conjuntamente direcionadas para um fim *útil* à vida” (M II, 10, *grifo nosso*) como paradigma do que seja uma *tekhne*. Consequentemente, uma parte da refutação cética está voltada à utilidade das *mathemata*. Todavia, Sexto considera dogmáticos os argumentos que ele mesmo apresenta para a refutação da utilidade. Embora Sexto critique, sob certa perspectiva, tais argumentos, ele também os toma como parte válida de sua argumentação, visto que ele não pretende ocultar qualquer parte da refutação (ver M VI, 6).

No que concerne a essa argumentação contra a utilidade das *tekhnai*, para Pellegrin,

tudo parece indicar que Sexto fala de dois tipos distintos de inutilidade. R. Bett faz uma boa observação quando nota que, sendo as artes definidas pela sua utilidade, os argumentos que atacam sua utilidade são “uma variação” dos argumentos a favor da sua não existência, visto que, se ela é inútil, uma arte deixa de ser uma arte (Pellegrin, 2006, p. 41).

Mesmo utilizando argumentos semelhantes aos dos epicuristas, Sexto Empírico apresenta, no início do *Contra os Professores*, uma crítica à tese dogmática sustentada por eles de que os Estudos Cíclicos são ineficazes para se chegar à sabedoria. Também de acordo

<sup>138</sup> Sexto Empírico considera que a refutação às artes feita por Epicuro é dogmática por sustentar firmemente que as artes são inúteis; além disso, ele sugere que a atitude de Epicuro é motivada pela ignorância.

com Pellegrin, apesar dessa “repreensão” ao método epicurista,

nas outras passagens, ao contrário, parece que, no que concerne às disciplinas técnicas, as evidências de sua inutilidade valem pela crítica de sua própria existência, e os argumentos apresentados por certos dogmáticos (os Epicuristas, os Cirenaicos, os Cínicos e outros) são utilizáveis pelo cético pirrônico. Os pirrônicos e certos dogmáticos, que tinham posições inconciliáveis sobre a Filosofia, encontram-se adotando uma estratégia comum no que diz respeito às disciplinas técnicas, a saber, arruinar um elemento fundamental, neste caso, a utilidade. A parte “mais aporética” não faz mais que continuar o trabalho de aniquilação (Pellegrin, 2006, p. 41).

O segundo tipo de refutação, a argumentação “mais aporética” que aparece no *Contra os Professores*, conclui pela *inexistência* dos princípios básicos ou da própria arte em questão. Mas, como vimos, o cético visa desestabilizar as teorias daqueles que pretendem ter apreendido a verdade, não *provar* sua inexistência. Segundo Pellegrin, os termos utilizados por Sexto Empírico, tal como “*anyparktos, anypostatos ou asystasos*” indicam, não uma inexistência no sentido ontológico, mas uma inconsistência ou uma ausência de fundamento<sup>139</sup> (Pellegrin, 2006, p.42). É nesse sentido que, no *Contra os Músicos*, Sexto afirma, por exemplo, que “o som não existe”.

Em vista disso, a argumentação que conclui pela “não-existência” dos conceitos apresentados no *Contra os Professores* também não precisa ser considerada um sinal de dogmatismo negativo da parte do cético. Se ele utiliza uma argumentação de caráter destrutivo é, antes de tudo, para atacar as bases dogmáticas dos conteúdos discutidos. Nesse caso, o princípio seguido pelo pirrônico é o de que ele “deve concentrar os disparos de sua polêmica contra as bases do edifício dogmático, visto que, somente derrubando-as totalmente, o colapso de todos os outros aspectos teóricos que dependem destas bases será também garantido” (Spinelli, 2010, p. 257).

No que diz respeito ao estilo argumentativo, parece-nos plausível assumir que a visão cética permanece atuante no *Contra os Professores*. Tal como Pellegrin (2002, p. 13), relacionamos “as diferenças que existem entre o *Contra os Professores* e os outros tratados à diferença entre seus objetos.” Consideramos que tal diferença se dá, ainda, em função dos próprios interlocutores (os professores) aos quais os livros são destinados. Em suma,

Sexto fala de outro modo que em suas outras obras porque ele está falando de outra coisa. Em M I-VI encontramos-nos, com efeito, fora do programa da Filosofia cética

<sup>139</sup> Tal distinção é fundamental para a compreensão da argumentação que aparece na segunda parte do *Contra os Músicos*.

que Sexto expõe no início das *Hipotiposes* (I, 5-6)<sup>140</sup>. (...) Em M I-VI começa algo que é *comparável* ao tratamento da Filosofia (...): com as intenções e a metodologia cética, Sexto aborda um domínio que não é mais a Filosofia propriamente dita (...), mas que aproxima-se, em muitos aspectos, da simples experiência da vida cotidiana (Desbordes, 1990, p. 170).

#### 4.4 A REAÇÃO CONTRA O DOGMATISMO E A IMPORTÂNCIA DA AUTONOMIA DAS ARTES PARA O CETICISMO PIRRÔNICO.

A refutação das disciplinas, tal como a compreendemos até aqui, implica na ideia de que o dogmatismo não está simplesmente ligado aos juízos filosóficos, mas sim, e, sobretudo, a uma atitude em relação a uma crença — a atitude de sustentar firmemente essa crença<sup>141</sup>. Sob essa perspectiva, o cético não está preocupado em refutar apenas teses estritamente filosóficas. Ele quer combater toda e qualquer precipitação dogmática, mostrando que esta acontece também em outras áreas do conhecimento, tanto em uma dimensão prática da Filosofia<sup>142</sup>, quanto no que diz respeito às bases do conhecimento técnico.

De acordo com Desbordes, o que acontece no *Contra os Professores* é uma “reação de defesa contra as invasões excessivas da especulação” (Desbordes, 1990, p. 171). Segundo o comentador, “o ceticismo aplica-se apenas às proposições dogmáticas sobre aquilo que não é evidente. Mas encontra-se também proposições dogmáticas incompatíveis com as evidências do senso comum, e sobre elas a posição de Sexto varia.” (*idem*). Todavia, para Desbordes, a oposição entre uma posição dogmática e a afirmação de uma evidência pode constituir uma *diaphonia* que conduziria à suspensão de juízo.

No *Contra os Professores*, enfatiza-se a diferença entre a vida cotidiana e a especulação intelectual. Tal diferença foi sublinhada também no *Contra os Moralistas* (M XI, 165): “o cético não conduz sua vida de acordo com o discurso filosófico (ele é inativo sob essa perspectiva), mas de acordo com a observação não filosófica ele é capaz de escolher isso e rejeitar aquilo”.

Sob essa perspectiva, a da observação não filosófica, determinar o sentido em que um conceito será discutido é procedimento comum na obra de Sexto Empírico. Em todos os livros do *Contra os Professores* aparecem definições dos sentidos em que cada uma das Artes é atacada, em oposição àquilo que é preservado de cada uma delas. Se, por um lado, as Artes

<sup>140</sup> Sexto pontua a conclusão do relato acerca da refutação cética à Filosofia em M XI, 257.

<sup>141</sup> Tendo em vista a interpretação do ceticismo pirrônico que apresentamos acima. Ver seção 4.1 (especificamente p. 48-9).

<sup>142</sup> Na questão acerca da Arte de Viver abordada em HP III.

devem ser refutadas em função de seus aspectos dogmáticos, por outro, elas devem ser preservadas, na medida em que são úteis, não segundo a definição dogmática dos estoicos, mas de acordo com o critério prático do cético segundo o qual, “algumas artes foram introduzidas principalmente com o objetivo de evitar coisas prejudiciais, outras com o de descobrir coisas benéficas; medicina é um exemplo do primeiro tipo, sendo uma arte curativa que alivia a dor, e navegação, do segundo tipo, pois todos os homens precisam muito da assistência de outras nações” (M I, 51).

Ao longo do *Contra os Professores*, Sexto apresenta o sentido em que cada uma das artes não é refutada:

nós temos a gramática básica ou *grammatistike* (M I, 44; 49 ss. e talvez II, 13), mas também poesia (M I, 278; 299); “astrometeorologia”, baseada na observação do fenômeno (M V, 1-2), tal como agricultura (M V, 2) ou a arte da pilotagem (M I, 51; II, 13; V, 2; ver também M VIII, 203); e também, talvez, escultura e pintura (M I, 182), **música enquanto a simples execução de instrumentos** (M VI, 1), e obviamente a medicina (M I, 51; II, 13...); e talvez, finalmente, a Filosofia, se compreendida em um sentido genuinamente pirrônico (novamente M II, 13, mas também I, 280, 296, e II, 25). (Spinelli, 2010, p. 258, *grifo nosso*).

Enquanto parte do critério prático, as artes não podem ser simplesmente eliminadas, por isso, a distinção entre arte dogmática e arte relacionada à vida comum é essencial para o cético. De acordo com Spinelli:

Sexto parece se dirigir às artes ou *tekhnai*, ao invés dos aspectos específicos do raciocínio filosófico, e essas têm características diferentes. Embora também pretenda-se que estejam ancoradas a uma estrutura teórica que visa uma verdade dita incontroversível, a qual é objeto das críticas destrutivas de Sexto em vários livros de M I-VI, parece que elas são, para além disso — e especialmente — perigosas em outra direção. Tais *tekhnai*, de modos diferentes e em diferentes graus, são, de fato, não apenas uma fonte de precipitação dogmática no nível do argumento abstrato, mas *representam uma ameaça à única estrutura de referência moral e comportamental que o cético aceita*: as aparências relacionadas à vida comum ou *koinos bios* (PH I, 17). Aqui, então, está a explicação para a dicotomia de aproximações notada anteriormente, tal como a estratégica aliança temporária com algumas críticas Epicuristas acerca da falta de utilidade das Artes Liberais. Particularmente, entretanto, torna-se mais fácil entender *as tantas ressalvas feitas por Sexto em defesa da legitimidade de algumas tekhnai e da possibilidade de praticá-las*, às vezes, em contraste explícito com as Artes Liberais (Spinelli, 2010, p. 258, *grifo nosso*).

Em função disso, a diferença entre o método utilizado contra a Filosofia e este utilizado no caso das *tekhnai* se dá não só porque os objetos refutados são diferentes, mas porque essa diferença é fundamental para a coerência interna do ceticismo. O *Contra os*

*Professores* inicia-se com a justificativa de que a refutação às *mathemata* acontece porque em relação a elas o cético encontrou as mesmas dificuldades que havia encontrado em relação à Filosofia. Dificuldades essas, ele explicita, ligadas à pretensão de verdade dessas disciplinas, ou, em outras palavras, ao dogmatismo implícito (e muitas vezes explícito) nas afirmações dos professores das *mathemata*.

Faz-se necessário para o cético mostrar *a vaidade destes discursos dogmáticos que as artes sustentam sobre elas mesmas*, e não mostrar que há teses opostas de força igual, enunciadas pelos teóricos de cada uma dessas artes, entre as quais o cético não pode escolher. (...) portanto, as “dificuldades iguais” àquelas encontradas na Filosofia que são aquelas com as quais o cético se confrontou no que concerne às disciplinas técnicas, não são, ou pelo menos não principalmente, a igualdade das teses contraditórias e a irregularidade do real. Incumbe-se ao cético *mostrar a inconsistência teórica das descrições que as artes dão a si mesmas* (Pellegrin, 2006, p. 43, grifo nosso).

Se o *Contra os Professores* aparece como uma reação quase pessoal de Sexto Empírico ao dogmatismo dos professores das *mathemata*, isso se dá porque estes dogmatizam a respeito de uma área decisiva para a coerência interna da prática cética. O cético recusa as teorias a respeito das artes não só porque elas partem de premissas não evidentes, mas também porque a determinação da natureza de certos aspectos de uma arte é algo completamente inútil para a sua execução. A possibilidade de execução de uma arte é, por sua vez, algo essencial à legitimidade do critério prático, e, conseqüentemente, para a legitimidade do próprio ceticismo pirrônico.

Nesse sentido, a suspensão de juízo, nunca mencionada no *Contra os Professores*, não está diretamente em questão. É tendo em vista as “pretensões de uma arte de possuir uma estrutura teórica, e principalmente princípios, que Sexto pretende *anairein*, 'derrubar', 'anular', as disciplinas técnicas” (Pellegrin, 2006, p. 44).

Se o cético faz uma distinção entre as *tekhnai* que ele considera dogmáticas (aquelas que compunham os Estudos Cíclicos) e as *tekhnai* de acordo com o critério prático, é porque ele “pressente a possível autonomia de um pensamento técnico. (...) apenas as *tekhnai* que são, pode-se dizer, 'servas de primeira ordem' da Filosofia, teriam o mérito de ser atacadas pelo cético (Pellegrin, 2002, p. 34). Por isso podemos concluir, junto com Pellegrin que, “mesmo quando ele pretende combater outra coisa que a Filosofia, Sexto ainda estava combatendo a sombra da Filosofia.” (*idem*).

## 5 COMENTÁRIO AO *CONTRA OS MÚSICOS*.

O *Contra os Músicos* começa com a distinção entre alguns sentidos do termo “música” para definir o escopo da refutação. Tendo definido em que sentido o termo será refutado, Sexto apresenta os dois tipos de argumentação que serão utilizados. O primeiro conjunto de argumentos, sobre a utilidade da música, é carregado de exemplos que dialogam com diversas fontes da Antiguidade; o segundo conjunto, sobre a teoria musical, apresenta os principais conceitos desta teoria e os refuta. Agora que já compreendemos o conceito de *mousike* e seu sentido enquanto uma das disciplinas que faziam parte da *enkyklios paideia* na época de Sexto Empírico; e tendo, além disso, apreendido o sentido da refutação cética às *tekhnai* como um todo, cabe ainda tecer algumas considerações diretamente sobre o conteúdo do *Contra os Músicos*.

### 5.1 A TEORIA MUSICAL ENQUANTO ALVO DA REFUTAÇÃO CÉTICA (§ 1- 6).

#### 5.1.1. “A música é dita de três modos”.

Sexto Empírico distingue três sentidos em que o termo “música” é utilizado: enquanto “ciência acerca das melodias [*episteme tis peri melodias*], sons e composição de ritmos”, “experiência em instrumentos” [*he peri organiken empeiria*] e “sucesso na realização de alguma coisa” (M VI, 1-2). Esse último, considerado por Sexto Empírico como menos apropriado, é derivado de um sentido amplo de “*mousike*” que inclui todas as artes e ciências presididas pelas Musas. Por isso, “musical” (*mousikos*) pode ser atribuído àquele que é “dotado pelas Musas, culto, refinado, elegante” (Tomás, 2002, p. 40-1).

Na primeira definição Sexto Empírico toma Aristóxeno como exemplo de músico e é apenas nesse sentido que ele pretende refutar a música, “por ter sido estabelecido como o mais completo” (M VI, 3).

A definição que Sexto Empírico apresenta pode, de fato, ser encontrada na obra de Aristóxeno, mas como definição da ciência harmônica que é uma das partes da música. Para Aristóxeno, a música é dividida em quatro partes<sup>143</sup>, entre elas, a *harmonike* é a principal e,

<sup>143</sup> “(...) ciência harmônica é uma parte da competência do músico, assim como a rítmica, a métrica e a

por sua vez, é dividida em sete partes: notas, intervalos, escalas, gêneros, sistemas, modulação e melopeia (Aristóxeno, *El. Harm.*, 44.10-48). Pela sua definição de *mousike* a partir de uma de suas partes – que é a *harmonike* – nota-se que Sexto Empírico apresenta uma definição pouco exata de *mousike*. De acordo com Reyes, essa aproximação entre *mousike* e *harmonike* pode não ser tão imediata: “*tonos* é um elemento da *harmonike*, enquanto a *rythmopoia* é um elemento da *mousike*; *melodia* pode ser referida por Sexto à *melopoia* (que pertence à *harmonike* embora pareça ser utilizada aqui para designar o termo genérico *melos*)” (Reyes, 2004, p. 99). A princípio, alguém poderia simplesmente supor que Sexto Empírico não domina o assunto. Não obstante, essa primeira definição aparece acompanhada da expressão “e coisas desse tipo” (*kai ta paraplesia katagignomene pragmata*), o que abre espaço para se considerar que a intenção de Sexto Empírico é dar uma definição bastante geral sobre a música.

O objetivo de Sexto Empírico no *Contra os Músicos* implica uma refutação que não tem uma teoria específica enquanto alvo, mas antes, uma perspectiva comum sobre a música. Nesse sentido, a definição de Aristóxeno (enquanto o representante do grupo de teóricos chamados “músicos”) tem caráter paradigmático a respeito daquilo que se quer discutir, visto que ela é tida como a “mais completa” (M VI, 3).

Se a música é objeto da refutação cética enquanto uma das disciplinas da *enkyklios paideia*, sua definição enquanto *episteme* coloca-a no grupo das “artes baseadas na razão”<sup>144</sup>, as *logiken tekhnai*. A *mousike* enquanto *episteme*, definida por elementos da *harmonike*, é oposta por Sexto Empírico a outro conceito que aparece também em Aristóteles, a *organike*. Embora a *organike* apareça como uma das partes da *mousike* ao lado da *harmonike*, os autores da tratadística musical desconsideram a parte prática da música considerando-a *alogos* (irracional)<sup>145</sup>. A *organike*, enquanto arte prática (*pratike tekhne*), aparece junto do termo “*empeiria*” (experiência), destacando o seu caráter prático.

Reyes aponta que, “na época de Sexto, o oposto à *harmonike* é já claramente a *organike* (...). Os *organikoi*, isto é, a *organike* de Sexto, nem sequer participa da discussão dos *kriteria* em música, tão relevante nessa época” (Reyes, 2004, p. 100). Tal recorte, de acordo com a cisão entre teoria e prática musical na Antiguidade, evidencia que Sexto está preocupado em refutar a música enquanto teoria e não como uma arte prática.

---

orgânica” (Aristóxeno, *El. Harm.*, 41.9-12, tradução Roosevelt Rocha).

<sup>144</sup> Ver seção 4.2 (p. 57).

<sup>145</sup> Aristides Quintiliano, *De Mus.* (4.19-20); Cleonides, *Harm.* (179.3-4 Jan.); Anon. *Bellerm.* (12).



### 5.1.2 Os dois tipos de refutação à música teórica: perspectivas ética e epistemológica.

A argumentação presente no *Contra os Músicos* segue o modelo argumentativo apresentado no capítulo anterior<sup>146</sup>, e foi dividida explicitamente pelo autor em dois conjuntos de argumentos e contra-argumentos. Tendo definido o objeto a ser refutado, a teoria musical (no sentido amplo do termo<sup>147</sup>), Sexto Empírico “alinhou sucessivamente argumentos 'mais dogmáticos' [*dogmatikoteron*] e, em seguida, argumentos 'mais aporéticos' [*aporetikoteron*]” (Pellegrin, 2002, p. 46), atribuindo-os inicialmente a “uns” e “outros”. Para o cético,

*Uns*, de modo *mais dogmático*, tentaram ensinar que a música não é um ensinamento necessário para a felicidade, mas muito prejudicial, e eles se esforçaram para mostrar isso atacando aquilo que é dito pelos músicos e sustentando que seus argumentos principais eram dignos de negação. *Outros*, de um modo *mais aporético*, evitando toda refutação desse tipo, ao desestabilizar as principais suposições dos músicos, pensaram também destruir toda a música (M VI, 4-5, *grifo nosso*).

Na primeira parte do *Contra os Músicos* (M VI, 7-37), a discussão se dá a respeito da utilidade da música, se ela é ou não necessária para a felicidade. Isso porque, desde Platão,

as questões estéticas são apresentadas tipicamente em contextos inextricáveis de questões éticas e políticas mais amplas; a beleza está mais intimamente ligada com o bem do que nós tenderíamos a assumir, e as artes são amplamente consideradas em termos de seus efeitos éticos e pedagógicos, de seu papel na sociedade, etc. E Platão dita o tom a respeito disso para a Filosofia Grega bastante posterior a ele. Como veremos, os Estoicos parecem tê-lo seguido nisso, enquanto os Epicuristas, que argumentaram *contra* o poder eticamente transformativo da música, claramente se consideram como desafiando uma visão amplamente sustentada (Bett, 2013, p. 156-7).

Se a discussão das artes está ligada a seu papel pedagógico e político, a questão da utilidade da música é um problema ético e não estético. De acordo com Bett, os argumentos éticos apresentados pelo cético, em geral, abrangem duas questões centrais: “se algo é bom ou ruim por natureza (...) e quais são as consequências práticas de uma resposta afirmativa a essa questão” (Bett, 2013, p. 157) e se existe (tal como afirmavam os Estoicos) ou não uma *Arte de Viver*.

Enquanto os filósofos e a maioria das pessoas acreditam que a música pode ser boa por natureza, os filósofos Epicuristas<sup>148</sup> são aqueles “uns” que, “de modo mais dogmático,

<sup>146</sup> Ver seções 4.3 e 4.3.1.

<sup>147</sup> Ver Introdução (p. 10) e seção 3.1.

<sup>148</sup> Mostraremos adiante a relação estreita entre os argumentos do filósofo epicurista Filodemo e os de Sexto

tentaram ensinar que a música não é um ensinamento necessário para a felicidade” (M VI, 4). Ainda que Sexto Empírico atribua explicitamente alguns dos contra-argumentos aos epicuristas (ver M VI, 19;27), ele continua considerando que eles são dogmáticos<sup>149</sup>, visto que *sustentam firmemente a crença*<sup>150</sup> de que determinadas teses são falsas (HP I, 1-10). Nesse sentido, seus argumentos são usados pelo cético para apresentar um ponto de vista contrário ao da maioria.

Embora os argumentos contra a utilidade da música recebam mais atenção do cético do que os a favor (até porque estes já eram bastante conhecidos por aqueles aos quais o *Contra os Músicos* se dirige), consideramos, tal como Bett (2013, p. 162), que “não é difícil observar isso como um exemplo do procedimento padrão de Sexto de justapor argumentos para conclusões opostas, visando induzir a suspensão do juízo a respeito de ambos os lados”, apesar da suspensão do juízo não ser diretamente mencionada ao longo do *Contra os Professores*<sup>151</sup>.

Na segunda parte da obra (M VI, 38-68), Sexto apresenta brevemente alguns conceitos da teoria musical (em sentido estrito), especificamente os da ciência harmônica de Aristóxeno e, contra isso, sustenta argumentos contra os princípios básicos da teoria musical, visando mostrar a inexistência dos conceitos a partir dos quais a ciência harmônica se constrói<sup>152</sup>. Nesse ponto, não há propriamente uma oposição de argumentos, mas basicamente a apresentação de alguns conceitos e argumentos destinados a minar a sua possibilidade de existência<sup>153</sup> e, com isso, a coerência interna de toda a teoria musical.

Essa argumentação, inicialmente atribuída a “outros” (M VI, 6), considerada pelo cético como de caráter “mais aporético” (*aporetikoteron*), ou, “mais em um espírito de impasse” (como Bett traduz), é apresentada por Sexto Empírico em primeira pessoa: “se mostrarmos que nem as melodias existem e nem os ritmos são coisas existentes, nós teremos mostrado que também a música não existe” (M VI, 38, *grifo nosso*). De acordo com Bett,

na habitual terminologia pirrônica utilizada por Sexto, os propagadores do “impasse” (*aporia*) são os próprios céticos, e *aporetikos* é um dos rótulos

---

Empírico. Ver seção 5.2 (p. 74-8).

<sup>149</sup> A relação entre ceticismo e epicurismo no *Contra os Professores* foi abordada na seção 4.3.1 (p. 64-6).

<sup>150</sup> Ver p. 49.

<sup>151</sup> De fato, tal como foi discutido na seção 4.3.1, a suspensão de juízo não parece ser o que está em jogo nesta parte do *Contra os Músicos*, embora os recursos argumentativos sejam os mesmos da argumentação que visa levar à suspensão.

<sup>152</sup> Também nessa segunda parte pode-se identificar os Modos de Enesidemo e Agripa que estão de acordo com o método cético. Ver, por exemplo, M VI, 55; 67.

<sup>153</sup> Já explicitamos anteriormente (ver p. 65) em que sentido a argumentação a respeito da não existência pode ser compreendida nos escritos pirrônicos.

alternativos para “cético” listados no início das *Hipotiposes Pirronianas* (HP I, 7); contrariamente, “dogmáticos” é o termo padrão de Sexto para aqueles filósofos não-céticos dos quais ele anseia se afastar (Bett, 2013, p. 162).

Visto que o ceticismo pirrônico se aproxima da argumentação chamada “aporética” e busca combater o dogmatismo, torna-se inevitável questionarmos: por que Sexto Empírico utiliza esses dois tipos de argumentação se ele claramente dá preferência ao segundo tipo?

Ora, apesar de termos apresentado uma explicação bastante plausível para o modelo argumentativo presente em todo o *Contra os Professores*<sup>154</sup>, no caso do *Contra os Músicos* podemos arriscar ainda uma razão a mais para isso. Se, como sugerimos<sup>155</sup>, Sexto Empírico utiliza argumentos de estilos diferentes, tendo em vista o público ao qual seus escritos se dirigem – os Professores das disciplinas das *enkyklia mathemata* –, no caso da música, apesar de o autor parecer confiar mais no segundo, os dois tipos de argumentação abordam aspectos diferentes da teoria musical. Por um lado, temos a discussão a respeito do papel ético atribuído à música, centrada na questão de sua utilidade para se chegar à felicidade, e, por outro, a discussão epistemológica, que aborda a música enquanto uma ciência, centrada na coerência das teses defendidas. Se a música foi de fato abordada sob essas duas perspectivas na Grécia Antiga<sup>156</sup>, não é estranho supor que Sexto utilize dois tipos de refutação, especificamente contra estes dois âmbitos da teoria musical, a fim de abarcar a *mousike* em sua totalidade.

## 5.2 DISCUSSÃO DA UTILIDADE DA MÚSICA (§ 7-37).

Na primeira parte do *Contra os Músicos*, Sexto Empírico toma como ponto de partida a utilidade da música, compreendida em um sentido amplo, ligada à possibilidade de produzir felicidade (*eudaimonia*). Tal questão está relacionada à ideia de que a música trazia em si o poder de afetar a alma e o caráter do ouvinte e, por isso, seria útil.

Como destacamos no primeiro capítulo, diversas são as questões discutidas pelos filósofos a respeito da música (como a música deve ser ensinada, o quanto ela deve ou não ser praticada, quais modos são bons e quais não devem ser executados, o papel da música instrumental, o poder da música de afetar a alma do ouvinte a ponto de alterar o seu caráter, etc.), mas a questão, em última instância, é a sua utilidade para a vida. Platão atribuiu à

<sup>154</sup> Ver seção 4.3.1.

<sup>155</sup> Ver seção 4.3.1 (especialmente p. 63; 65).

<sup>156</sup> Tal como observamos, ao longo da seção 3, a diferença entre as abordagens de Platão e Aristóteles, por um lado, e Aristóxeno, por outro.

música um grande valor ético e um papel fundamental na educação, e a maioria dos pensadores posteriores seguiu esse caminho. Sua utilidade para a vida, em função de seu papel psicagógico, foi tomada como ponto de comum acordo entre a maioria dos teóricos e pessoas comuns.

Na primeira parte do *Contra os Músicos*, Sexto se propõe a apresentar “as coisas sobre a música repetidas costumeiramente pela maioria” (M VI, 7) e, para refutá-las, o cético utiliza contra-argumentos muito parecidos com os que são encontrados no *De Musica* de Filodemo (seção 1.3.2). Os argumentos a favor da música são apresentados de maneira breve (M VI, 7-18) e respondidos na mesma ordem (M VI, 19-28). Em seguida, Sexto apresenta a discussão que ele considera “principal”, aquela que, de acordo com ele, diz respeito explicitamente à utilidade da música (M VI, 29-37).

De acordo com Bett (2013, p. 170), “há boas razões para crer que a dúvida de Sexto Empírico nesta parte do livro vai além das duas menções explícitas aos epicuristas (M VI, 19; 27).” Isso se deve não só às semelhanças entre as estruturas do texto cético e do epicurista, mas também porque muitos dos exemplos que observamos no *Contra os Músicos* aparecem também no *De Musica*.

Dentre os exemplos e argumentos que aparecem em ambos os textos, temos a anedota de Pitágoras (M VI, 8; 23 e *De mus.*, col. 39-44); a história dos Espartanos guerrearem ao som do aulo e da lira (M VI, 9; 24 e *De Mus.*, col. 72, 43-73); Clitemnestra sendo deixada aos cuidados de um músico (M VI, 11-2; 26 e *De mus.*, col. 49, 23-7); e Sócrates aprendendo a tocar lira (M VI, 13 e *De mus.*, col. 139, 39-40). Além da semelhança entre os exemplos mencionados, há uma série de afirmações e argumentos a respeito da música que podem ser encontrados em ambos os autores.

O primeiro argumento a favor da música apresentado por Sexto Empírico diz respeito à crença de que esta “regula a vida humana e refreia as afecções da alma” (M VI, 7). Contra isso, Sexto argumenta que “não é prontamente concebível que, por natureza, algumas melodias excitam a alma e outras tranquilizam” (M VI, 19), elencando dois argumentos para isso.

O primeiro argumento parte de um exemplo atribuído nominalmente aos epicuristas para mostrar que “algumas melodias musicais não são naturalmente de um tipo e outras de outro, mas essa opinião é acrescentada por nós” (M VI, 20). Não obstante, esse exemplo antecede um raciocínio baseado no primeiro Modo de Enesidemo<sup>157</sup>. Aqui, observamos a

<sup>157</sup> Sobre os Modos, ver p. 62. Especificamente sobre essa passagem, ver M VI, 20 nota 245 à nossa tradução

ideia de que a influência que alguma melodia possa, por ventura ter, depende, não de sua natureza, mas do modo como aquilo aparece ao ouvinte (ideia compartilhada entre epicuristas e cétricos). A isso, Sexto acrescenta que “não é porque tem o poder de regular que a música refreia o pensamento, mas porque tem o poder de distrair” (M VI, 21 e *De Mus.*, col. 78, 32-7).

Em seguida, tomando os Espartanos e a ira de Aquiles como exemplo, Sexto diz que “tal como a música torna temperantes os insensatos e incita os covardes a ser corajosos, ela também acalma aqueles que estão inflamados pelo ímpeto” (M VI, 10). Contra isso, o argumento apresentado é novamente o de que a música faz isso porque distrai a mente (M VI, 24 e *De mus.* Col. 68, 33-40 e também col. 122, 10-1)<sup>158</sup>.

Embora apareçam mesclados a tantos outros argumentos, tais argumentos abrangem questões muito debatidas até o presente<sup>159</sup>, merecendo alguma atenção. A ideia de que o efeito não está na música, mas em nossa opinião, é absolutamente revolucionária em relação a tudo que era comumente dito sobre música. Enquanto os pitagóricos e, em seu rastro, Platão e também os Estoicos, atribuíam um valor objetivo à música, considerando seus efeitos fruto de sua natureza, Filodemo e Sexto Empírico dão, talvez pela primeira vez, um tratamento que poderíamos chamar “subjetivo”<sup>160</sup> à música<sup>161</sup>. Para o ceticismo, isso se dá porque não temos acesso aos objetos externos à nossa mente e, conseqüentemente, não temos acesso à natureza das coisas que, por natureza, não são boas nem más, essa opinião sendo acrescentada por nós<sup>162</sup>. Do mesmo modo, o efeito da música na mente humana é desvinculado de sua *natureza* e o papel atribuído à música varia de acordo com a situação e o contexto do ouvinte, dependendo, não da natureza da música, mas da nossa opinião<sup>163</sup>.

O último grupo de argumentos (M VI, 29-37) aparece como uma compilação das principais alegações a respeito da utilidade da música, seguida da refutação sextiana<sup>164</sup>. O

---

(p. 99).

<sup>158</sup> Para mais paralelos entre as duas obras, ver Bett (2013, p. 170 - 1).

<sup>159</sup> Referimo-nos aqui ao debate a respeito da autonomia da música. Ver Introdução (p. 12-3).

<sup>160</sup> O termo “subjetivo” é aqui utilizado com aspas por estar ligado diretamente à Filosofia moderna, sendo, neste caso, anacrônico. Não obstante, o modo como o cétrico aborda certos conceitos aproxima-se muito daquilo que, posteriormente, foi ligado ao conceito de “subjetividade”.

<sup>161</sup> Sobre a oposição entre objetividade e subjetividade no pensamento estético da Antiguidade, ver Tatarkiewicz (1963).

<sup>162</sup> Ver o início da seção 4.1.

<sup>163</sup> Tais conjecturas são reencontradas nas especulações sobre música apenas no século XIX. Eduard Hanslick, em *O belo musical* (1854), defende que a música não exprime nenhum sentimento, sendo completamente assemântica.

<sup>164</sup> Para Bett (2013, p. 174), aqui há uma mudança de foco que explicaria o fato desses argumentos não terem paralelos com passagens em Filodemo. Entretanto, também aqui podemos encontrar muitas aproximações com o texto de Filodemo, as quais pontuamos a seguir.

primeiro apresenta a ideia de que “os que cultivaram o gosto pela música” (M VI, 29) têm mais prazer com ela do que as pessoas comuns; ao que Sexto Empírico responde que este não é um prazer necessário (M VI, 31)<sup>165</sup>, e que, mesmo que o fosse, a experiência musical não é fundamental para isso, visto que também aqueles que são considerados desprovidos de experiência ou compreensão musical (os animais e as crianças) parecem ter prazer com a música; e, por fim, acrescenta-se que assim como aquele que não é instruído na arte da culinária obtém o mesmo prazer ao saborear a comida, o especialista tem com a música o mesmo prazer que o homem comum<sup>166</sup> (M VI, 33-4 e *De Mus.*, col. 143, 6-12).

Sobre essa discussão, Bett (2013, p. 174) insinua que Sexto Empírico se contradiz por discutir a necessidade de “experiência musical”, visto que “experiência musical” era aquilo que tinha ficado fora do escopo da discussão (ver M VI, 1; 3). Todavia, o que está em jogo aqui é a teoria de que a educação musical (que inclui a prática musical) deveria acontecer, tal como considera Aristóteles, “na medida suficiente para possibilitar a fruição das boas melodias e ritmos, sem se limitar à parte comum da música como acontece com a maioria dos escravos, crianças e alguns animais” (Aristóteles, *Pol.*, 1341 A; ver também Platão, *Leis*, 812 B-C)<sup>167</sup>. A questão aqui é que Aristóteles diferencia a fruição obtida por aquele que é educado musicalmente daquela obtida por seres “desprovidos de razão”, como tipos diferentes de prazer e defende a utilidade do ensino da música para que se obtenha o prazer que acompanha apenas a boa música. A discussão em Sexto restringe-se à necessidade da prática musical para que se obtenha prazer (qualquer que seja<sup>168</sup>) nas músicas ouvidas, ao que se responde que a prática não é necessária, visto que aqueles que não são educados musicalmente também obtêm prazer nela. Contrariamente ao que Bett insinua, a questão em pauta é, novamente, a utilidade do *ensino* da música, do qual a prática participaria apenas em certa medida.

O segundo argumento sobre a utilidade da música sustenta que “não acontece de os homens virem a ser bons sem antes terem sido ensinados por músicos” (M VI, 29). A discussão aqui diz respeito ao papel da música no desenvolvimento das virtudes. Se a finalidade da educação é o desenvolvimento das virtudes e estas são necessárias para a felicidade, visto que a música é considerada, por muitos, como parte fundamental da

<sup>165</sup> Tal posição é defendida pelos epicuristas (Filodemo, *De Mus.*, col. 151, 29-31).

<sup>166</sup> Essa analogia com a arte de cozinhar pode ser encontrada também na *Política* de Aristóteles (*Pol.*, 1039 A), onde o filósofo questiona a necessidade do aprofundamento na prática musical para que as pessoas possam fruí-la corretamente e afirma que concluir essa necessidade seria o mesmo que dizer que para se apreciar boa comida é necessário aprender a cozinhar. Tal constatação antecede a próxima discussão, a respeito na necessidade da prática musical para sua fruição.

<sup>167</sup> Ver p. 34; 40-1.

<sup>168</sup> Conforme salientamos na primeira seção (p. 25), Platão e Aristóteles fazem uma diferenciação entre tipos de prazer.

educação, a música seria fundamental para o desenvolvimento das virtudes e, conseqüentemente, para se alcançar a felicidade<sup>169</sup>. Esse é um dos aspectos principais da discussão ética sobre a música, tomado como certo pela maioria dos autores (como observamos no primeiro capítulo); conseqüentemente, essa é também uma das principais teses combatidas por Filodemo.

Contra esse segundo argumento, Sexto considera que a música pode conduzir os jovens à intemperança e à luxúria (M VI, 34-5), tal como também aponta Filodemo (*De Mus.*, col. 127, 28-30). Utilizando um recurso tipicamente cético, Sexto simplesmente aponta que, se “é fato” que ela leva à virtude, também “é fato” que ela leva igualmente ao vício, apresentando um exemplo que contraria a tese de que a música deveria ser valorizada porque leva à virtude.

O terceiro argumento que Sexto apresenta, consiste na afirmação de que “acontece de os elementos da música serem os mesmos do conhecimento dos conteúdos da Filosofia” (M VI, 30 e *De Mus.*, col. 136, 10-137<sup>170</sup>). Contra isso, Sexto argumenta que, de acordo com essas ideias, também não se pode dizer que a utilidade da música se deve ao fato de esta e a Filosofia serem derivadas dos mesmos elementos (M VI, 36). Para refutar a tese de que a Filosofia e a música têm elementos em comum, Sexto apenas reporta-se à sua refutação ao argumento anterior.

Em sua análise, Bett limita-se a afirmar que “é difícil perceber como essa ideia [a refutação apresentada anteriormente] deveria ser transferida para a questão dos elementos comuns entre música e Filosofia, e que se poderia muito bem suspeitar de alguma edição inadequada da parte de Sexto” (Bett, 2013, p. 174). De nossa parte, suspeitamos da inadequação dessa leitura. Já em M VI, 7, Sexto apresenta a teoria de que a música produz os mesmos efeitos que a Filosofia, especificamente, regular a alma humana e refrear suas afecções, mas que o faz com certa “persuasividade encantatória”. Ora, o problema do segundo argumento discutido por Sexto é justamente o do papel da música no desenvolvimento das virtudes, que, neste caso, são as mesmas virtudes que a Filosofia se propõe a desenvolver na alma humana. É nesse sentido, que a refutação ao argumento anterior se aplica também a este<sup>171</sup>.

Por fim, Sexto aponta que a música é considerada útil “porque o cosmos é governado

<sup>169</sup> Cf. Aristóteles, *Pol.* (1340 A) e *EN* (1102 A)

<sup>170</sup> Filodemo (*De Mus.*, col. 82-5) também apresenta a discussão a respeito da relação entre Música e Filosofia e seu papel na educação. Para ele, é a Filosofia que educa, não a música, visto que esta, sendo (para ele) irracional, não pode produzir disposições racionais à virtude ou ao vício.

<sup>171</sup> Sobre isso, ver M VI, 7, notas 215, 217 e 218 à nossa tradução (p. 91).

de acordo com a harmonia” (M VI, 30)<sup>172</sup> e também “porque melodias de certa natureza moldam o caráter da alma” (M VI, 30)<sup>173</sup>. Ao que Sexto Empírico responde que esse último argumento “já foi desconsiderado como não sendo verdadeiro<sup>174</sup>, e que o cosmos é ordenado segundo a harmonia mostra-se falso de vários modos” (M VI, 36-7); além disso, de acordo com Sexto, mesmo se essa tese fosse verdadeira, “tal coisa não tem poder sobre a bem-aventurança, tal como a harmonia não tem poder sobre os instrumentos musicais”, visto que a harmonia do cosmos é inaudível<sup>175</sup> (M VI, 37 e *De Mus.*, col. 80).

A proximidade entre os argumentos de Sexto Empírico e os de Filodemo deixa claro que há alguma relação forte entre os dois textos. Contudo, se Filodemo serviu de fonte direta para Sexto Empírico, ou se eles usaram fontes em comum, é uma questão difícil de ser respondida. Embora Sexto e Filodemo tenham estilos bastante diferentes, para Bett, se partimos da edição de Delattre (2007) do *De Musica*,

nós temos um texto com um formato notavelmente similar ao modo habitual de Sexto proceder, e particularmente àquilo que ele faz nesta parte do *Contra os Músicos*. A exposição dos argumentos positivos a respeito da utilidade da música, seguida pelos argumentos negativos que correspondem a eles precisamente na mesma ordem (...), está muito próxima do modo como (se Delattre está certo) Filodemo conduziu seu tratamento deste tópico (Bett, 2013, p. 172-3).

Ainda assim, embora os argumentos sejam muito semelhantes, Filodemo abordou o assunto de maneira muito mais ampla, e, se Sexto utilizou sua obra como fonte direta, ele “resumiu aquilo que pegou de Filodemo e reorganizou para seu próprio uso” (Bett, 2013, p. 172). Por fim, a diferença fundamental entre os argumentos é sua finalidade, visto que, para o cético, o epicurista é ainda um dogmático, que espera que tomemos suas teses como verdadeiras, enquanto o cético visa, neste caso, combater o dogmatismo dos professores de música enquanto uma das *mathemata*<sup>176</sup>.

A respeito da natureza dos argumentos apresentados nesta primeira parte, e do objeto ao qual tais argumentos são dirigidos, resta-nos algumas observações. Richard Bett sustenta que Sexto Empírico se contradiz por ter afirmado que só iria abordar a teoria musical, mas

<sup>172</sup> Filodemo (*De Mus.*, col. 145, 17) também menciona essa teoria atribuindo-a a alguns neopitagóricos.

<sup>173</sup> Essa é uma das principais teses atribuídas por Filodemo ao estoico Diógenes da Babilônia (ver Filodemo, *De Mus.*, col. 23, 1-19) contra a qual, como foi mostrado anteriormente, ele sustenta que, se a música tem algum poder de alterar a alma, isso se deve ao seu poder de distrair e às opiniões que o ouvinte associa posteriormente a esta. Ver acima (p. 74-5) a discussão dos argumentos de M VI, 7 e 19.

<sup>174</sup> De fato, Sexto aborda essa questão inúmeras vezes nos parágrafos anteriores. Ver, especialmente, M VI, 19-22.

<sup>175</sup> Ver M VI, 37, nota 280 à nossa tradução (p. 109).

<sup>176</sup> Ver seção 2.



que a discussão desta primeira parte do texto gira em torno da prática musical<sup>177</sup>. Aqui, precisamos ter certa cautela. É certo que a definição inicial de teoria musical não parece, prontamente, incluir as questões éticas discutidas. Todavia, do mesmo modo, a discussão a respeito da utilidade da música não pode ser simplesmente subsumida ao conceito de música enquanto “*empeiria*” (experiência). Se o conceito de música discutido parece estar restrito aos aspectos técnicos da teoria musical, haja vista sua delimitação “enquanto ciência das melodias, sons, composição de ritmos e coisas desse tipo” (M VI, 1), a definição de música enquanto *empeiria* restringe-se (de acordo com Sexto) aos “músicos práticos”, aqueles que “usam aulos e saltérios” (M VI, 1). Assim, se a discussão a respeito da utilidade da música não pode ser conectada à primeira definição, ela também não pode ser simplesmente subsumida à segunda.

O conceito de *empeiria*, no ceticismo, está ligado, em geral, às artes que são aprovadas pelo cético. Nesse sentido, a simples execução de uma peça em um instrumento não é questionada pelo cético. Agora, a discussão da primeira parte não diz respeito à prática do instrumentista ser ou não abolida do mundo, mas, especificamente, aborda a *utilidade* da música que, enquanto disciplina, deverá ou não ser ensinada<sup>178</sup> em função de sua contribuição para a felicidade.

Em suma, se o objetivo do *Contra os Professores* é o combate ao dogmatismo em cada uma das disciplinas dos Estudos Cíclicos, embora a discussão sobre a utilidade da música não pareça cair sob o escopo da definição de teoria musical inicialmente apresentada por Sexto, ela permanece dentro do âmbito teórico, abrangendo o papel ético pelo qual muitos autores consideraram a música útil. Se a discussão sobre a utilidade de cada uma das *tekhnai* é fundamental, visto que uma *tekhne* só pode ser considerada como tal em função de sua utilidade<sup>179</sup>, o debate a respeito da utilidade da música não diz respeito à prática musical (tal como Bett insinua), mas está de acordo com o escopo da discussão e com a finalidade do *Contra os Músicos*.

### 5.3 REFUTAÇÃO DOS PRINCÍPIOS BÁSICOS DA CIÊNCIA MUSICAL (§ 38-68).

<sup>177</sup> Para corroborar com sua afirmação, Bett enfatiza a ligação entre a discussão sobre a “experiência musical” (*mousikes empeirias*) em M VI, 32 e a expressão que, parafraseando Bett, Sexto originalmente usou para designar experiência em instrumentos (*organiken empeirian*). Cf. Bett (2013, p. 174).

<sup>178</sup> A medida que o ensino abrange prática musical, conhecimento técnico ou, ainda, “treinamento auditivo”, é bastante discutível, haja vista as restrições à prática musical feitas por Platão, Aristóteles e Aristóxeno.

<sup>179</sup> Sobre o conceito de *tekhne*, ver seção 4.2 (p. 54) e 4.4.

A última parte do *Contra os Músicos* diz respeito aos aspectos técnicos da ciência musical que são refutados por Sexto Empírico. Tendo isso em vista, apresentamos os argumentos acompanhados da explicação de alguns conceitos básicos da *harmonike* que são apresentados na segunda parte do *Contra os Músicos*.

Como vimos, esse segundo tipo de argumentação que aparece no *Contra os Músicos* (M VI, 38-68), “atacando os princípios da música, envolve uma investigação mais pragmática” (*pragmatikoteros*) (M VI, 38). A abordagem da música, sob uma perspectiva técnica, relaciona-se especificamente à parte da ciência musical conhecida como *harmonike*. As definições dos elementos que compõem a *harmonike* apresentadas no *Contra os Músicos* reportam-se, não a um autor específico, mas a diversas fontes, haja vista que Sexto Empírico parece fazer um ataque geral à teoria da música. Não obstante, as definições dos conceitos aproximam-se, em diversos momentos, das definições apresentadas por Aristóxeno.

A partir de Aristóxeno, a *harmonike* divide-se, como exposto acima<sup>180</sup>, em sete partes: notas, intervalos, escalas, gêneros, sistemas, modulação e composição de melodias (Aristóxeno, *El. Harm.* 2.35-8). Essas partes não são apresentadas ao acaso, mas seguem uma ordem em que a composição de melodias é apresentada como finalidade (*telos*) e a nota como elemento básico do qual todas as outras partes dependem.

A argumentação de Sexto Empírico visa invalidar a teoria da música a partir da refutação de seus princípios básicos. A definição de música dada nessa etapa é a de que “a música é uma ciência daquilo que é melódico<sup>181</sup> e não melódico, e do que é rítmico e do que não é rítmico” (M VI, 38)<sup>182</sup>. Dada esta definição, Sexto parte do pressuposto lógico de que se a melodia e o ritmo não existirem, a música também não existe. Ora, a melodia é constituída de notas e as notas são constituídas de sons. Então, o cético ataca o conceito de som, visto que é a partir deste que se constitui a nota.

Segundo Tomás (2002, p. 48), para os gregos, “o som, em sua forma bruta, é de fato um existente no tempo e no espaço reais, ele é um elemento do mundo e não um elemento moldado na inteligência”. E é em vista dessa concepção de som que compreendemos os argumentos a respeito da não existência do som<sup>183</sup>.

A definição de som enquanto “objeto da percepção sensível do ouvir” (M VI, 39)

<sup>180</sup> Ver seções 3.3 e 5.1.1.

<sup>181</sup> *Emmeles* é, em geral, a qualidade daquilo que respeita as leis próprias do *melos*, ou seja, diz respeito aos sons estarem dispostos musicalmente de maneira adequada. Cf. Reyes (2004, p. 101).

<sup>182</sup> A mesma definição aparece também no *Contra os Éticos* (M XI, 186).

<sup>183</sup> O sentido da argumentação contra a existência já foi apresentado na seção 4.3.1 (p. 65).

apresenta o som enquanto objeto sensível, mas ainda não relacionado à música. Tal definição é desenvolvida pelo estoico Diógenes da Babilônia (que compreende o som como ar percutido)<sup>184</sup>.

A definição de nota é dada a partir da definição de som; uma nota é um som emitido de certa maneira (M VI, 41-2). Segundo Sexto Empírico, a definição dada pelos músicos de maneira geral é de que “nota é a incidência de um som melódico em uma tensão”. Uma definição muito semelhante é encontrada em Aristóxeno: “uma nota é a incidência do som em uma tensão” (Aristóxeno, *El. Harm.*, 1.15)<sup>185</sup>.

Essa definição de nota é seguida por outras definições relacionadas a ela (homofonia e não homofonia, agudo e grave, consonância e dissonância) que abrem o caminho para a definição de intervalo e, a seguir, de gênero (apresentado no *Contra os Músicos*, diretamente ligado ao conceito de *ethos*). Todas essas definições evidenciam a variedade de conceitos da ciência musical que dependem do conceito de nota e, conseqüentemente, do conceito de som.

No que diz respeito à classificação dos intervalos segundo o critério da consonância, essa divisão dos intervalos em consonantes e dissonantes também é apresentada por Aristóxeno, que considera que “a segunda distinção que deve ser feita é que alguns intervalos são consonantes e outros dissonantes” (Aristóxeno, *El. Harm.*, 44)<sup>186</sup>.

Visto que a definição dos gêneros se dá a partir de uma relação intervalar<sup>187</sup>, Sexto aborda, em seguida, os gêneros de melodias. “Desse modo não apenas todo intervalo em música tem sua existência nas notas, mas também todo caráter. Caráter é um certo gênero de melodia”. (M VI, 48). Observa-se que a passagem se dá a partir da relação dos *ethe* humanos com os *ethe* musicais. Segundo Sexto Empírico, “uma melodia de tal tipo é chamada pelos músicos 'caráter', por ser capaz de produzir caráter” (M VI, 49).

Os gêneros são apresentados por Sexto de acordo com a divisão de Aristóxeno. Isso corrobora com a tese de que, de acordo com Reyes (2004, p. 105), “desde o princípio da era cristã a classificação aristoxênica havia se tornado canônica nos escritos teóricos, devido à enorme influência desse autor”. Para Reyes, o uso dos gêneros de acordo com a classificação

<sup>184</sup> Ver Diógenes Laércio, *Testemonia* (VII, 55). Para a discussão a respeito das fontes de Sexto Empírico, ver Reyes (2004, p. 102).

<sup>185</sup> A definição de nota dada por Aristóxeno é a base para as definições encontradas também em outros autores da Antiguidade tardia, além de Sexto Empírico. Segundo Reyes (2004, p. 103), a definição apresentada por Sexto Empírico evidencia que a fonte utilizada por ele não é diretamente a obra de Aristóxeno, pois Sexto acrescenta o adjetivo *emmeles*, que pode ser encontrado em outros autores, como Cleonídes. Cf. Cleonídes (179.9-10); Bacchius (1.4 ou 292.15-17 jan); Gaudencius (329.7-8 jan); Anon. Bellerm. (39; 48-9).

<sup>186</sup> Para as outras definições, ver Aristóxeno, *El. Harm.* (44-46).

<sup>187</sup> A diferença de gênero se dá de acordo com as relações intervalares entre as notas que compõem o tetracorde. Ver tradução M VI, 42, nota 288 (p. 111).

de Aristóxeno tem duas vertentes: “por um lado segue a tendência da época (...) de adotar a doutrina aristoxênica; por outro, facilita a intenção de Sexto de tratar os elementos da ciência musical de um modo nuclear, sem entrar em distinções sutis” (*idem*).

Sexto Empírico utiliza inclusive os mesmos termos que Aristóxeno para definir os gêneros<sup>188</sup>. Aristóxeno define os gêneros em que a melodia, evidentemente se distingue em três, considerando que toda melodia, no que diz respeito à harmonização, ou é diatônica (*diatonon*) ou cromática (*khroma*) ou enarmônica (*harmonia*).

Muito embora os termos utilizados por Sexto Empírico sejam os mesmo de Aristóxeno, aqui se observa um descompasso em relação ao autor. Sexto Empírico apresenta os mesmos gêneros que Aristóxeno, mas atribui a cada um deles um *ethos*. Entretanto,

Aristóxeno parece ter evitado todo tipo de especulação sobre os efeitos emocionais intrínsecos dos vários tipos de música, em contraste à tradição vinda de Damon e Platão. Sexto parece aqui se separar da tradição de Aristóxeno e retomar o tipo de questão apresentada na primeira parte do livro (Bett, 2013, p. 176)<sup>189</sup>.

Embora Aristóxeno tenha restrições às teorias acerca do poder da música sobre o caráter, defendidas por Dámon, Platão e Aristóteles, diversos autores “oferecem uma caracterização 'ética' dos gêneros, e nesse aspecto Sexto não se diferencia delas” (Reyes, 2004, p. 106). Tal caracterização reforça a ideia de que Sexto não está refutando uma tese específica, mas está preocupado em refutar as principais opiniões que faziam parte do ensino da música enquanto disciplina da *Enkyklios Paideia*.

No que diz respeito aos “gêneros melódicos”, segundo Sexto Empírico, das melodias, “a enarmônica é de um caráter austero e produtora de dignidade, a cromática é de um caráter claro e pesaroso, e a diatônica é de um caráter áspero e grosseiro” (M VI, 50). Tais definições são, segundo Reyes (2004, p. 106-9), semelhantes às utilizadas por outros autores de tratados musicais<sup>190</sup>.

<sup>188</sup> Reyes (2004, p. 105) chama atenção para o fato de que a escrita de Aristóxeno emprega a forma antiga de abordar os gêneros, enquanto os escritores contemporâneos a Sexto Empírico utilizavam os adjetivos *diatonikon*, *khromatikon* e *enarmonion*.

<sup>189</sup> Note-se que, no que diz respeito à teoria do *ethos* musical, Aristóxeno critica aqueles que acreditam que a música tem efeito direto sobre o caráter das pessoas, dizendo que as pessoas afirmam que um tipo de música prejudica o caráter e outro o melhora sem prestarem atenção à seguinte qualificação: “na medida em que a música pode ser útil” (Aristóxeno, *El. Harm.*, 2.31 10-30). De acordo com Bélis, essa qualificação “mostra o ceticismo de Aristóxeno no que diz respeito à relação entre a música e a moral” (Bélis, 1986, p. 97). Ver p. 38.

<sup>190</sup> É interessante notar que as definições do enarmônico e do diatônico aparecem invertidas em relação àquilo que Platão defendia. O enarmônico é classificado por Aristóxeno como o mais recente e que exige hábito para ser cantado. Ao enarmônico são atribuídas as características nobres que Platão atribuía ao diatônico. Observa-se também que, enquanto Filodemo omite a definição do gênero diatônico, muitos autores da Antiguidade tardia atribuem características semelhantes ao enarmônico e ao diatônico. Reyes (2004, p. 107)

As mesmas definições (*austeros* ou *semnos*) do *ethos* do gênero enarmônico podem ser encontradas nas obras de Filodemo e de Pseudo-Plutarco<sup>191</sup>. No que diz respeito ao cromático, encontra-se definições semelhantes em Dionísio de Helicarnaso e Adrasto. Em ambos os casos, Sexto não parece se afastar das definições comumente encontradas na tradição. No caso do gênero diatônico, Reyes chama atenção para o fato de que Sexto se limita a uma contraposição estética com o gênero enarmônico. O comentador aponta a caracterização estética do gênero diatônico como um indício de que este seria mais recente que o enarmônico, o que iria contra a opinião de Aristóxeno.

Depois de apresentar os principais conceitos da teoria musical que dependem do conceito de nota, Sexto conclui que “é evidente que toda a teoria dos músicos sobre a melodia não baseia sua existência em outra coisa senão nas notas” (M VI, 52). Sexto Empírico busca desestabilizar a teoria musical apresentando a *diaphonia* – o conflito de opiniões – nos discursos filosóficos. Visto que as notas existem “conforme o gênero do som” (M VI, 52), o autor discute o conceito de som enquanto afecção (*pathos*) e, em seguida, discute se o som existe enquanto algo corpóreo ou incorpóreo<sup>192</sup>.

O argumento parte da oposição entre o conceito de som enquanto afecção ou enquanto produtor de uma afecção, e opõe duas teses filosóficas que consideram como critério de verdade, respectivamente, os objetos da percepção sensível (ou as afecções) e os objetos inteligíveis. Sexto Empírico toma como ponto de partida a tese dos filósofos Cirenaicos de que só existem as afecções. De acordo com o autor (M VII, 191), para os Cirenaicos, as afecções (*pathe*) são o único critério de verdade. Por outro lado, Platão e Demócrito<sup>193</sup> tomam como critério de verdade, não as afecções, mas apenas as coisas inteligíveis (o som enquanto existente por si mesmo). A afecção é, para eles, algo distinto do próprio som e, nesse sentido, o som não é uma afecção, mas *produz* uma afecção, ou seja, o som aparece para nós enquanto objeto da percepção sensível. Platão e Demócrito, ao rejeitarem a percepção sensível (enquanto critério de verdade), rejeitariam também o som tal como é compreendido pelos Cirenaicos<sup>194</sup>. Com isso Sexto mostra o conflito das opiniões acerca das quais não seria possível decidir a qual dar assentimento.

---

compreende que esta mudança se deve ao desaparecimento do enarmônico enquanto gênero prático (tal como atestam Pseudo-Plutarco e Ptolomeu).

<sup>191</sup> Filodemo, *De Mus.* (64.2.22); Ps-Plutarco, *De Mus.* (1145 A).

<sup>192</sup> Ver, por exemplo, Aristides Quintiliano, *De Mus.* (5.20-2) e Ptolomeu, *Harm.* (3.2)

<sup>193</sup> Ver tradução, M VI, 53, nota 303 (p. 115).

<sup>194</sup> A explicação de Reyes (2004, p. 103) a respeito deste argumento não é muito clara, dando a entender que os Cirenaicos consideravam que o som não é uma afecção. Para uma explicação elucidativa sobre o tema, ver Bett (2013, p. 178).

O argumento seguinte (M VI, 55) apresenta a aporia de que o som não é corpóreo nem incorpóreo. Os Peripatéticos são citados como defensores da primeira tese e os Estoicos, da segunda. Sexto argumenta que, se não existe alma, não existe som. A partir disso, também os sentidos, enquanto partes da alma, não existem<sup>195</sup>, e, conseqüentemente, também não existem os objetos da percepção sensível (entre eles o som). De acordo com Bett,

essa inferência final pode parecer completamente ilegítima; se não há sentidos, então certamente nenhum objeto é *percebido* pelos sentidos, mas disso não se segue que os objetos que nós normalmente *tomamos* como percebidos pelos sentidos não existam (embora não sejam percebidos) (Bett, 2013, p. 178).

Mas, especificamente no caso do som, Aristóteles compreende que o som real (em oposição ao som em potência) e a audição são a mesma coisa. Partindo disso, Bett considera que seria possível (com uma dose de boa vontade) considerar que Sexto parte desse conceito, compreendendo o “som” (*phone*) como uma “qualidade audível dos objetos”.

Além disso, “o som nem é concebido como um efeito nem como substância, mas como algo que vem a ser e que se estende no tempo” (M VI, 57). Assim, se não conseguimos chegar a uma definição do conceito de tempo, o conceito de som, enquanto existente no tempo, é automaticamente destruído.

Visto que Sexto partiu da definição de *mousike* como ciência do que é melódico e do que é rítmico, resta ainda a refutação da música enquanto ciência do ritmo. Também nesse caso, sua refutação se dá a partir do conceito mais fundamental presente na definição de ritmo. Se “ritmo é um sistema composto de pés, e o pé é composto de *arsis* (levantamento) e *thesis* (abaixamento)” e “*arsis* e *thesis* são considerados uma quantidade de tempo” (M VI, 60), então, o conceito que precisa ser refutado para desestabilizar toda a teoria da música é o conceito de tempo. Para isso, Sexto Empírico retoma alguns de seus argumentos contra o tempo apresentados no *Contra os Físicos*<sup>196</sup>. Em seguida, o *Contra os Músicos* simplesmente encerra a investigação cética a respeito das disciplinas dos Estudos Cíclicos: “Tendo dito tantas coisas de maneira pragmática contra os princípios da música, nós encerramos nossa discussão contra as disciplinas” (M VI, 68).

Se observamos o que está em jogo nessa segunda parte do texto, composta pelos argumentos que o próprio autor considera que estão mais de acordo com a corrente cética<sup>197</sup>, mais uma vez confirmamos que o cético não está, de modo algum, preocupado com o

<sup>195</sup> Ver Aristóteles, *De Anima* (425 B 26-8).

<sup>196</sup> Para referências, ver nossa tradução M VI, 60-7, notas 311-6 (p. 117-120).

<sup>197</sup> Ver M VI, 4-5 e seção 5.1.2.

conceito de música especificamente, mas sim com a crítica à postura dogmática da parte dos professores de música que sustentam teses contraditórias entre si a respeito dessa arte.

## 6 CONTRA OS MÚSICOS (TEXTO GREGO E TRADUÇÃO).

### ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ

[6.1] Ἡ μουσικὴ λέγεται τριχῶς, καθ' ἓνα μὲν τρόπον ἐπιστήμη τις περὶ μελωδίας καὶ φθόγγους καὶ ῥυθμοποιίας καὶ τὰ παραπλήσια καταγινόμενα πράγματα, καθὸ καὶ Ἀριστόξενον τὸν Σπινθάρου λέγομεν εἶναι μουσικόν, καθ' ἕτερον δὲ ἢ περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρίαν, ὡς ὅταν τοὺς μὲν αὐλοῖς καὶ ψαλτηρίοις χρωμένους μουσικοὺς ὀνομάζομεν, τὰς δὲ ψαλτρίας μουσικάς. ἀλλὰ κυρίως κατ'αὐτὰ τὰ σημαινόμενα καὶ παρὰ πολλοῖς λέγεται μουσική. [6.2] καταχρηστικώτερον δὲ ἐνίοτε προσαγορεύειν εἰώθαμεν τῷ αὐτῷ ὀνόματι καὶ τὴν ἓν τι πράγματι κατόρθωσιν. οὕτω γοῦν μεμουσωμένον τι ἔργον φαμέν, κἂν ζωγραφίας μέρος ὑπάρχη, καὶ μεμουσῶσθαι τὸν ἐν τούτῳ κατορθώσαντα ζωγράφον. [6.3] ἀλλὰ δὴ κατὰ τοσοῦτους τρόπους νοουμένης τῆς μουσικῆς, πρόκειται νῦν ποιεῖσθαι τὴν ἀντίρρησιν οὐ μὰ Δία πρὸς ἄλλην τινὰ ἢ πρὸς τὴν κατὰ τὸ πρῶτον νοουμένην σημαινόμενον· αὕτη γὰρ καὶ ἐντελεστάτη παρὰ τὰς ἄλλας μουσικάς δοκεῖ καθεστηκέναι.



## CONTRA OS MÚSICOS

[6.1] A música é dita de três maneiras. Na primeira, enquanto ciência<sup>198</sup> das melodias, sons, composição de ritmos e coisas desse tipo, sentido em que dizemos que Aristóxeno<sup>199</sup>, filho de Espíntaro, é músico. Na segunda, ela diz respeito à experiência<sup>200</sup> em instrumentos<sup>201</sup>, tal como quando nomeamos “músicos” aqueles que usam aulos<sup>202</sup> e saltérios<sup>203</sup>, e “musicistas” aquelas que tocam saltério. De maneira apropriada, a música é dita de acordo com esses significados por muitas pessoas. [6.2] De modo menos apropriado, às vezes, costumamos chamar com o mesmo nome a realização bem sucedida de algo. Desse modo, também dizemos que algo é musical<sup>204</sup> mesmo sendo parte de uma pintura, e que o pintor é “musical”<sup>205</sup> por ter sido bem sucedido nisso. [6.3] Mas sendo a música concebida dessas maneiras, propõe-se agora que se faça uma refutação, – por Zeus – não contra qualquer outra música, senão contra aquela concebida de acordo com o primeiro significado, pois essa, em comparação com os outros significados de música, parece ter se estabelecido como a mais completa<sup>206</sup>.

<sup>198</sup> Encontra-se frequentemente as disciplinas consideradas como ciências (*epistemai*) em oposição às artes (*tekhnai*). Nesse vocabulário, essa distinção implica no uso do termo ciência (*episteme*) para designar as “artes baseadas na razão” (*logiken tekhnai*). Ver seção 4.2.

<sup>199</sup> Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, viveu no século IV a.C.. Sua obra teve grande repercussão durante toda a Antiguidade. Ele é tomado como exemplo de músico na medida em que trata da música sob uma perspectiva teórica. Na parte do texto em que Sexto Empírico refuta conceitos técnicos da música, muitas das definições são semelhantes às do músico. Sobre o pensamento musical de Aristóxeno, ver seção 3.3.

<sup>200</sup> O conceito de *empeiria* é comumente utilizado no pirronismo ligado às artes que estão de acordo com o critério prático e que, por isso, não são refutadas pelo cético. Ver seções 4.1 e 4.4.

<sup>201</sup> A *organike*, enquanto parte da prática musical, era frequentemente oposta à *harmonike*, que é a parte teórica da música e considerada como a mais completa. Ver seção 5.1.1.

<sup>202</sup> O mais importante instrumento da família dos aerofones. De origem oriental, o aulo é um instrumento de sopro “composto de um tubo (*bombyx*), feito de junco, madeira, marfim, chifre, osso de cervo ou bronze, cortado em seções cilíndricas inseridas umas nas outras com quatro ou cinco furos (*trypemata*), sendo que o segundo estava na parte de baixo do tubo. O aulo tinha ainda uma ou duas palhetas (*glossai* ou *glottides*) no bocal e isso é que produzia seu som penetrante e estrondoso.” (Rocha, 2009, p. 159). Muitas vezes se encontra a tradução de “aulos” por “flauta”, mas essa tradução é imprópria porque a flauta tem um som suave, muito diferente do som do aulo.

<sup>203</sup> Nome genérico para designar a família das harpas (cordas oblíquas e de comprimento desigual). Os instrumentos desse gênero, de origem não grega, eram pinçados com os dedos nus, sem plectro.

<sup>204</sup> Em grego, “*memousomenon*”. O termo remete ao sentido mais amplo de *mousike*, está relacionado às artes e ciências presididas pelas Musas.

<sup>205</sup> Nesse sentido amplo de *mousike*, musical (*mousikos*) é o homem bem educado, culto.

<sup>206</sup> É a teoria musical, não a prática musical, considerada pelos pensadores como a mais completa. Cf. Platão, *Rep.* (530 D-531 C). De acordo com Aristides Quintiliano, *De Mus.* (1.1.10), para os antigos filósofos, a música (a teoria musical) “não só era apreciada por si mesma, mas era também extraordinariamente admirada por ser útil às demais ciências. Sob influência pitagórica e platônica, ele considera que a música contém as relações harmônicas que compreendem todo o universo, por isso ela seria útil para todas as outras ciências.

[6.4] τῆς δὲ ἀντιρρήσεως, καθάπερ καὶ ἐπὶ γραμματικῆς, διττόν ἐστι τὸ εἶδος. οἱ μὲν οὖν δογματικώτερον ἐπεχείρησαν διδάσκειν ὅτι οὐκ ἀναγκαῖόν ἐστι μάθημα πρὸς εὐδαιμονίαν μουσική, ἀλλὰ βλαπτικὸν μᾶλλον, καὶ τοῦτο δείκνυσθαι ἔκ τε τοῦ διαβάλλεσθαι τὰ πρὸς τῶν μουσικῶν λεγόμενα καὶ ἐκ τοῦ τοὺς προηγουμένους λόγους ἀνασκευῆς ἀξιοῦσθαι [6.5] οἱ δὲ ἀπορητικώτερον πάσης ἀποστάντες τῆς τοιαύτης ἀντιρρήσεως ἐν τῷ σαλεύειν τὰς ἀρχικὰς ὑποθέσεις τῶν μουσικῶν ᾤθησαν καὶ τὴν ὅλην ἀνηρῆσθαι μουσικὴν. [6.6.] Ὅθεν καὶ ἡμεῖς ὑπὲρ τοῦ μὴ δοκεῖν τι τῆς διδασκαλίας χρεωκοπεῖν, τὸν ἑκατέρου δόγματος ἢ ἀπορήματος<sup>207</sup> χαρακτῆρα κεφαλαιωδέστερον ἐφοδεύσομεν, μήτε ἐν τοῖς παρέλκουσιν ὑπερεκπίπτοντες εἰς μακρὰς διεξόδους μήτε ἐν τοῖς ἀναγκαιοτέροις ὑστεροῦντες πρὸς τὴν τῶν ἐπειγόντων ἔκθεσιν, ἀλλὰ μέσσην καὶ μεμετρημένην κατὰ τὸ δυνατόν ποιούμενοι τὴν διδασκαλίαν.

<sup>207</sup> Embora Greaves (1986, p. 127) opte pelo termo “*pragmatos*” em sua análise dos manuscritos, optamos aqui por manter o termo “*aporematos*”, tal como Delattre (2002, p. 415), visto que, deste modo, a sentença diz respeito aos tipos de refutação apresentados anteriormente, o dogmático e o aporético.

[6.4] A refutação, tal como aquela da gramática, se dá de dois modos<sup>208</sup>. Uns, de modo mais dogmático, tentaram ensinar que a música não é uma disciplina<sup>209</sup> necessária para a felicidade<sup>210</sup>, mas muito prejudicial, e eles se esforçaram para mostrar isso atacando aquilo que é dito pelos músicos e sustentando que seus argumentos principais eram dignos de serem destruídos<sup>211</sup>. [6.5] Outros, de um modo mais aporético<sup>212</sup>, evitando toda refutação desse tipo, pensaram que ao desestabilizar as principais suposições dos músicos pensaram também ter-se destruído<sup>213</sup> toda a música. [6.6] Portanto, também nós, para que não pareçamos minimizar qualquer coisa da explicação<sup>214</sup>, examinaremos metodicamente o caráter principal de cada uma dessas atitudes – a dogmática e a aporética. Nem de maneira redundante excedendo-nos em longas descrições, nem falhando na exposição daquilo que é mais indispensável, mas criando uma explicação tão moderada e calculada quanto possível.

<sup>208</sup> Também no *Contra os Gramáticos* Sexto Empírico empreende dois tipos de refutação: ele apresenta argumentos mostrando a inutilidade da gramática e argumenta contra a existência dos princípios que constituem a *ciência das letras*.

<sup>209</sup> O termo “*mathema*” pode ser traduzido como “disciplina”, “conteúdo”, “ensinamento”. *Ta mathemata* são os ensinamentos adquiridos através do ensino transmitido pelos *mathematikos*, ou seja, pelos professores. Ver seção 4.2.

<sup>210</sup> O termo grego “*eudaimonia*” traduz-se comumente por “felicidade”, entretanto, essa tradução é limitada, visto que identificamos o termo com um certo estado de espírito. *Eudaimonia*, na verdade, refere-se à obtenção daquilo que é mais desejável, o sumo bem. Para Aristóteles, a felicidade é uma atividade da alma de acordo com a virtude. Epicuro considerou o prazer, acompanhado da prudência enquanto a principal virtude, como sumo bem, tendo definido o prazer como “ausência de sofrimentos físicos e perturbações na alma” (Epicuro, *Carta Sobre a Felicidade*, p. 43). De modo geral, o termo *eudaimonia* remete ao resultado de uma vida virtuosa que regida por determinados princípios, de acordo com cada escola filosófica. A *eudaimonia* (muitas vezes associada à tranquilidade da alma) era o principal objetivo das escolas filosóficas do período helenístico combatidas pelos céticos, tal como a epicurista e a estoica. Cf. Hadot (2008, cap. 7).

<sup>211</sup> Sexto Empírico refere-se explicitamente aos filósofos epicuristas. Segundo Dellatre (2002, p. 415, n. 1), isso se estende também aos cirenaicos.

<sup>212</sup> O termo *aporia* aparece frequentemente associado ao ceticismo. De acordo com Sexto Empírico, o pensamento cético é chamado também de “aporético”. Cf. HPI, 3; 210. Ver seções 4.3.1 (p. 62-3) e 5.1.2 (p. 72-3).

<sup>213</sup> Sexto Empírico parece se referir aqui à própria escola cética. *Anairesis* indica, no ceticismo pirrônico, a supressão ou destruição de algum conceito, dada enquanto resultado da argumentação cética. Esse tipo de supressão aparece na segunda parte do texto (§ 38 – 68), quando Sexto conclui pela inexistência dos conceitos apresentados. Ver seções 4.3.1 e 5.1.2 (p. 72-3).

<sup>214</sup> “*Didaskalia*”, para Sexto Empírico, pode designar um “ensinamento por demonstração”.

[6.7] Τάξει δὲ ἀρχέτω πρῶτον τὰ ὑπὲρ μουσικῆς παρὰ τοῖς πολλοῖς εἰωθότα θρυλεῖσθαι. εἴπερ τοίνυν, φασί, φιλοσοφίαν ἀποδεχόμεθα σωφρονίζουσαν τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ τὰ ψυχικὰ πάθη καταστέλλουσαν, πολλῶ μᾶλλον ἀποδεχόμεθα τὴν μουσικὴν, ὅτι οὐ βιαστικώτερον ἐπιτάττουσα ἡμῖν ἀλλὰ μετὰ θελγούσης τινὸς πειθοῦς τῶν αὐτῶν ἀποτελεσμάτων περιγίνεται ὥνπερ καὶ ἡ φιλοσοφία. [6.8] Ὁ γοῦν Πυθαγόρας μειράκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος ὡς μηδὲν τῶν μεμνηόντων διαφέρειν, παρήνεσε τῶ συνεπικωμάζοντι τούτοις ἀύλητῆ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος· τοῦ δὲ τὸ προσταχθὲν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὡς εἰ καὶ τὴν ἀρχὴν ἔνηφον.

[6.7] Pela ordem, comecemos primeiro com as coisas sobre a música repetidas costumeiramente pela maioria. Ora, se, eles dizem, admitimos que a Filosofia regula<sup>215</sup> a vida humana e refreia as afecções da alma<sup>216</sup>, mais ainda admitimos que a música faz isso, porque ela não se impõe a nós de modo violento, mas com certa persuasividade encantatória<sup>217</sup>, ela produz os mesmos efeitos que a Filosofia<sup>218</sup>. [6.8] Pitágoras, certa vez, tendo observado que os jovens em estado de frenesi báquico causado pela embriaguez de modo algum diferiam dos enlouquecidos, aconselhou o auleta que estava junto deles na folia a tocar no aulo a melodia espondaiaca<sup>219</sup>. Depois que o auleta fez o que foi ordenado, os jovens repentinamente mudaram e se mostraram temperantes como se tivessem estado sóbrios desde o início.<sup>220</sup>

<sup>215</sup> O termo “*sophronizo*” é traduzido ao longo do texto por “temperar”, “regular” e “moderar”. O verbo está ligado à virtude da temperança ou moderação (*sophrosyne*), uma das quatro virtudes principais apresentadas por Platão na *República* (427 E). É interessante notar que, quando Platão apresenta a virtude da temperança, ele a aproxima dos conceitos musicais da consonância (*symphonia*) e da harmonia, apresentando a temperança como “uma espécie de ordenação” e como “o domínio de certos prazeres e desejos”. Cf. Platão, *Rep.* (430 E).

<sup>216</sup> No *Fedro*, Platão aborda a relação entre as partes da alma fazendo uma analogia da parte racional da alma com a figura de um cocheiro que tenta controlar dois cavalos, que representam as partes irracionais da alma. Daí o papel da Filosofia (atividade da parte racional) de refrear as afecções da parte irracional da alma. Cf. Platão, *Fedro* (253 C – 257 B).

<sup>217</sup> Na *República* (600 E – 601 B), Platão afirma que os elementos que compõem a música como a métrica, o ritmo e o modo, têm um encantamento que faz um discurso ou qualquer conteúdo técnico parecer excelente, embora o poeta não saiba nada mais do que representar aparências. Por isso, para Platão, a execução musical deve ser muito bem administrada. Quando bem utilizada, a música tem o poder de alterar o caráter do ouvinte e levá-lo à excelência moral. É nesse sentido que ela realizaria o mesmo papel da Filosofia, só que de um modo mais agradável.

<sup>218</sup> Essa relação entre música e Filosofia é encontrada em diversos textos da Antiguidade. Aristides Quintiliano (*De mus.*, 2.3.20) apresenta a Filosofia como um objeto de aprendizado (*mathesis*) que “mantém a parte racional [da alma] em sua liberdade natural, tornando-a sóbria e mantendo-a pura através da prudência (*phronesis*)”. Já a música é encarregada da parte irracional, curando-a e domesticando-a através do hábito, “não permitindo que ela [a alma] cometa excessos nem que seja completamente subjugada”. “Desde a infância [a música] molda o caráter com suas *harmoniai*, e torna o corpo mais melodioso com seus ritmos”. Isso poderia se dar, de acordo com Aristides Quintiliano, porque “a doçura dessa atividade encanta suas mentes; ou talvez suas almas”. Sobre o papel da música enquanto ensino preliminar para a Filosofia, ver Aristides Quintiliano, *De mus.* (3.27.20)

Plutarco (*De virtute morali*, 441 E) apresenta essa mesma relação, atribuindo esse conhecimento a Pitágoras que, segundo o filósofo, teria introduzido o estudo da música “para encantar e acalmar a alma” por ter notado que nem todas as partes da alma se submetem à razão, “mas que algumas partes precisam de algum outro tipo de persuasão para cooperar com elas, para moldá-las e domesticá-las, se elas não são para ser totalmente intratáveis e obstinadas ao ensino da Filosofia”. Ver também Platão, *Euth.* (290 A).

<sup>219</sup> Indica uma melodia apropriada para ocasiões religiosas, de caráter solene e dominada ritmicamente por tempos longos. Essas melodias eram compostas no modo dórico e consideradas calmantes. Cf. Platão, *Ti.* (47 D); Plutarco, *De Mus.* (1135 A).

<sup>220</sup> Essa anedota sobre Pitágoras aparece em vários textos da Antiguidade. Cf. Filodemo, *De Mus.* (col. 42, 39 – 44); Quintiliano, *Inst.* (1.10 32); Boécio, *Inst.* (1.1); Plutarco, *De mus.* (1146 F).

[6.9] Οἷ τε τῆς Ἑλλάδος ἠγούμενοι καὶ ἐπ' ἀνδρεία διαβόητοι Σπαρτιᾶται μουσικῆς ἀεὶ ποτε στρατηγούσης αὐτῶν ἐπολέμουν. καὶ οἱ ταῖς Σόλωνος χρώμενοι παραινέσεις πρὸς αὐλὸν καὶ λύραν παρετάσσοντο, ἔνρυθμον ποιούμενοι τὴν ἐνόπλιον κίνησιν. [6.10] Καὶ μὴν ὥσπερ σωφρονίζει μὲν τοὺς ἄφρονας ἢ μουσική, εἰς ἀνδρείαν δὲ προτρέπει τοὺς δειλοτέρους, οὕτω καὶ παρηγορεῖ τοὺς ὑπ' ὀργῆς ἐκκαιομένους. ὀρῶμεν γοῦν ὡς καὶ ὁ παρὰ τῷ ποιητῇ μνηίων Ἀχιλλεὺς καταλαμβάνεται ὑπὸ τῶν ἐξαποσταλέντων πρεσβευτῶν

φρένα τερπόμενος φόρμιγγι λιγείῃ

καλῆ δαιδαλέῃ· ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν.

τὴν ἔλετ' ἐξ ἐνάρων, πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας.

τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν,

ὡς ἂν σαφῶς γινώσκων τὴν μουσικὴν πραγματείαν μάλιστα δυναμένην περιγίνεσθαι τῆς περὶ αὐτὸν διαθέσεως. [6.11] Καὶ μὴν δι' ἔθους ἦν καὶ τοῖς ἄλλοις ἥρωσιν, εἴ ποτε ἀποδημοῖεν καὶ μακρὸν πλοῦν στέλλοιντο, ὡς πιστοτάτους φύλακας καὶ σωφρονιστῆρας τῶν γυναικῶν αὐτῶν ἀπολείπειν τοὺς μουσικούς. Κλυταιμνήστρα γέ τοι παρῆν ἀοιδός, ᾧ πολλὰ ἐπέτελλεν Ἀγαμέμνων περὶ τῆς κατὰ ταύτην σωφροσύνης. [6.12] ἀλλ' ὁ Αἴγισθος πανοῦργος ὦν αὐτίκα τὸν ἀοιδὸν τοῦτον

ἄγων εἰς νῆσον ἐρήμην

κάλλιπεν οἴωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κῶρμα γενέσθαι·

εἴθ' οὕτως ἀφύλακτον λαβὼν τὴν Κλυταιμνήστραν διέφθειρε, προτρεψάμενος αὐτὴν ἐπιθέσθαι τῇ ἀρχῇ τοῦ Ἀγαμέμνονος.

[6.9] Os Espartanos, líderes da Hélade e famosos por sua bravura<sup>221</sup>, guerreavam sempre sob o comando da música<sup>222</sup>. E aqueles que utilizavam as exortações de Sólon<sup>223</sup> se colocavam em ordem de batalha ao som do aulo e da lira, fazendo o movimento marcial rítmico<sup>224</sup>. [6.10] Tal como a música torna temperantes os insensatos e incita os covardes a serem corajosos, ela também acalma aqueles que estão inflamados pelo ímpeto. Vejamos de acordo com o poeta, como Aquiles, em sua ira, é encontrado pelos embaixadores que foram enviados até ele —

deleitando seu espírito com a melodiosa fórminge,  
bela obra de arte, em cima havia argênteo jugo  
Escolheu-a dentre os espólios, a cidade de Etion tendo destruído.  
Com ela, ele deleitava seu coração,<sup>225</sup>

— como se ele soubesse claramente que a prática musical é sobretudo capaz de prevalecer sobre sua disposição. [6.11] Além disso, era hábito também para outros heróis, quando eles deixavam seus lares e partiam em uma longa navegação, deixar músicos como os mais confiáveis guardiões e responsáveis pela conduta<sup>226</sup> de suas mulheres. Assim, um aedo acompanhava Clitemnestra ao qual Agamênon ordenou muitas coisas a respeito da temperança dela. [6.12] Mas Egisto, sendo perverso, rapidamente

conduzindo o aedo para uma ilha deserta o abandonou,  
para se tornar presa e espólio para os abutres;<sup>227</sup>

então, pegou Clitemnestra já sem vigilância e seduziu-a, incitando-a a tomar o poder de Agamênon.<sup>228</sup>

<sup>221</sup> “*Andreia*” - traduzido comumente por “fortaleza”, “coragem”, “bravura” - denomina também uma das virtudes a ser cultivada na *República* de Platão. Quando Platão se refere ao poder da música de alterar o caráter do ouvinte, esse poder está ligado às virtudes da temperança (*sophrosyne*) e da bravura (*andreia*).

<sup>222</sup> Esse argumento a favor da música aparece também em Quintiliano, *Inst.* (I, X, 14).

<sup>223</sup> Sólon (638 – 558 a.C.) foi um legislador, jurista e poeta grego. Filodemo também apresenta Sólon dando conselhos através de elegias morais (poesias monódicas que eram classificadas de acordo com o seu conteúdo).

<sup>224</sup> As canções para a guerra normalmente eram em ritmo crético ou peônico ( – ∪ – , – ∪ ∪ ∪ , ∪ ∪ ∪ – ). (Na escansão dos versos as sílabas longas são representadas por “–” e as breves por “∪”). Cf. West (1992, p. 15-6); Mathiesen (1999, p. 40).

<sup>225</sup> Homero, *Iliada* (IX, 186-9). A mesma citação aparece em Plutarco, *De Mus.* (1145 E). As traduções dos trechos de obras da literatura clássica que aparecem neste texto são de nossa autoria em parceria com o prof. Roosevelt Rocha.

<sup>226</sup> Utilizamos essa expressão para traduzir o termo “*sophonisteras*”. O termo, ligado à virtude da temperança, associado à conduta das mulheres, neste caso, diz respeito ao controle do desejo sexual delas.

<sup>227</sup> Homero, *Odisseia* (III, 270-1).

<sup>228</sup> Cf. Filodemo, *De Mus.* (col. 49, 23-7).

[6.13] Οἱ τε μέγα δυναθέντες ἐν φιλοσοφίᾳ, καθάπερ καὶ Πλάτων, τὸν σοφὸν ὅμοιον φασιν εἶναι τῷ μουσικῷ, τὴν ψυχὴν ἡρμωσμένην ἔχοντα. καθὸ καὶ Σωκράτης καίπερ βαθυγῆρως ἤδη γεγονῶς οὐκ ἠδεῖτο πρὸς Λάμπωνα τὸν κιθαριστὴν φοιτῶν, καὶ πρὸς τὸν ἐπὶ τούτῳ ὀνειδίσαντα λέγειν ὅτι κρεῖττον ἐστὶν ὀψιμαθῆ ἢ ἀμαθῆ διαβάλλεσθαι. [6.14] Οὐ χρὴ μέντοι, φασίν, ἀπὸ τῆς νῦν ἐπιτρέπτου καὶ κατεαγίας μουσικῆς τὴν παλαιὰν διασύρειν, ὅτε καὶ Ἀθηναῖοι πολλὴν πρόνοιαν σωφροσύνης ποιούμενοι καὶ τὴν σεμνότητα τῆς τε μουσικῆς κατειληφότες ὡς ἀναγκαιότατον αὐτὴν μάθημα τοῖς ἐκγόνοις παρεδίδουσαν. [6.15] καὶ τούτου μάρτυς ὁ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας ποιητής, λέγων

λέξω τοίνυν βίον ὃν ἐξ ἀρχῆς ἐγὼ θνητοῖσι παρεῖχον.

πρότερον γὰρ ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύσαντος μηδέν' ἀκοῦσαι,

εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως ἐς κιθαριστοῦ.

ὅθεν εἰ καὶ κεκλασμένοις τισὶ μέλεσι νῦν καὶ γυναικώδεσι ῥυθμοῖς θηλύνει τὸν νοῦν ἡ μουσικὴ, οὐδὲν τοῦτο πρὸς τὴν ἀρχαίαν καὶ ἔπανδρον μουσικὴν. [6.16] Εἴπερ τε ἡ ποιητικὴ βιωφελὴς ἐστὶ, ταύτην δὲ φαίνεται κοσμεῖν ἡ μουσικὴ μερίζουσα καὶ ἐπωδὸν παρέχουσα, χρειώδης γενήσεται ἡ μουσικὴ. ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη τὸ πάλαι πρὸς λύραν ἦδετο.



[6.13] Além disso, aqueles muito capazes em Filosofia, tal como Platão, dizem que o sábio é semelhante ao músico, pois tem a sua alma harmonizada<sup>229</sup>. Assim, do mesmo modo, Sócrates, embora já estivesse muito velho, não se envergonhava de recorrer a Lámpon<sup>230</sup>, o citarista, e, para alguém que o repreendeu, ele disse que é melhor ser acusado de aprendiz tardio do que de ignorante<sup>231</sup>. [6.14] Não se deve também, dizem, desprezar a música antiga tomando como base a atual<sup>232</sup>, que é vergonhosa e efeminada, quando também os Atenienses, que devotaram grande atenção à moderação da conduta, compreendendo a dignidade da música, transmitiram-na para seus descendentes como o ensinamento mais necessário. [6.15] Testemunha disso é o poeta da Antiga Comédia que diz

Agora, contarei da vida a qual em princípio eu dei aos mortais;<sup>233</sup>

Pois, primeiramente, que não se ouvisse o som de uma criança murmurando,

Em seguida, que as crianças fossem pelas ruas de maneira ordenada ao encontro do citarista.<sup>234</sup>

Por essa razão, se a música atual enfraquece a mente com certas melodias fragmentadas e ritmos efeminados<sup>235</sup>, isso não tem nada a ver com a música antiga e viril. [6.16] Além disso, se a arte poética é útil para a vida e se a música parece adorná-la dividindo-a e produzindo o canto, a música será necessária. Sem dúvida, também os poetas são chamados compositores de melodia<sup>236</sup>, e antigamente os versos de Homero eram cantados ao som da lira.

<sup>229</sup> Cf. Platão, *Rep.* (410 E; 443 D-E; 554 E); *Timeu* (43 A).

<sup>230</sup> Greaves (1986, p. 135 n. 35) chama atenção para o fato de que se desconhece a existência de qualquer músico chamado “Lámpon”, mas que houve um sacerdote do oráculo chamado “Lámpon” contemporâneo a Sócrates. Nos diálogos de Platão, Sócrates aborda o fato de ser um aprendiz tardio da cítara, tendo como seu professor de cítara o músico Cono. Cf. Platão, *Euth.* (272 B-C; 295 D). No *Menexeno* (235 E - 236 A), Cono também é mencionado junto do nome “Lamprus”, professor de música de Sófocles. Cf. também, *Vida de Sófocles* (III, 19-20).

<sup>231</sup> Cf. Filodemo, *De mus.* (col. 139, 39-40); Quintiliano, *Inst.* (I, X, 13).

<sup>232</sup> Platão e Aristófanes criticaram os músicos de seu tempo, exaltando os poderes da música arcaica. Aristófanes, sobretudo na comédia *As Rãs*, faz um apelo à tradição do papel da música na educação grega, satirizando uma disputa entre Eurípides, enquanto a personificação do novo músico, aberto a todas as inovações e elaborações da chamada nova música, e Ésquilo, enquanto representante da música antiga. Tal sátira “não só é um apelo à tradição, como também o testemunho duma profunda ruptura que havia começado a produzir-se dentro do âmbito da cultura musical grega (...)”. (Pereira, 2001, p. 259).

<sup>233</sup> Telecleides (fr. 1), citado em Ateneu, *Deipnosophistas* (VI, 268 B).

<sup>234</sup> Aristófanes, *Nuvens* (963-4). Na comédia de Aristófanes essa citação descreve o comportamento considerado adequado para as crianças de acordo com a antiga educação, “quando a decência era um costume aceito”.

<sup>235</sup> Ver seção 3.2.1 (p. 25-6).

<sup>236</sup> *Melopoios*.

[6.17] ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον, ὅποιά ἐστι τὰ οὕτω λεγόμενα·

γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς αἰθήρ,  
ὁ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,  
ἢ δ' ὕγροβόλους σταγόνας νοτίας  
παραδεξαμένη τίκτει θνατούς,  
τίκτει δὲ βορὰν φῦλά τε θηρῶν,  
ὄθεν οὐκ ἀδίκως  
μήτηρ πάντων νενόμισται.

[6.18] Καθόλου γὰρ οὐ μόνον χαιρόντων ἐστὶν ἄκουσμα, ἀλλ' ἐν ὕμνοις καὶ εὐωχίαις καὶ θεῶν θυσίαις ἢ μουσικῇ· διὰ δὲ τοῦτο καὶ ἐπὶ τὸν τῶν ἀγαθῶν ζῆλον τὴν διάνοιαν προτρέπεται. ἀλλὰ καὶ λυπουμένων παρηγόρημα· ὄθεν καὶ τοῖς πενθοῦσιν αὐλοὶ μελωδοῦσιν οἱ τὴν λύπην αὐτῶν ἐπικουφίζοντες.

[6.19] Τοιαῦτα μὲν ὑπὲρ μουσικῆς· λέγεται δὲ πρὸς ταῦτα τὸ μὲν πρῶτον ὅτι οὐκ ἔστιν ἐκ προχείρου διδόμενον τὸ φύσει τῶν μελῶν τὰ μὲν εἶναι διεγερτικὰ τῆς ψυχῆς τὰ δὲ κατασταλτικά. παρὰ γὰρ τὴν ἡμετέραν δόξαν τὸ τοιοῦτο γίνεται. ὥσπερ γὰρ ὁ τῆς βροντῆς κτύπος, καθά φασιν Ἐπικουρείων παῖδες, οὐ θεοῦ τινος ἐπιφάνειαν σημαίνει ἀλλὰ τοῖς ιδιώταις καὶ δεισιδαίμοσι τοιοῦτος εἶναι δοξάζεται, [6.20] ἐπεὶ καὶ ἄλλων σωμάτων ἐπ' ἴσης ἀλλήλοις προσκρουσάντων ὁμοίως ἀποτελεῖται κτύπος, ὥσπερ καὶ μύλου περιεγομένου ἢ χειρῶν συμπαταγουσῶν, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τῶν κατὰ μουσικὴν μελῶν οὐ φύσει τὰ μὲν τοῖα ἐστὶ τὰ δὲ τοῖα, ἀλλ' ὑφ' ἡμῶν προσδοξάζεται.

[6.17] Também eram desse modo as melodias e cantos corais<sup>237</sup> dos poetas trágicos, mantendo certa relação natural, tal como os ditos assim:

Terra Máxima e éter de Zeus,  
que é genitor dos homens e dos deuses;  
e ela que, recebendo úmidas gotas pluviais  
engendra os mortais  
e gera o alimento e as raças das feras.  
Por isso, não sem razão,  
ela é considerada mãe de todos.<sup>238</sup>

[6.18] Pois, em geral, a música não é apenas um som ouvido em situações alegres, mas também é ouvida em hinos, orações e sacrifícios aos deuses; por isso, também o pensamento<sup>239</sup> é incitado ao zelo pelas coisas boas. Daí, também é um consolo aos entristecidos; por essa razão, aos aflitos, são tocadas melodias no aulo, aliviando a tristeza deles.

[6.19] Tais são os argumentos a favor da música. Mas, diz-se contra essas ideias, primeiro, que não é prontamente concedido que, por natureza<sup>240</sup>, algumas melodias excitam a alma e outras tranquilizam<sup>241</sup>. Com efeito, tal coisa é contrária à nossa opinião. Pois, tal como o estrondo do trovão – segundo dizem os aprendizes<sup>242</sup> de Epicuro<sup>243</sup> – não significa a epifania de algum deus (embora isso seja suposto pelas pessoas comuns e supersticiosas), [6.20] visto que outros corpos colidindo uns nos outros igualmente produzem um estrondo similar (como quando um moinho gira ou quando mãos batem palmas), do mesmo modo, algumas melodias musicais não são naturalmente de um tipo e outras de outro, mas essa opinião é acrescentada por nós<sup>244</sup>.

<sup>237</sup> Em grego, “*stasimon*”. Cf. Aristóteles, *Poética* (1452 B): “o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus”. O anapesto é usado na entrada do coro, composto de duas sílabas breves e uma longa: ∪ ∪ – ; e o troqueu tem a forma: – ∪ – ∪ ou – ∪ – x ; e é mais adequado para dança.

<sup>238</sup> Eurípides (fr. 839 Nauck).

<sup>239</sup> Em grego, “*dianoia*”, é um dos termos usados para se referir à atividade do intelecto.

<sup>240</sup> Aquilo que é dito “por natureza” diz respeito ao que existe independentemente de nossas representações. Todavia, de acordo com o ceticismo pirrônico, temos acesso apenas àquilo que nos aparece, por isso não podemos afirmar ou negar algo sobre como as coisas são por elas mesmas, ou seja, por natureza. Ver seção 4.1.

<sup>241</sup> Cf. Filodemo, *De Mus.* (col. 120).

<sup>242</sup> Parece haver uma certa ironia no modo como Sexto se refere aos discípulos de Epicuro, utilizando o termo “*paides*” (que traduzimos por “aprendizes”) que em grego significa “escravos”, “servos”, “crianças”.

<sup>243</sup> Tal afirmação parece se referir a Lucrécio, *De rerum natura* (VI, 96 ss).

<sup>244</sup> Para Platão e Aristóteles, as melodias têm certos caracteres (*ethe*) por natureza. Essa visão foi criticada também por Filodemo (*De Mus.*, col. 88 e 96). A definição das melodias pelo termo “*ethos*” se dá a partir da ideia de que as melodias teriam, por natureza, a capacidade de influenciar na formação do caráter humano, incitando a alma a ações boas ou más.

τὸ αὐτὸ γοῦν μέλος τῶν μὲν ἵππων διεγερτικόν ἐστι, τῶν δὲ ἀνθρώπων ἐν θεάτροις ἀκουόντων οὐδαμῶς. καὶ τῶν ἵππων δὲ τάχα οὐ διεγερτικόν ἐστὶν ἀλλὰ ταρακτικόν. [6.21] Εἶτα κἂν τοιαῦτα ἦ τὰ τῆς μουσικῆς μέλη, οὐ διὰ τοῦτο καὶ ἡ μουσικὴ βιωφελὴς καθέστηκεν. οὐ γὰρ ὅτι δύναμιν ἔχει σωφρονιστικὴν, καταστέλλει τὴν διάνοιαν, ἀλλὰ ἦ περισπαστικὴν· παρὸ καὶ ἡσυχασθέντων πως τῶν τοιούτων μελῶν πάλιν ὁ νοῦς, ὡς ἂν μὴ θεραπευθεῖς ὑπ' αὐτῶν, ἐπὶ τὴν ἀρχῆθεν ἀνακάμπει διάνοιαν. [6.22] ὄνπερ οὖν τρόπον ὁ ὕπνος ἢ ὁ οἶνος οὐ λύει τὴν λύπην ἀλλ' ὑπερτίθεται, κάρων ἐμποιῶν καὶ ἔκλυσιν καὶ λήθην, οὕτω τὸ ποιὸν μέλος οὐ καταστέλλει λυπούμενην ψυχὴν ἢ περὶ ὀργὴν σεσοβημένην τὴν διάνοιαν, ἀλλ' εἶπερ, περισπᾷ.

Portanto, a mesma melodia é excitante para os cavalos, mas não o é de modo algum para os homens quando eles a ouvem nos teatros – e para os cavalos talvez não seja excitante, mas perturbadora<sup>245</sup>. [6.21] Em segundo lugar, ainda que a melodia da música seja desse modo, também não foi devido a isso que a música se estabeleceu como útil para a vida<sup>246</sup>. Com efeito, não é porque tem o poder de regular que a música refreia o pensamento, mas porque tem o poder de distrair. Por conseguinte, tais melodias tendo sido silenciadas, novamente a mente, como se não tivesse sido tratada pela melodia, volta imediatamente ao estado de pensamento inicial. [6.22] Então, do mesmo modo que o sono ou o vinho não dissolve a tristeza, mas a sobrepassa, o torpor produzindo enfraquecimento e esquecimento, a melodia desse tipo não tranquiliza a alma entristecida ou o pensamento agitado pela raiva, mas, se faz algo, os distrai<sup>247</sup>.

---

<sup>245</sup> Esse argumento é baseado no primeiro Modo de Enesidemo sobre a variedade dos animais. Nele, mostra-se que a partir das mesmas coisas não recebemos as mesmas representações por causa das diferenças entre os animais. Segundo Sexto Empírico, isso se dá devido às (1) diferenças no modo como os animais são produzidos (HP I 41-43), às (2) diferenças nas estruturas corporais (44-54) e às (3) diferenças nas preferências e aversões dos animais (55-58). Ao abordar essas diferenças, Sexto nunca dá um exemplo concreto de como as coisas aparecem para os animais, pois, segundo Annas & Barnes (1985, p. 41), “seu apelo às experiências dos animais não supõe que nós humanos podemos saber como é ser não-humano”. No que diz respeito à diferença nas estruturas corporais, Sexto argumenta, por exemplo, que as diferenças no canal auditivo e na constituição das orelhas podem afetar o modo como o mesmo som é percebido (HP I, 50). Além disso, no que diz respeito às diferentes preferências, aquilo que é agradável ao homem pode ser desagradável ou até mortífero para outro animal. Após apresentar vários exemplos específicos acerca dessas diferenças, Sexto conclui que “se as mesmas coisas são desagradáveis para alguns mas agradáveis para outros, e se prazer e desagradabilidade repousam nas representações, então animais diferentes recebem diferentes representações dos objetos externos.” (HP I, 58). No caso de uma melodia, o mesmo conjunto de sons pode ser percebido de maneira diferente pelos homens e pelos animais. Mas se os mesmos objetos aparecem de maneiras diferentes em função das diferenças entre os animais, “então nós devemos ser capazes de dizer como um objeto existente parece quando observado por nós, mas sobre como ele é em sua natureza nós devemos suspender o juízo. Pois nós não podemos decidir entre nossas percepções e as dos outros animais, sendo nós mesmos uma parte da disputa.” (HP I, 59). Assim, no que diz respeito à melodia, para o cético, podemos dizer como ela aparece para nós e como ela parece (para nós) afetar o cavalo, mas não podemos dizer se ela é excitante ou não por natureza. Ver seções 4.1 e 4.3.1 (p. 62)

<sup>246</sup> A argumentação a favor da música pauta-se em sua utilidade para a vida, visto que é a partir de sua utilidade que os filósofos abordam a necessidade do ensino da música. A crítica de Sexto Empírico, tal como a de Filodemo (*De Mus.*, col 137-144 e 149), contesta essa utilidade.

<sup>247</sup> Ver Filodemo, *De Mus.* (col. 129, 1-7).

[6.23] Ὁ τε Πυθαγόρας τὸ μὲν πρῶτον μάταιος ἦν, τοὺς μεθύοντας ἀκαίρως σωφρονίζειν βουλόμενος ἀλλὰ μὴ ἐκκλίνων· εἶτα καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἐπανορθούμενος αὐτοὺς ὁμολογεῖ πλεῖον τι δύνασθαι τῶν φιλοσόφων πρὸς ἐπανόρθωσιν ἡθῶν τοὺς ἀλητάς. [6.24] Τό τε τοὺς Σπαρτιάτας πρὸς αὐλὸν καὶ λύραν πολεμεῖν τοῦ μικροῦ πρότερον εἰρημένου τεκμήριόν ἐστιν, ἀλλ' οὐχὶ τοῦ βιωφελῆ τυγχάνειν τὴν μουσικὴν. καθάπερ δ' οἱ ἀχθοφοροῦντες ἢ ἐρέσσοντες ἢ ἄλλο τι τῶν ἐπιπόνων δρῶντες ἔργων κελεύουσιν εἰς τὸ ἀνθέλκειν τὸν νοῦν ἀπὸ τῆς κατὰ τὸ ἔργον βασάνου, οὕτω καὶ αὐλοῖς ἢ σάλπιγξιν ἐν πολέμοις χρώμενοι οὐ διὰ τὸ ἔχειν τι τῆς διανοίας ἐπεγερτικὸν τὸ μέλος καὶ ἀνδρικοῦ λήματος αἴτιον ὑπάρχειν τοῦτο ἐμηχανήσαντο, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀγωνίας καὶ ταραχῆς ἀνθέλκειν ἑαυτοὺς σπουδάσαντες, εἶγε καὶ στρόμβοις τινὲς τῶν βαρβάρων βουκινίζουσι καὶ τυμπάνοις κτυποῦντες πολεμοῦσιν· ἀλλ' οὐδὲν τούτων ἐπ' ἀνδρείαν προτρέπεται.

[6.23] E Pitágoras primeiramente era um tolo, desejando regular aqueles inapropriadamente embriagados em vez de evitá-los; além disso, recorrendo a esse modo de correção, ele aceita que os auletas têm mais poder do que os filósofos<sup>248</sup> no que concerne à correção dos caracteres<sup>249</sup>. [6.24] E que os Espartanos fazem guerra ao som do aulo e da lira<sup>250</sup> é prova do que foi dito um pouco antes, mas não de que a música é útil<sup>251</sup> para a vida. Do mesmo modo que os que carregam fardos ou remam ou cumprem tarefas “cantam lamentos”<sup>252</sup> para afastar a mente da agonia do trabalho<sup>253</sup>, também aqueles que usam aulos e sálpinges<sup>254</sup> em batalhas inventaram isso não por terem alguma melodia estimulante do pensamento como causa de coragem viril, mas porque ansiavam afastar a si mesmos da agonia e da perturbação<sup>255</sup>, ainda que alguns bárbaros<sup>256</sup> guerreiem assoprando<sup>257</sup> conchas e ressoando tambores<sup>258</sup>. Entretanto, nada disso incita alguém à coragem.

<sup>248</sup> Os auletas, sendo músicos práticos, seriam inferiores em relação aos filósofos. Na *Política* (1339 B; 1341 B), Aristóteles afirma que o músico profissional pode ser considerado vulgar e que a prática musical não é própria para o homem livre, visto que esta não tem um fim em si mesma. Filodemo utiliza o mesmo tipo de argumento contra Diógenes da Babilônia, cf. Filodemo, *De Mus.* (IV, col. 126, 35-40; 136, 10-21).

<sup>249</sup> *Ethos* (ἦθος) diz respeito ao caráter da alma. Na *Ética a Nicômaco* (1103A), Aristóteles apresenta duas espécies de virtudes: a intelectual e a moral. A virtude moral surge do hábito, “donde forma-se seu nome (*ethike*) [ἠθική] por uma pequena modificação da palavra *ethos* [ἔθος] (hábito)”. Todos os elementos da música contêm um caráter próprio que é transmitido para a alma através de um processo de imitação. Cf. Aristides Quintiliano, *De Mus.* (2.18) e Filodemo, *De Mus.* (col. 99-100)

<sup>250</sup> Ver Filodemo, *De Mus.* (col. 72, 43-73,2).

<sup>251</sup> A utilidade para a vida é o critério de acordo com o qual o cético condena algumas artes e não outras. Ver seções 4.1 (p. 51-2) e 5.4.

<sup>252</sup> “*Keleuosi*” comumente significa “incitar” ou “dar ordens”. De acordo com Delattre (2002, p. 425, n. 6), às vezes com acompanhamento musical. Na *República* (390 B) de Platão, aparece com o sentido técnico de “dar a cadência”. Delattre opta por traduzir o termo pela expressão “cadent leurs mouvements”.

<sup>253</sup> Um argumento a favor da música nesse contexto aparece em Quintiliano, *Inst.* (I, X, 16).

<sup>254</sup> Em grego, “*salpinx*”, instrumento de origem Etrusca parecido com um trompete, consistindo de um tubo reto de bronze ou latão. Era utilizado em contextos militares.

<sup>255</sup> Ver Filodemo, *De Mus.* (col. 69, 7-12).

<sup>256</sup> De acordo com Greaves (1986, p. 145, n. 65), “isso reflete uma crença da parte de muitos Gregos de que muitos bárbaros, ou não-Helenos, eram naturalmente inferiores àqueles de nacionalidade Grega. O argumento aqui é de que os bárbaros não teriam a capacidade para o espírito viril, uma das virtudes.” Na *Política*, por exemplo, Aristóteles afirma que os “Helenos são senhores naturais de bárbaros” (Aristóteles, *Pol.*, 1252 B).

<sup>257</sup> Segundo Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 427, n. 2), “o verbo *boukinizein* remete à *bucina*, trompa de guerra dos romanos”.

<sup>258</sup> Aristides Quintiliano (*De mus.*, 2.6) também aborda as questões dos bárbaros serem civilizados através da música e do uso da sálpinge para dar os comandos nas batalhas.

[6.25] Τὰ δὲ αὐτὰ λεκτέον καὶ ἐπὶ τοῦ μηνίοντος Ἀχιλλέως· καίτοι ἐρωτικοῦ ὄντος καὶ ἀκρατοῦς οὐ παράδοξον τὴν μουσικὴν σπουδάζεσθαι. [6.26] Νῆ Δί', ἀλλὰ καὶ οἱ ἥρωες τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας ὤδοις τισὶν ὡς σώφροσι φύλαξι παρακατετίθεντο, καθάπερ ὁ Ἀγαμέμνων τὴν Κλυταιμνήστραν. ταῦτα δὲ ἤδη μυθολογούντων ἐστὶν ἀνδρῶν, εἶτα καὶ παρὰ πόδας αὐτοῦς διελεγχόντων· πῶς γάρ, εἴπερ μουσικὴ περὶ τῆς τῶν παθῶν ἐπανορθώσεως ἐπιστεύετο, τὸν μὲν Ἀγαμέμνονα ἢ Κλυταιμνήστρα ἐπὶ τῆς ἰδίας ἐστίας κατέκτανεν ὥσπερ “βοῦν ἐπὶ φάτνῃ”, εἰς δὲ τοὺς Ὀδυσσέως οἴκουσ ἢ Πηνελόπη ὄχλον ἄσωτον ἐπιδέχεται μειρακίων, ἀεὶ δὲ τὰς ἐπιθυμίας αὐτῶν ἐλπιδοκοποῦσα καὶ παραύξουσα μοχθηρότερον καὶ χαλεπώτερον τῆς ἐπὶ Ἴλιον στρατείας τὸν ἐν Ἰθάκῃ πόλεμον ἤγειρε τῷ γήμαντι; [6.27] Καὶ μὴν εἰ οὔτε οἱ περὶ τὸν Πλάτωνα μουσικὴν ἀπεδέξαντο, ῥητέον οὐ πρὸς εὐδαιμονίαν αὐτὴν συντείνειν, ἐπεὶ καὶ ἄλλοι μὴ λειπόμενοι τῆς τούτων ἀξιοπιστίας, καθάπερ οἱ περὶ τὸν Ἐπίκουρον, ἠρνήσαντο ταύτην τὴν ἀντιποίησιν· λέγομεν τούναντίον αὐτὴν ἀσύμφορον εἶναι καὶ ἀργὴν, φίλοινον, χρημάτων ἀτημελῆ.



[6.25] Isso também deve ser dito sobre a ira de Aquiles<sup>259</sup>: embora seja passional e incontinente<sup>260</sup>, não é contrário à expectativa ele ser ansioso a respeito da música. [6.26] Mas, por Zeus, também os heróis confiavam suas mulheres a alguns cantores como guardiões da temperança delas, tal como Agamênon fez com Clitemnestra. Mas essas coisas são mitos contados pelos homens que, imediatamente em seguida, contradizem a si mesmos. Com efeito, se realmente se acreditava que a música teria influência na correção dos afetos, como Clitemnestra mataria Agamênon em sua própria lareira como se fosse um “boi na manjedoura”<sup>261</sup>? E como Penélope admitiria na casa de Odisseu uma multidão desesperada de jovens e, conduzindo-os a falsas esperanças e aumentando o desejo deles, provocaria para seu marido a guerra em Ítaca, que foi mais horrível e mais difícil do que a campanha de Troia? [6.27] Além disso, mesmo se os seguidores de Platão admitiram a música, não se deve dizer que ela leva à felicidade, visto que também outros que não são inferiores em credibilidade nessas coisas, tal como os seguidores de Epicuro, se negaram a assumir essas afirmações<sup>262</sup>, dizendo, pelo contrário, que a música é prejudicial e ociosa, amante do vinho, e desnecessária.<sup>263</sup>

<sup>259</sup> Cf. Homero, *Iliada* (IX, 186-9). Segundo Aristides Quintiliano (*De Mus.*, 2.10), o papel da música na educação é suficientemente confirmado por Homero: “Assim, quando Aquiles, na *Iliada* quer se livrar da paixão por Briseida ele não aparece cantando algo amoroso, mas convida sua alma a se tornar viril lembrando com a cítara as façanhas guerreiras dos antigos”.

<sup>260</sup> Em grego, “*acrasia*”, traduz-se por “incontinência”, “falta de autocontrole”. Cf. Aristóteles, *EN* (1095 A).

<sup>261</sup> Homero, *Odisseia* (XI, 411).

<sup>262</sup> Pode-se compreender esse argumento à luz de um dos conceitos básicos do ceticismo, apresentado no primeiro Modo de Agripa: o conflito das opiniões (*diaphonia*), “de acordo com o qual nós descobrimos que, tanto na vida comum quanto entre os filósofos, no que diz respeito a uma determinada questão, foi alcançado um impasse não resolvido acerca do qual nós somos incapazes de alcançar um veredito (...)” (HP I, 165). Além disso, esse argumento pode ser reportado ao segundo Modo de Enesidemo, que aborda as diferenças entre os seres humanos (em função das diferenças do corpo e da alma). A esse respeito lemos que “a grande indicação da vasta e ilimitada diferença no intelecto dos seres humanos é a inconsistência das várias afirmações dos Dogmáticos no que diz respeito àquilo que pode ser apropriadamente escolhido, o que pode ser evitado, etc.” (HP I, 85-6). Sexto Empírico aponta que aquilo que escolhemos e evitamos está conectado àquilo que é agradável ou desagradável aos sentidos e “quando as mesmas coisas são escolhidas por algumas pessoas e evitadas por outras, é lógico para nós inferir que essas pessoas não são afetadas da mesma maneira pelas mesmas coisas, visto que, se fossem, elas iriam do mesmo modo ter escolhido e evitado as mesmas coisas.” (HP I, 87). O cético ainda acrescenta que, “enquanto os Dogmáticos, de maneira egoísta, pretendem que a decisão acerca dos fatos deve ser dada a eles acima de todos os outros seres humanos, nós sabemos que essa pretensão é absurda visto que eles próprios fazem parte da disputa (...)” (HP I, 89). Assim, para o cético, se a mesma coisa, neste caso a música, produz um determinado efeito para um ou um grupo de seres humanos e não para outros, é impossível decidir quem está certo a respeito de como ela é por natureza. Sobre os Modos, ver p. 62.

<sup>263</sup> Eurípedes, *Antiope* (fr. 184 Nauck). Delattre (2002, p. 229, n. 1) chama atenção para uma relação com Diógenes da Babilônia.

[6.28] Εὐήθεις δέ εἰσι καὶ οἱ τὴν ἀπὸ ποιητικῆς χρείαν συμπλέκοντες αὐτῇ πρὸς εὐχρησίαν, ἐπεὶπερ δύναται μὲν τις, ὡς καὶ ἐν τῷ πρὸς τοὺς γραμματικοὺς ἐλέγομεν, ἀνωφελῆ διδάσκειν τὴν ποιητικὴν, οὐδὲν δὲ ἔλαττον κάκεῖνο δεικνύναι ὅτι ἢ μὲν μουσικὴ περὶ μέλος καταγινομένη μόνον τέρπειν πέφυκεν, ἢ δὲ ποιητικὴ καὶ περὶ διάνοιαν καταγινομένη δύναται συνωφελεῖν τε καὶ σωφρονίζειν.

[6.29] Ἄλλ' ὁ μὲν πρὸς τὰ ἐγκεχειρημένα λόγος ἐστὶ τοιοῦτος· προηγουμένως δὲ λέγεται καὶ κατὰ μουσικῆς ὡς εἶπερ ἐστὶ χρειώδης καὶ κατὰ τοῦτο λέγεται χρειοῦν, παρόσον μουσικευσάμενος πλεῖον παρὰ τοὺς ιδιώτας τέρπεται πρὸς μουσικῶν ἀκροαμάτων, ἢ παρόσον οὐκ ἔστιν ἀγαθοὺς γενέσθαι μὴ προπαιδευθέντας ὑπ' αὐτῶν, [6.30] ἢ τῷ τὰ αὐτὰ στοιχεῖα τυγχάνειν τῆς μουσικῆς καὶ τῶν κατὰ φιλοσοφίαν πραγμάτων εἰδήσεως, ὁποῖόν τι καὶ περὶ γραμματικῆς ἀνώτερον ἐλέγομεν· ἢ τῷ κατὰ ἀρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον, καθὼς φάσκουσι Πυθαγορικῶν παῖδες, δέεσθαί τε ἡμᾶς τῶν μουσικῶν θεωρημάτων πρὸς τὴν τῶν ὄλων εἶδησιν, ἢ τῷ τὰ ποιὰ μέλη ἠθοποιεῖν τὴν ψυχὴν. [6.31] Οὔτε δὲ τῷ τοὺς μουσικοὺς πλέον τέρπεσθαι παρὰ τοὺς ιδιώτας ἀπὸ τῶν ἀκροαμάτων λέγοιτ' ἂν χρειοῦν ἢ μουσικῆ. πρῶτον μὲν γὰρ οὐκ ἀναγκαία ιδιώταις ἢ τέρψις καθάπερ αἱ ἐπὶ λιμῷ ἢ δίψει ἢ κρύει γινόμεναι ὑπὸ πόματος ἢ ἀλέας·

[6.28] E tolos são também os que ligam a música aos benefícios do uso da poética em função de sua utilidade, visto que - tal como dizíamos no *Contra os Gramáticos* - alguém pode ensinar que a poética é inútil<sup>264</sup>; e, igualmente, pode-se mostrar que a música, dizendo respeito somente à melodia, produz por natureza somente prazer, enquanto a poética, dizendo respeito ao pensamento, pode tanto ser benéfica quanto levar à temperança<sup>265</sup>.

[6.29] Esses são os argumentos contra as ideias que foram discutidas. Mas a primeira e principal discussão sobre a música é se de fato ela é útil e ela é dita útil na medida em que aqueles que cultivaram o gosto pela música, em comparação às pessoas comuns, têm mais prazer com concertos musicais<sup>266</sup>; ou na medida em que não acontece de os homens virem a ser bons sem antes terem sido ensinados por músicos; [6.30] ou porque acontece dos elementos da música serem os mesmos do conhecimento dos conteúdos da Filosofia<sup>267</sup> (tal como aquilo que dissemos acima sobre a gramática<sup>268</sup>); ou porque o cosmos é governado de acordo com a harmonia - segundo afirmam os aprendizes de Pitágoras<sup>269</sup> - e nós necessitamos dos teoremas musicais para a conhecimento do todo, ou porque melodias de certa natureza moldam o caráter da alma<sup>270</sup>. [6.31] Nem a música deveria ser dita útil porque os músicos têm mais prazer com os concertos do que as pessoas comuns<sup>271</sup>. Primeiro, porque certamente esse prazer não é necessário<sup>272</sup> para as pessoas comuns tal como o prazer que surge da bebida ou do calor quando se tem fome, sede ou frio.

<sup>264</sup> Cf. M I, 277-80, onde o mesmo tipo de argumento é apresentado contra a utilidade da Gramática. Ver também M I, 296-8.

<sup>265</sup> Uma das críticas principais de Filodemo a Diógenes da Babilônia é que ele atribui às melodias, consideradas desprovidas de razão, os efeitos das poesias que elas acompanham.

<sup>266</sup> Em nota à tradução de Delattre, Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 429, n. 4) chama atenção para a tradução do termo *akroama*, que significa literalmente “coisa ouvida”, como “concerto” ou “recital”.

<sup>267</sup> Filodemo também aborda a relação da música com outras artes e com a Filosofia. Ver Filodemo, *De Mus.* (col. 136-7).

<sup>268</sup> No *Contra os Gramáticos* (M I, 72), Sexto aponta que, para Ptolomeu, a Gramática não é uma arte conjectural (sujeita a acidentes como a navegação e a medicina), mas é semelhante à música e à Filosofia. Sobre o conceito de *tekhne*, ver seção 4.2 (p. 54-5).

<sup>269</sup> Filodemo menciona alguns neopitagóricos no que diz respeito a esta concepção. Ver *De Mus.* (col. 145, 17).

<sup>270</sup> Cf. Filodemo, *De Mus.* (col. 38, 1-19 e 117, 2-42).

<sup>271</sup> Filodemo, *De Mus.* (col. 42-3).

<sup>272</sup> A ideia de que a música proporciona um prazer não necessário é defendida pelos Epicuristas, ver Filodemo, *De Mus.* (col. 151, 29-31).

[6.32] εἶτα κὰν τῶν ἀναγκαίων ὑπάρχωσι, δυνάμεθα χωρὶς μουσικῆς ἐμπειρίας αὐτῶν ἀπολαύειν. νήπια γοῦν ἐμμελοῦς μινυρίσματος κατακούοντα κοιμίζεται, καὶ τὰ ἄλογα τῶν ζώων ὑπὸ αὐλοῦ καὶ σύριγγος κηλεῖται, οἳ τε δελφῖνες, ὡς λόγος, αὐλῶν μελωδίαις τερπόμενοι προσνήχονται τοῖς ἐρεσσομένοις σκάφεσιν· ὧν οὐδὲ ὀπότερον ἔοικε μουσικῆς ἔχειν ἐμπειρίαν ἢ ἔννοιαν. [6.33] Καὶ διὰ τοῦτο μὴ ποτε, ὄν τρόπον χωρὶς ὀψαρτυτικῆς καὶ οἰνογευστικῆς ἠδόμεθα ὄψου ἢ οἴνου γευσάμενοι, ὧδε καὶ χωρὶς μουσικῆς ἠσθεῖν ἂν τερπνοῦ μέλους ἀκούσαντες, τοῦ μὲν ὅτι τεχνικῶς γίνεται μᾶλλον παρὰ τὸν ἰδιώτην ἀντιλαμβανόμενοι, τοῦ δὲ ἠστικῶς πάθους μηδὲν πλείω κερδαίνοντες. [6.34] Ὡστε οὐχ αἰρετὸν μουσικῆ παρόσον τοὺς εἰδήμονας αὐτῆς ἐπὶ πλείον τέρπεσθαι συμβέβηκεν. καὶ μὴν οὐδὲ τῷ προοδοποιεῖν τὴν ψυχὴν εἰς σοφίαν· ἀνάπαλιν γὰρ ἀντικόπτει καὶ ἀντιβαίνει πρὸς τὸ τῆς ἀρετῆς ἐφίεσθαι, εὐαγωγὸς εἰς ἀκολασίαν καὶ λαγνεῖαν παρασκευάζουσα τοὺς νέους, [6.35] ἐπεὶπερ ὁ μουσικευσάμενος

μολπαῖσιν ἠσθεῖς τοῦτ' αἰεὶ θηρεύεται·  
 ἀργὸς μὲν οἴκοις καὶ πόλει γενήσεται,  
 φίλοισι τ' οὐθεῖς, ἀλλ' ἄφαντος οἴχεται,  
 ὅταν γλυκείας ἠδονῆς ἤσσωσι τις ἦ.

[6.36] Κατὰ ταῦτα δὲ οὐδὲ ἀπὸ τῶν αὐτῶν στοιχείων ὀρμᾶσθαι ταύτην τε καὶ φιλοσοφίαν εἰσακτέον τὸ κατ'αὐτὴν χρειῶδες, ὡς αὐτόθεν ἐστὶ συμφανές. λείπεται ἄρα τῷ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον διοικεῖσθαι ἢ τῷ ἠθοποιοῖς μέλεσι κεχρηῆσθαι χρειώδη πρὸς εὐδαιμονίαν λέγειν αὐτὴν τυγχάνειν.

[6.32] E mesmo que estes venham a ser prazeres necessários, nós podemos aproveitá-los sem experiência musical<sup>273</sup>. Crianças são colocadas para dormir ouvindo um gorjear melódico<sup>274</sup> e os animais irracionais são encantados pelo aulo e pela siringe<sup>275</sup>. Assim os golfinhos, segundo o relato<sup>276</sup>, por terem prazer com as melodias dos aulos, nadam ao redor dos cascos dos navios que estão sendo remados; mas nenhum deles parece ter experiência ou compreensão musical.

[6.33] E por causa de tais coisas, do mesmo modo que sem a arte da culinária e a arte da degustação de vinhos nós temos prazer em saborear a comida e o vinho, também sem a arte da música nós temos prazer ouvindo melodias prazerosas. Embora, por um lado, os artistas profissionais, no que concerne às regras da arte, apreendam mais do que as pessoas comuns, por outro, eles não recebem nada mais no que diz respeito à afecção prazerosa. [6.34] Então, a música não é escolhida porque os especialistas têm mais prazer nela. Também não é escolhida por preparar a alma de antemão para a sabedoria<sup>277</sup>. Inversamente ela resiste e vai contra o desejo pela virtude, tornando os jovens facilmente conduzidos à intemperança e à luxúria<sup>278</sup>, [6.35] porque aquele que cultivou o gosto pela música

ter prazer nas danças ele sempre busca;  
 ele será ocioso em casa e na cidade,  
 não sendo ninguém para os amigos, invisível ele vai embora,  
 a qualquer hora quando for vencido pelo doce prazer.<sup>279</sup>

[6.36] A partir dessas mesmas ideias, a utilidade da música não deve ser introduzida pelo fato de ambas, a música e a Filosofia, serem derivadas dos mesmos elementos, como é imediatamente evidente. Resta, então, dizer que acontece dela ser útil para a felicidade porque o cosmos é ordenado segundo a harmonia ou porque se usa melodias para a formação do caráter.

<sup>273</sup> Ver seção 5.2 (p. 75-6).

<sup>274</sup> Platão, nas *Leis* (790 D - E), fala de como as mães põem os bebês para dormir cantando para eles. Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 431, n. 4) aponta que essa pode ser uma crítica à afirmação de Platão, visto que as crianças não seriam colocadas para dormir só pela melodia mas pela sua combinação com o balanço.

<sup>275</sup> Em grego, “*syrinx*”. Instrumento da família dos aerofones, semelhante à “flauta de Pã” na sua forma mais comum.

<sup>276</sup> Esse relato aparece em várias fontes. Ver: Eurípedes, *Electra* (435); Plutarco, *Banquete dos Sete Sábios* (160 E-162 B); Heródoto (1, 24).

<sup>277</sup> Ver seção 5.2 (p. 76-7).

<sup>278</sup> Ver Filodemo, *De Mus.* (col 127, 28-30).

<sup>279</sup> Eurípedes, *Antiope* (fr. 187 Nauck).

ὧν τὸ μὲν τελευταῖον ἤδη διαβέβληται ὡς οὐχ ὑπάρχον ἀληθές, [6.37] τὸ δὲ κατὰ ἀρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον ποικίλως δεικνύται ψεῦδος, εἶτα καὶ ἂν ἀληθές ὑπάρχη, οὐδὲν τοιοῦτο δύναται πρὸς μακαριότητα, καθάπερ οὐδὲ ἡ ἐν τοῖς ὀργάνοις ἀρμονία.

Ἀλλὰ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τῆς πρὸς τοὺς μουσικοὺς ἀντιρρήσεως τοιουτότροπὸν ἐστίν, [6.38] τὸ δὲ δεύτερον καὶ τῶν τῆς μουσικῆς ἀρχῶν καθαπτόμενον πραγματικωτέρας μᾶλλον ἔχεται ζητήσεως. οἷον ἐπεὶ ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη τίς ἐστὶν ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐνρhythμων τε καὶ ἐκρhythμων, πάντως ἐὰν δεῖξωμεν ὅτι οὔτε τὰ μέλη ὑποστατά ἐστίν οὔτε οἱ ρυθμοὶ τῶν ὑπαρκτῶν πραγμάτων τυγχάνουσιν, ἐσόμεθα παρεστακότες καὶ τὴν μουσικὴν ἀνυπόστατον. λέγωμεν δὲ πρῶτον περὶ μελῶν καὶ τῆς τούτων ὑποστάσεως, μικρὸν ἄνωθεν καταρξάμενοι.

[6.39] Φωνὴ τοίνυν ἐστίν, ὡς ἂν τις ἀναμφισβητήτως ἀποδοίη, τὸ ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς· καθάπερ γὰρ μόνης ὀράσεως ἔργον ἐστὶ τὸ χρωμάτων ἀντιλαμβάνεσθαι καὶ μόνης ὀσφρήσεως τὸ εὐδῶν καὶ δυσωδῶν ἀντιποιεῖσθαι καὶ ἤδη γεύσεως τὸ γλυκέων ἢ πικρῶν αἰσθάνεσθαι, οὕτω γένοιτ' ἂν ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς ἢ φωνή. [6.40] Τῆς δὲ φωνῆς ἡ μὲν τίς ἐστὶν ὀξεῖα ἢ δὲ βαρεῖα, μεταφορικώτερον ἀπὸ τῶν περὶ τὴν ἀφὴν αἰσθητῶν ἐκατέρου τούτων λαμβάνοντος τὴν προσηγορίαν· καθάπερ γὰρ τὸ κεντοῦν καὶ τέμνον τὴν ἀφὴν ὀξὺ προσηγόρευσεν ὁ βίος καὶ τὸ θλάσιν ἐμποιοῦν καὶ πιέζον βαρὺ, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τῆς φωνῆς τὴν μὲν οἶονεὶ τέμνουσαν τὴν ἀκοὴν ὀξεῖαν, τὴν δὲ ὥσπερ θλῶσαν βαρεῖαν. [6.41] καὶ οὐ ξένον ὥσπερ φαιάν τινα καὶ μέλαιναν καὶ λευκὴν φωνὴν ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν ὄρασιν αἰσθητῶν κεκλήκαμεν· ὧδε καὶ ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν ἀφὴν ἐχρησάμεθα τισὶ μεταφοραῖς. Ὅταν μὲν οὖν ἐπίσης ἐκφέρηται ἡ φωνὴ καὶ ὑπὸ μίαν τάσιν, ὡς μηδένα περισπασμὸν γίνεσθαι τῆς αἰσθήσεως ἦτοι ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἢ τὸ ὀξύτερον, τότε ὁ τοιοῦτος ἦχος φθόγγος καλεῖται, παρὸ καὶ οἱ μουσικοὶ ὑπογράφοντές φασι “φθόγγος ἐστὶν ἐμμελοῦς φωνῆς πτῶσις ὑπὸ μίαν τάσιν”.

Desses, o último já foi desconsiderado como não verdadeiro, [6.37] e que o cosmos é ordenado segundo a harmonia mostra-se falso de varios modos. E, ainda que porventura isso fosse verdadeiro, tal coisa não tem poder sobre a bem aventurança, tal como a harmonia não tem poder sobre os instrumentos musicais<sup>280</sup>.

De tal tipo é o primeiro modo de refutação contra os músicos, [6.38] já o segundo, atacando os princípios da música, envolve uma investigação mais pragmática<sup>281</sup>. Por exemplo, visto que a música é uma ciência daquilo que é melódico e não melódico e do que é rítmico e do que não é rítmico<sup>282</sup>, se mostrarmos plenamente que nem as melodias existem<sup>283</sup> e nem os ritmos são coisas existentes, nós teremos mostrado que também a música não existe. Falemos primeiro sobre a melodia e sua existência, começando com algumas questões preliminares.

[6.39] Ora, o som é, como alguém poderia indisputavelmente definir, o sensível próprio da audição<sup>284</sup>. Pois tal como a tarefa somente da visão é apreender as cores e a do olfato opor as fragrâncias boas e ruins, e, igualmente, a do paladar é perceber o doce e o amargo, do mesmo modo, o som seria o sensível próprio do ouvir. [6.40] Dos sons, um tipo é grave e outro agudo, ambos utilizando metaforicamente nomes com base nos sensíveis próprios do tato, pois assim como as pessoas chamaram o que pica e corta o tato “agudo” e o que esmaga e pressiona “grave”, do mesmo modo, também o som, na medida em que o que corta o ouvir é “agudo” e na medida em que o que esmaga - como se o fizesse - é “grave”. [6.41] Também não é estranho que, tal como chamamos algum som de cinza, preto ou branco por causa dos objetos da percepção sensível da visão, assim também usamos os objetos do tato para as metáforas. Então, sempre que o som é emitido igualmente e na mesma tensão, quando não há distração da percepção, tanto em direção ao grave quanto ao agudo, então, tal som é chamado “nota”. Para o que também os músicos<sup>285</sup> definem de maneira geral: “nota é a incidência de um som melódico em uma tensão”<sup>286</sup>.

<sup>280</sup> Isso porque a harmonia do cosmos seria inaudível e o efeito produzido pelos instrumentos é audível. Aristóteles, no *De Caelo* (290 B - 291 A), apresenta uma refutação à teoria pitagórica da harmonia das esferas, rejeitando a ideia de que a harmonia do cosmos produziria algum tipo de som. Sobre a harmonia dos instrumentos, ver Aristides Quintiliano, *De Mus.* (2.17-9).

<sup>281</sup> O termo, que deriva de “*pragmatikos*”, nesta passagem é comumente traduzido ou por “prático” ou por “técnico”. O mesmo termo aparece no último parágrafo do texto.

<sup>282</sup> Definição próxima à de Diógenes da Babilônia, apresentada por Filodemo, *De Mus.* (col. 34, 31-33 e 112, 34-36).

<sup>283</sup> Aquilo que existe substancialmente, de maneira independente das nossas representações.

<sup>284</sup> Definição do som dada por Diógenes da Babilônia, seguindo a de Aristóteles.

<sup>285</sup> Ou seja, os teóricos da música.

<sup>286</sup> Definição dada por Aristóxeno, *El. Harm* (1.15, 14-15).

[6.42] Τῶν δὲ φθόγγων οἱ μὲν εἰσιν ὁμόφωνοι οἱ δὲ οὐχ ὁμόφωνοι, καὶ ὁμόφωνοι μὲν οἱ μὴ διαφέροντες ἀλλήλων κατ'ὀξύτητα καὶ βαρύτητα, οὐχ ὁμόφωνοι δὲ οἱ μὴ οὕτως ἔχοντες.

[6.43] τῶν δὲ ὁμοφώνων, ὡς καὶ τῶν οὐχ ὁμοφώνων, τινὲς μὲν ὀξεῖς τινὲς δὲ βαρεῖς καλοῦνται, καὶ πάλιν τῶν οὐχ ὁμοφώνων οἱ μὲν διάφωνοι προσαγορεύονται οἱ δὲ σύμφωνοι, καὶ διάφωνοι μὲν οἱ ἀνωμάλως καὶ διεσπασμένως τὴν ἀκοὴν κινοῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλότερον καὶ ἀμερίστως. [6.44] Σαφέστερον δὲ μᾶλλον ἔσται τὸ ἐκατέρου γένους ἰδίωμα τῆ ἀπὸ τῶν πρὸς γεῦσιν ποιότητων μεταβάσει χρησαμένων ἡμῶν. ὥσπερ τοίνυν τῶν γευστῶν τὰ μὲν τοιαύτην ἔχει κρᾶσιν ὥστε μονοειδῶς καὶ λείως κινεῖν τὴν αἴσθησιν, ὅποιον τὸ οἰνόμελι καὶ ὑδρόμελι, τὰ δὲ οὐχ ὡσαύτως οὐδὲ ὁμοίως, καθάπερ τὸ ὀξύμελι (ἐκάτερον γὰρ τούτων τῶν μιγμάτων τὴν ἴδιον ἐντυποῖ ποιότητα τῆ γεύσει), οὕτω τῶν φθόγγων διάφωνοι μὲν εἰσιν οἱ ἀνωμάλως τὴν ἀκοὴν καὶ διεσπασμένως κινοῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλότεροι. ἀλλὰ γὰρ ἡ μὲν διαφορὰ τῶν φθόγγων τοιαύτη τίς ἐστι παρὰ μουσικοῖς· [6.45] περιγράφεται δὲ τινὰ πρὸς τούτων διαστήματα, καθ' ἃ καὶ ἡ φωνὴ κινεῖται ἥτοι ἐπὶ τὸ ὀξύτερον ἀναβαίνουσα ἢ ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἀνιεμένη. παρ' ἣν αἰτίαν κατὰ τὸ ἀνάλογον τῶν διαστημάτων τούτων τὰ μὲν σύμφωνα τὰ δὲ διάφωνα προσηγόρευται,



[6.42] Mas das notas, algumas são homofônicas e outras não homofônicas<sup>287</sup>. Homofônicas são as que não diferem umas das outras segundo “agudeza” e “gravidade”, e não homofônicas são aquelas que não são desse modo.<sup>288</sup> [6.43] Das homofônicas, como também das não homofônicas, algumas são chamadas “agudas” outras “graves”, e, novamente, das não-homofônicas algumas são chamadas “dissonantes” e outras “consonantes”. As dissonantes sendo aquelas que movem a audição anômala e desordenadamente e as consonantes regulada e continuamente. [6.44] Mas as propriedades de cada gênero estarão mais claras quando tivermos feito a analogia<sup>289</sup> com as qualidades do paladar. Ora, assim como das coisas que podem ser saboreadas algumas têm uma mistura de tal modo que movem a sensação uniforme e suavemente, tal como o vinho de mel e o hidromel, e outras, não sendo assim, não a movem similarmente, tal como o oximel<sup>290</sup> (pois cada uma dessas coisas misturadas imprime sua própria qualidade ao paladar), do mesmo modo, das notas, dissonantes são as que movem o ouvido anômala e desordenadamente, consonantes as que o movem de maneira regulada. De acordo com os músicos essa é, então, a diferença entre as notas. [6.45] Além disso, são definidos por eles alguns intervalos de acordo com os quais o som se move, subindo em direção ao agudo ou descendo em direção ao grave. Por isso, de modo análogo, dos intervalos alguns são chamados consonantes e outros dissonantes.

<sup>287</sup> De acordo com Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 437, n. 3), Sexto Empírico deveria ter utilizado o adjetivo “homotônicas” e não “homofônicas”. Isso porque os músicos antigos distinguiam entre as notas homofônicas (enquanto aquelas que se encontram em oitavas diferentes) e as notas homotônicas (as mesmas notas na mesma oitava).

<sup>288</sup> A música grega antiga tem como elemento primário de sua constituição o tetracorde que é um conjunto de quatro notas, separadas por três graus. As notas que formam a quarta justa do tetracorde são ditas *sons fixos*. Havia duas maneiras de se agrupar os tetracordes para se constituir uma escala (*sistema*): por conjunção, formando um heptacorde, ou por disjunção, formando um octacorde. Ambos abrangem um intervalo de oitava, a consonância (*symphonia*).

<sup>289</sup> *Metabasis* é um termo relacionado à escola empírica de medicina com a qual o ceticismo pirrônico apresenta afinidades e da qual Sexto Empírico foi um dos representantes. A medicina empírica funda-se na experiência e esta se dá através da observação direta (*autopsia* ou *teresis*), pela atenção à história — ou seja, às observações anteriormente feitas e registradas por outros — e, finalmente, pela passagem do semelhante ao semelhante (*he tou homoiou metabasis*), também chamada “indução”, “analogia” ou “transferência”. Cf. Allen (2010, p. 232).

<sup>290</sup> Mistura de mel e vinagre utilizada na medicina, na qual cada um dos elementos mantém seu sabor particular, não gerando um sabor próprio da mistura. Cf. Delattre (2002, p. 439, n. 1). A comparação aparece, também em contexto musical, nos *Problemas* de Aristóteles: “(...) o composto é mais agradável que o não composto, se se adquirir a percepção de ambos os elementos simultaneamente. Por conseguinte, o vinho é mais agradável que o *oximel* pelo fato de se combinarem melhor entre si as cousas misturadas pela natureza do que por nós.” (Aristóteles, *Prob.*, 922 A).

[6.46] καὶ σύμφωνα μὲν ὅποσα ὑπὸ συμφώνων φθόγγων περιέχεται, διάφωνα δὲ ὅποσα ὑπὸ διαφώνων. τῶν δὲ συμφώνων διαστημάτων τὸ μὲν πρῶτον καὶ ἐλάχιστον διὰ τεσσάρων οἱ μουσικοὶ προσαγορεύουσι, τὸ δὲ μετὰ τοῦτο μείζον διὰ πέντε, καὶ τοῦ διὰ πέντε μείζον τὸ διὰ πασῶν. [6.47] πάλιν τε τῶν διαφώνων διαστημάτων ἐλάχιστον μὲν ἐστὶ καὶ πρῶτον παρ' αὐτοῖς ἢ καλουμένη διέσις, δεύτερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον, ὃ ἐστὶ διπλοῦν τῆς διέσεως, τρίτον ὁ τόνος, ὅς ἐστὶ διπλασίον τοῦ ἡμιτονίου. [6.48] Οὐ μὴν ἀλλ' ὄν τρόπον ἅπαν διάστημα κατὰ μουσικὴν ἐν φθόγγοις ἔχει τὴν ὑπόστασι, οὕτω καὶ πᾶν ἦθος. τὸ δ' ἐστὶ τι γένος μελωδίας. καθὰ γὰρ τῶν ἀνθρωπίνων ἡθῶν τινὰ μὲν ἐστὶ σκυθρωπὰ καὶ στιβαρότερα, ὅποια τὰ τῶν ἀρχαίων ἱστοροῦσιν, τὰ δὲ εὐένδοτα πρὸς ἔρωτας καὶ οἰνοφλυγίας καὶ ὀδυρμοὺς καὶ οἰμωγὰς, οὕτω τὶς μὲν μελωδία σεμνά τινα καὶ ἀστεῖα ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα, τὶς δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγεννῆ. [6.49] καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἢ τοιουτότροπος μελωδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἦθους εἶναι ποιητικὴ, καθάπερ καὶ τὸ χλωρὸν δέος τὸ χλωροποιόν, καὶ τὸ “νότοι βαρυήκοοι ἀγλυῶδεις κερηβαρικοὶ νωθοὶ διαλυτικοί” ἀντὶ τοῦ τούτων δραστικοί. [6.50] Τῆς δὲ κοινῆς μελωδίας ταύτης τὸ μὲν τι χρῶμα λέγεται τὸ δὲ ἀρμονία τὸ δὲ διάτονον, ὧν ἢ μὲν ἀρμονία αὐστηροῦ τινος ἦθους καὶ σεμνότητος κατασκευαστικὴ πως ὑπῆρχεν, τὸ δὲ χρῶμα λιγυρόν τί ἐστὶ καὶ θρηνηῶδες, τὸ δὲ διάτονον ἔντραχον καὶ ὑπάγροικον.

[6.46] Os consonantes são todos aqueles contidos pelas notas consonantes e os dissonantes os contidos pelas notas dissonantes. Dos intervalos consonantes os músicos chamam o primeiro e menor de quarta, o maior depois desse de quinta, e o maior que o de quinta eles chamam de oitava. [6.47] Novamente, dos intervalos dissonantes o primeiro e menor é chamado entre os músicos de *díese*<sup>291</sup>, o segundo é o semitom, que é o dobro da *díesis*, o terceiro é o tom, o qual é o dobro do semitom. [6.48] Contudo, não apenas todo intervalo em música tem sua existência nas notas, mas também todo caráter. Caráter é um certo gênero de melodia. Pois, tal como dos caracteres humanos alguns são mais graves e mais fortes (como contam que eram os caracteres dos antigos), outros são facilmente suscetíveis ao erotismo e à embriaguez, às lamentações e às reclamações. Do mesmo modo, uma melodia produz movimentos nobres e refinados na alma, outra produz movimentos mais baixos e sórdidos<sup>292</sup>. [6.49] Uma melodia de tal tipo é comumente chamada caráter pelos músicos, por ser capaz de produzir caráter, como também o medo é chamado de pálido<sup>293</sup> por sua capacidade de empalidecer, e também considera-se “os ventos do sul difíceis de se ouvir, enevoados, causadores de 'dor de cabeça', indolentes e relaxantes”<sup>294</sup> em vez de considerá-los causas desses efeitos. [6.50] Dessa melodia comum<sup>295</sup>, uma é dita “cromática”<sup>296</sup>, outra “harmonia”<sup>297</sup> e outra “diatônica”<sup>298</sup>. Destas, a harmonia é de um caráter austero e produtora de dignidade, a cromática é de um caráter claro e pesaroso, e a diatônica é de um caráter áspero e grosseiro<sup>299</sup>.

<sup>291</sup> O menor intervalo da escala de acordo com o gênero. Assim, na escala diatônica a *díesis* corresponde a um semitom e na enarmônica a um quarto de tom. Cf. Aristóxeno, *El. Harm.* (21).

<sup>292</sup> Filodemo, *De Mus.* (col. 116, 21-36).

<sup>293</sup> Cf. Homero, *Iliada* (VII, 479).

<sup>294</sup> Hipócrates, *Aforismos* (III, 5). A citação de Hipócrates é literal. Entretanto, no contexto do aforismo na obra de Hipócrates, não há espaço para a confusão da relação de causa e efeito apontada por Sexto Empírico. Claramente, os ventos do sul são apresentados como causa dos efeitos citados.

<sup>295</sup> Nos dois sons intermediários (*sons móveis*) do tetracorde as entonações diferem segundo o “gênero” do acorde. A variação das entonações dos sons móveis caracteriza os três *gêneros* de progressão melódica da música grega: o diatônico (tom – tom - semitom), o cromático (terça menor – semitom - semitom) e o enarmônico (terça maior – ¼ de tom – ¼ de tom).

<sup>296</sup> Sexto Empírico utiliza o termo “*khroma*” (que significa primeiramente “cor”) para se referir àquilo que desde o século IV a.C. era comumente chamado “*to khromatikon*”, referindo-se ao gênero cromático.

<sup>297</sup> O termo “*harmonia*” designa também um dos gêneros melódicos, mais conhecido como enarmônico.

<sup>298</sup> Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 441, n. 6) chama atenção para o fato de que, desde a época de Aristóxeno, as escalas eram listadas da menor para a maior (enarmônica, cromática e diatônica), no entanto, essa ordem aparece curiosamente deturpada por Sexto Empírico, tanto que a explicação que se segue é apresentada na ordem tradicional e não na ordem que foi anunciada. Sobre os gêneros, ver Aristóxeno, *El. Harm.* (2.46-52).

<sup>299</sup> Cf. Euclides, *Introdução harmônica* (3; 7).

[6.51] ἀλλὰ δὴ πάλιν τὸ μὲν ἀρμονικὸν μέλος τῶν μελωδουμένων ἀδιαίρετόν ἐστι, τὸ δὲ διάτονον καὶ τὸ χρῶμα ἰδικωτέρας τινὰς εἶχε διαφοράς, δύο μὲν τὸ διάτονον, τὴν τε τοῦ μαλακοῦ διατόνου καλουμένην καὶ τὴν τοῦ συντόνου, τρεῖς δὲ τὸ χρῶμα· τὸ μὲν γὰρ τι αὐτοῦ τονικὸν καλεῖται τὸ δὲ ἡμιτόνιον τὸ δὲ μαλακόν.

[6.52] Πλὴν ἐκ τούτων συμφανὲς ὅτι πᾶσα ἢ κατὰ μελωδίας θεωρία παρὰ τοῖς μουσικοῖς οὐκ ἐν ἄλλῳ τινὶ τὴν ὑπόστασιν εἶχεν εἰ μὴ τοῖς φθόγγοις. καὶ διὰ τοῦτο ἀναιρουμένων αὐτῶν τὸ μηδὲν ἔσται ἢ μουσική. πῶς οὖν καὶ ἐρεῖ τις ὅτι οὐκ εἰσὶ φθόγγοι; ἐκ τοῦ φωνῆν αὐτοῦς κατὰ γένος ὑπάρχειν, φήσομεν, καὶ τὴν φωνῆν ἀνύπαρκτον ἡμῖν ἐν τοῖς σκεπτικοῖς ὑπομνήμασι δεδειχθαι ἀπὸ τῆς τῶν δογματικῶν μαρτυρίας. [6.53] Οἷ τε γὰρ ἀπὸ τῆς Κυρήνης φιλόσοφοι μόνον φασὶν ὑπάρχειν τὰ πάθη, ἄλλο δὲ οὐδέν· ὅθεν καὶ τὴν φωνῆν μὴ οὔσαν πάθος, ἀλλὰ πάθους ποιητικὴν, μὴ γίνεσθαι τῶν ὑπαρκτῶν. οἷ γέ τοι περὶ τὸν Δημόκριτον καὶ Πλάτωνα πᾶν αἰσθητὸν ἀναιροῦντες συναναιροῦσι καὶ τὴν φωνῆν, αἰσθητὸν τι δοκοῦσαν πρᾶγμα ὑπάρχειν. [6.54] καὶ γὰρ ἄλλως, εἰ ἔστι φωνή, ἦτοι σῶμά ἐστιν ἢ ἀσώματον· οὔτε δὲ σῶμά ἐστιν, ὡς οἱ Περιπατητικοὶ διὰ πολλῶν διδάσκουσιν, οὔτε ἀσώματος, ὡς οἱ ἀπὸ τῆς Στοᾶς· οὐκ ἄρα ἔστι φωνή.

[6.51] Novamente, das melodias que são cantadas a enarmônica é invariável, já a diatônica e a cromática comportam algumas variações específicas. A diatônica tem duas: a chamada diatônica suave e a intensa. A cromática tem três: delas uma é chamada tônica, outra semitônica e outra suave<sup>300</sup>.

[6.52] Além disso, a partir dessas coisas, é evidente que toda a teoria dos músicos sobre a melodia não baseia sua existência em outra coisa senão nas notas. Por isso, destruindo as notas, a música será nada. Como, então, alguém declarará que as notas não existem? Nós diremos, a partir do fato das notas existirem conforme o gênero do som, e nós mostramos, em nossas *observações cétricas*<sup>301</sup>, a partir dos testemunhos dos dogmáticos, que o som não existe.

[6.53] Com efeito, os filósofos Cirenaicos<sup>302</sup> dizem que apenas existem as afecções, mais nada; por essa razão, o som não sendo uma afecção, mas produtor de afecção, não vem a ser algo existente. Os discípulos de Demócrito e Platão, destruindo todos os objetos sensíveis, destruíram ao mesmo tempo o som<sup>303</sup>, que se supõe ser um objeto da percepção sensível<sup>304</sup>.

[6.54] Além disso, se o som existe, ou ele é corpóreo ou incorpóreo; nem é corpóreo, tal como os Peripatéticos tanto ensinam, nem incorpóreo, tal como ensinam os Estoicos<sup>305</sup>. Logo, não existe som.

<sup>300</sup> De acordo com Bélis (*apud* Delattre, 2002, p. 443 n. 1), trata-se aqui de uma má compreensão de Sexto Empírico em relação a uma passagem de Aristóxeno. A afirmação diz respeito à distribuição e ao tamanho dos intervalos em cada escala. Enquanto na enarmônica há apenas uma possibilidade de construção de intervalos, na cromática e na diatônica há várias.

<sup>301</sup> Para Richard Bett (2013, p. 177), esse parece ser o modo que Sexto faz referência às obras hoje conhecidas como *Contra os Lógicos*, *Contra os Físicos* e *Contra os Éticos*, isso pode ser observado a partir de outras referências (ver M I, 26; 29). Essa passagem especificamente, parece fazer referência ao *Contra os Lógicos*, onde Sexto também argumenta contra a existência do som. Cf. M VIII, 131.

<sup>302</sup> Muito embora os Cirenaicos, assim como os cétricos, considerem que apenas as afecções são apreensíveis, enquanto os cétricos consideram a tranquilidade da alma como objetivo de sua escola, os Cirenaicos consideram o prazer da percepção sensível. Além disso, eles são dogmáticos por sustentarem firmemente a crença de que os objetos externos à percepção sensível são inapreensíveis. Cf. HP I, 215. Ver seção 4.1.

<sup>303</sup> A mesma questão aparece no *Contra os Lógicos* (M VIII, 56), onde Sexto acusa Demócrito e Platão de rejeitarem a percepção sensível e, com isso, confundirem não só a verdade sobre as coisas que são, mas também os conceitos sobre elas. Isso porque, de acordo com Sexto (M VIII, 6), Platão e Demócrito supunham que “apenas as coisas inteligíveis são verdadeiras”; Demócrito por considerar que nada perceptível existe por natureza e Platão por considerar que as coisas perceptíveis estão sempre vindo a ser, mas nunca são efetivamente.

<sup>304</sup> Sobre os Cirenaicos, no *Contra os Lógicos* (Cf. M VII, 191), o mesmo tipo de argumento aparece relacionado ao paladar.

<sup>305</sup> No *Contra os Gramáticos* (M I, 155), Sexto Empírico aponta uma distinção feita por alguns gramáticos a respeito das partes corpórea e incorpórea do discurso. O som de uma palavra seria a parte corpórea, enquanto o significado seria incorpóreo.

[6.55] Ἀλλ' ὅδε τις κἀκείνως ἐπιχειρήσειε λέγειν, ὡς εἰ μὴ ἔστι ψυχὴ, οὐδὲ αἰσθήσεις· μέρη γὰρ ταύτης ὑπῆρχον. εἰ δὲ μὴ εἰσιν αἱ αἰσθήσεις, οὐδὲ τὰ αἰσθητά· πρὸς αἰσθήσεις γὰρ ἢ τούτων ὑπόστασις νοεῖται. εἰ δὲ μὴ αἰσθητά, οὐδὲ φωνή· εἶδος γὰρ τι τῶν αἰσθητῶν ὑπῆρχεν. ἀλλὰ μὴν οὐδὲν ἔστι ψυχὴ, καθὼς ἐν τοῖς περὶ αὐτῆς ὑπομνήμασιν ἐδείκνυμεν· οὐκ ἄρα ἔστι φωνή. [6.56] Καὶ μὴν εἰ μήτε βραχεῖά ἐστι φωνὴ μήτε μακρά, οὐκ ἔστι φωνή· οὔτε δὲ βραχεῖά ἐστιν οὔτε μακρὰ φωνή, ὡς ἐν τοῖς πρὸς τοὺς γραμματικούς ὑπεμνήσαμεν, περὶ συλλαβῆς καὶ λέξεως ζητοῦντες πρὸς τούτους· οὐκ ἄρα ἔστι φωνή. [6.57] Πρὸς τούτοις ἢ φωνὴ οὔτε ἐν ἀποτελέσματι οὔτε ἐν ὑποστάσει νοεῖται, ἀλλ' ἐν γενέσει καὶ χρονικῇ παρεκτάσει· τὸ δὲ ἐν γενέσει νοούμενον γίνεται, οὐδέπω δ' ἔστιν, ὥσπερ οὐδὲ οἰκία γινομένη ἢ ναῦς καὶ ἄλλα παμπληθῆ εἶναι λέγεται. τοίνυν οὐθέν ἐστι φωνή. [6.58] καὶ ἄλλοις δὲ συγχοῖς εἰς τοῦτο ἔνεστι λόγοις χρῆσθαι, περὶ ὧν, ὡς ἔφην, ἐν τοῖς Πυρρωνεῖοις ὑπομνηματιζόμενοι διεξήειμεν. νυνὶ δὲ φωνῆς μὴ οὔσης οὐδὲ φθόγγος ἔστιν, ὃς ἐλέγετο φωνῆς πτῶσις ὑπὸ μίαν τάσιν· φθόγγου δὲ μὴ ὄντος οὐδὲ διάστημα μουσικὸν καθέστηκεν, οὐ συμφωνία, οὐ μελωδία, οὐ τὰ ἐκ τούτων γένη. διὰ τοῦτο οὐδὲ μουσική· ἐπιστήμη γὰρ ἐλέγετο ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν.

[6.59] Ὅθεν ἀπ' ἄλλης ἀρχῆς ὑποδεικτέον ὅτι κἂν τούτων ἀποστῶμεν, διὰ τὴν ἐγγειρηθησομένην ἐπὶ τῆς ῥυθμοποιίας ἀπορίαν ἀνυπόστατος καθέστηκεν ἢ μουσική. εἰ γὰρ μηδὲν ἔστι ῥυθμός, οὐδὲ ἐπιστήμη τις ἔσται περὶ ῥυθμοῦ· ἀλλὰ μὴν οὐδὲν ἔστι ῥυθμός, ὡς παραστήσομεν· οὐκ ἄρα ἔστι τις ἐπιστήμη περὶ ῥυθμοῦ. [6.60] Ὡς γὰρ πολλάκις εἰρήκαμεν, ῥυθμὸς σύστημά ἐστιν ἐκ ποδῶν, ὃ δὲ ποῦς τὸ συνεστῶς ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως· ἢ δὲ ἄρσις καὶ ἢ θέσις ἐν ποσότητι χρόνου θεωρεῖται, ὧν τινὰς μὲν ἐπεῖχεν ἢ θέσις τινὰς δὲ ἢ ἄρσις χρόνους. καθάπερ ἐκ μὲν στοιχείων συλλαβαὶ ἐκ δὲ συλλαβῶν λέξεις συντίθενται, οὕτως ἐκ μὲν τῶν χρόνων οἱ πόδες ἐκ δὲ τῶν ποδῶν οἱ ῥυθμοὶ γίνονται.

[6.55] Alguma outra pessoa pode tentar dizer que tal como não existe alma, não existem sentidos, pois estes existem enquanto parte daquela. E, se não existem sentidos, não existem os sensíveis, pois a existência destes é concebida em relação aos sentidos. E, se não há objetos da percepção sensível, não há som, pois ele existe enquanto um tipo de objeto da percepção sensível. Mas a alma é nada, tal como mostramos nas *observações*<sup>306</sup> a respeito dela; logo, não existe som. [6.56] Também, se o som não é curto nem longo, não existe som; o som não é curto nem longo, tal como observamos no *Contra os Gramáticos*<sup>307</sup> em nossa investigação sobre sílaba e palavra. Logo, não existe som. [6.57] Além disso, o som nem é concebido como um efeito nem como substância, mas como algo que vem a ser e que se estende no tempo; aquilo que é concebido como algo que vem a ser está vindo a ser e ainda não existe, assim como não só uma casa ou uma nau que estão vindo a ser, mas uma multitude de coisas, não são ditas existentes. Portanto, o som é nada<sup>308</sup>. [6.58] Mas existem muitos argumentos que podem ser usados para isso, os quais, como eu disse, foram completamente relatados em nossas *observações pirrônicas*<sup>309</sup>. Agora, não existindo som, também não existe nota, a qual era dita “a incidência do som em uma tensão”; não existindo nota, não se estabelece nenhum intervalo musical, nem consonância, nem melodia, nem os gêneros delas. Por isso, não existe música, visto que ela foi dita ciência do melódico e do não melódico.

[6.59] Dado isso, deve-se indicar a partir de outro princípio que, mesmo que nos afastemos dessas questões, a música se estabelece como não-existente através da aporia que será discutida em relação à composição rítmica. Pois, se o ritmo é nada, não existirá a ciência do que é o ritmo; mas, de fato, o ritmo é nada, tal como será mostrado, logo, não existe essa ciência do ritmo. [6.60] De fato, tal como dissemos muitas vezes, ritmo é um sistema composto de pés, e o pé é composto de *ársis* (levantamento) e *thésis* (abaixamento). *Ársis* e *thésis* são considerados uma quantidade de tempo, dos quais *ársis* ocupa alguns tempos e *thésis* outros. Assim como as sílabas são compostas de elementos e as palavras de sílabas, também os pés são compostos de tempos e os ritmos vêm a ser a partir dos pés.<sup>310</sup>

<sup>306</sup> Ou é uma obra perdida, ou Sexto faz referência a algumas passagens de suas obras que abordam a mesma questão. Ver M X, 284; HP II, 31 e III, 186.

<sup>307</sup> Cf. M I, 124-130.

<sup>308</sup> O mesmo argumento aparece em M VIII, 131. Ver M VI, 53.

<sup>309</sup> Ver nota 306.

<sup>310</sup> Na língua e na música grega a submissão à rítmica do texto “se deve ao fato de a pronúncia e a prosódia estarem fundamentadas nas *durações* das sílabas” (Reinach, 2011 [1890], p. 77). Na música o ritmo era marcado pelo movimento corporal de levantar e abaixar o pé (— ∪ ∪, — — e ∪ ∪ ∪ ∪, por exemplo, equivalem a uma batida de dois tempos e um levantamento de dois tempos). Visto que a divisão rítmica se dá a partir da divisão silábica, não podemos comparar a pulsação da música moderna (com maior intensidade no primeiro

[6.61] Ἐὰν οὖν δείξωμεν ὅτι οὐδέν ἐστι χρόνος, ἔξομεν συναποδεδειγμένον ὅτι οὐδὲ πόδες ὑπάρξουσιν, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ οἱ ῥυθμοί, ἐξ ἐκείνων τὴν σύστασιν λαμβάνοντες. ὧ ἀκολουθήσει τὸ μηδὲ ἐπιστήμην εἶναι τινα περὶ ῥυθμούς. πῶς οὖν; ὅτι οὐδέν ἐστι χρόνος, ἤδη μὲν παρεστήσαμεν ἐν τοῖς Πυρρωνείοις, οὐδὲν δὲ ἦττον καὶ τὰ νῦν παραστήσομεν ἐπὶ ποσόν. [6.62] Εἰ γὰρ ἔστι τι χρόνος, ἦτοι πεπέρασται ἢ ἄπειρός ἐστιν. οὔτε δὲ πεπέρασται, ἐπεὶ ἐροῦμέν ποτε γεγονέναι χρόνον ὅτε χρόνος οὐκ ἦν, καὶ ἔσεσθαι ποτε χρόνον ὅτε χρόνος οὐκ ἔσται· οὔτε ἄπειρος καθέστηκεν, ἔστι γὰρ τι αὐτοῦ παρωχηκὸς καὶ ἐνεστῶς καὶ μέλλον, ὧν ἑκάτερον εἰ μὲν οὐκ ἔστιν, πεπέρασται ὁ χρόνος, εἰ δ' ἔστιν, ἔσται ἐν τῷ παρόντι καὶ ὁ παρωχηκῶς καὶ ὁ μέλλον, ὅπερ ἄτοπον. οὐκ ἄρα ἔστι χρόνος. [6.63] Τό γε μὴν ἐξ ἀνυπάρκτων συνεστῶς ἀνυπάρκτον ἐστιν· ὁ δὲ χρόνος ἐκ τε τοῦ παρωχημένου καὶ μηκέτ' ὄντος καὶ ἐκ τοῦ μέλλοντος μηδέπω δὲ ὄντος συνεστῶς ἀνυπάρκτος ἔσται. [6.64] Ἄλλως τε, εἰ μὲν ἀμερῆς ἐστιν ὁ χρόνος, πῶς τὸ μὲν τι αὐτοῦ παρωχημένον τὸ δὲ ἐνεστῶς τὸ δὲ μέλλον λέγομεν; εἰ δὲ μεριστός ἐστιν, ἐπεὶ πᾶν τὸ μεριστόν ὑπὸ τινος αὐτοῦ μέρους καταμετρεῖται, ὡς πῆχυς μὲν ὑπὸ παλαιστοῦ, ὁ παλαιστής δὲ ὑπὸ δακτύλου, δεήσει καὶ αὐτὸν ὑπὸ τινος τῶν αὐτοῦ μερῶν καταμετρεῖσθαι. [6.65] οὔτε δὲ τῷ ἐνεστῶτι δυνατόν καταμετρεῖν τοὺς ἄλλους χρόνους, ἐπεὶπερ ὁ γινόμενος καὶ ὁ ἐνεστῶς χρόνος ὁ αὐτὸς ἔσται κατ' αὐτοὺς παρωχημένος καὶ μέλλον, παρωχημένος μὲν ὅτι τὸν παρωχημένον καταμετρεῖ χρόνον, μέλλον δὲ ὅτι τὸν μέλλοντα· ὅπερ ἄτοπον. οὐ τοίνυν τινὶ τῶν λειπομένων δυοῖν τὸν ἐνεστῶτα καταμετρητέον. δι' ἣν αἰτίαν οὐδὲ ταύτη λεκτέον εἶναι τινα χρόνον. [6.66] Πρὸς τούτοις ὁ χρόνος τριμερῆς ἐστι, καὶ τὸ μὲν ἔχει παρωχηκὸς τὸ δὲ ἐνεστῶς τὸ δὲ μέλλον, ὧν τὸ μὲν παρωχημένον οὐκέτι ἔστιν τὸ δὲ μέλλον οὐπω ἔστιν, τὸ δὲ ἐνεστῶς ἦτοι ἀμερές ἐστιν ἢ μεριστόν. ἀλλ' ἀμερές μὲν οὐκ ἂν εἴη· ἐν ἀμερεῖ μὲν γὰρ οὐδὲν δύναται γίνεσθαι μεριστόν, ὡς φησι Τίμων, οἷον τὸ γίνεσθαι, τὸ φθεῖρεσθαι.

---

tempo do compasso) com a batida de pé na música grega, além disso, os ritmos começam tanto com a batida quanto com a elevação de pé.



[6.61] Então, se tivermos mostrado que o tempo é nada, nós teremos concomitantemente mostrado que não existem pés, e, a partir disso, que os ritmos não existem, visto que eles são compostos de pés. Consequentemente, disso se seguirá que não há ciência do ritmo. Mas como? Que o tempo não existe já foi estabelecido nas *Pirronianas*<sup>311</sup>, mas nem por isso deixaremos de estabelecê-lo brevemente também agora. [6.62] Se existe algum tempo, ou ele é limitado, ou ilimitado. Ele não é limitado, pois, se fosse, diríamos que em algum momento houve um tempo em que o tempo não existia, e que em algum momento haverá um tempo em que não existirá o tempo. Ele também não é considerado ilimitado, pois algo dele é passado e presente e futuro, e se cada um deles não existir, o tempo é limitado, e, se existir, tanto o passado quanto o futuro existirão ao mesmo tempo no presente, o que é absurdo<sup>312</sup>. Logo, não existe o tempo. [6.63] E ainda, aquilo que é composto de inexistentes é inexistente. O tempo sendo composto de passado, que não existe mais, e de futuro, que ainda não existe, será inexistente<sup>313</sup>. [6.64] Além disso, se o tempo é indivisível, como dizemos que o passado, o presente e o futuro são parte dele? Se ele é divisível, visto que tudo que é divisível é medido por uma parte de si mesmo (como o antebraço pela palma e a palma pelo dedo), será necessário que o tempo seja medido por uma de suas próprias partes. [6.65] Mas não é possível medir os outros tempos pelo presente, visto que o tempo presente e que vem a ser será, ele mesmo, tanto passado quanto futuro. Será passado porque mede o tempo passado, e futuro porque mede o tempo futuro; o que é absurdo. Portanto, também o presente não pode ser medido por um dos tempos restantes. Por essa razão, não se pode dizer existir algum tempo<sup>314</sup>. [6.66] Além disso, o tempo é tripartido, e uma parte é passado, outra presente, outra futuro. Destas, o passado não é mais, o futuro ainda não é, e o presente ou é divisível ou indivisível. Mas ele não será indivisível; pois, como diz Timon, no indivisível nada divisível pode vir a ser, tal como o devir e o perecer<sup>315</sup>.

<sup>311</sup> Refere-se possivelmente às passagens sobre o tema encontradas em outros escritos, ou à obra perdida mencionada em M VI, 58. Os mesmos argumentos contra o conceito de tempo apresentados no *Contra os Músicos* aparecem de maneira breve nas *Hipotiposes Pirronianas* (HP III, 136-150) e mais aprofundada no *Contra os Físicos* (M X, 189-214).

<sup>312</sup> Ver especificamente HP III, 140-1 e M X, 189.

<sup>313</sup> Cf. HP III, 142 e M X, 192.

<sup>314</sup> Cf. HP III, 143 e M X, 193-6.

<sup>315</sup> Cf. HP III, 144 e M X, 197. No *Contra os Físicos*, o mesmo fragmento de Timon é mencionado.

[6.67] Καὶ ἄλλως, εἴπερ ἀμερές ἐστὶ τὸ ἐνεστῶς τοῦ χρόνου, οὔτε ἀρχὴν ἔχει ἀφ' ἧς ἄρχεται, οὔτε πέρασ ἀφ' ὃ καταλήγει, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ μέσον· καὶ οὕτως οὐκ ἔσται ὁ ἐνεστῶς χρόνος. εἰ δὲ μεριστός ἐστίν, εἰ μὲν εἰς τοὺς μὴ ὄντας χρόνους μερίζεται, οὐκ ἔσται χρόνος, εἰ δ' εἰς τοὺς ὄντας χρόνους, οὐκ ἔσται ὅλος ὁ χρόνος, ἀλλὰ τῶν μερῶν αὐτοῦ τινὰ μὲν ἔσται τινὰ δὲ οὐκ ἔσται. τοίνυν οὐδέν ἐστι χρόνος, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ πόδες, οὐδὲ ῥυθμοί, οὐδ' ἡ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμη.

[6.68] Τοσαῦτα πραγματικῶς καὶ πρὸς τὰς τῆς μουσικῆς εἰπόντες ἀρχὰς ἐν τοσοῦτοις τὴν πρὸς τὰ μαθήματα διέξοδον ἀπαρτίζομεν.

[6.67] Por outro lado, se a parte presente do tempo é indivisível, ela não tem um princípio onde ela começa, nem um limite no qual ela termina; e, por isso, também não tem um meio. Assim, não haverá o tempo presente. Se ele for divisível pelos tempos que não são, não haverá tempo; e se for divisível pelos tempos que não existem, o tempo não existirá inteiro, mas algumas partes dele existirão e algumas não<sup>316</sup>. Portanto, o tempo é nada e, por isso, nem os pés, nem os ritmos, nem a ciência acerca dos ritmos [existem].<sup>317</sup>

[6.68] Tendo dito tantas coisas de maneira pragmática contra os princípios da música, nós encerramos nossa discussão contra as disciplinas.

---

<sup>316</sup> Cf. M X, 198-200.

<sup>317</sup> Argumento baseado no segundo Modo de Agripa.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaboramos nossa tradução e nossos comentários ao *Contra os Músicos* de Sexto Empírico visando explicá-lo, tanto no que diz respeito aos interesses da musicologia quanto aos estudos do ceticismo pirrônico, tendo em vista a escassez de edições que façam referência a essa obra no Brasil, buscando auxiliar sua compreensão enquanto fonte sobre o papel da Música na Antiguidade.

Tomamos como ponto de partida a dicotomia entre teoria e prática musical, tal como apresentada na crítica cética à teoria musical da Antiguidade. O termo *mousike* designou, enquanto fenômeno sonoro, tanto o conjunto que englobava palavra, harmonia e ritmo, quanto puramente a arte dos sons. Enquanto conceito metafísico, a *mousike* foi considerada sob uma perspectiva matemática, a ordem encontrada na música sendo derivada das relações matemáticas que subjazem também à ordem do cosmos.

A *mousike* era considerada útil para a sociedade e necessária à educação porque se acreditava que ela teria o poder de alterar o caráter do ouvinte por recuperar a harmonia da alma ao imitar a harmonia do universo. Mas a presença da música na sociedade não implicava no incentivo indiscriminado de sua prática. Contrariamente, para Platão, sua prática deveria ser restrita e regulada por leis e, para Aristóteles, a música, enquanto uma das Artes Liberais, deveria ser ensinada com a finalidade de desenvolver a capacidade de avaliar a boa música e fruí-la de maneira correta; a prática musical, enquanto parte desse aprendizado, consistia apenas em um meio, jamais em um fim.

Foi Aristóxeno quem abordou a *mousike* enquanto ciência autônoma, voltando-se às relações entre os sons e não mais à metafísica (e, conseqüentemente, à teoria do *ethos*). Mesmo mantendo um discurso considerado dogmático do ponto de vista cético, Aristóxeno pode ser considerado um dos precursores<sup>318</sup> da questão da autonomia da música, enfatizando o fenômeno sonoro como ponto de partida para a teoria musical que, para ele, estava deveras descolada da prática de seu tempo. Essa questão também aparece em Filodemo, como uma reação à supervalorização do papel da música na educação moral da sociedade. Filodemo, ainda que de maneira dogmática, questiona a utilidade da música em função do seu suposto poder de alterar o caráter do ouvinte e, com isso, contribuir para a felicidade humana; para ele, ela não proporciona mais do que o simples prazer.

No *Contra os Músicos* de Sexto Empírico, constata-se que a crítica, que se dá por

<sup>318</sup> O registro mais antigo a que temos acesso, que aborda a questão da autonomia da música no pensamento grego, é o *Papiro de Hibeh*.

essas duas vias (epistemológica e ética), não está especificamente vinculada a uma defesa da autonomia da música, mas antes, apresenta-se como uma refutação a um certo modo de se elaborar teorias a respeito das coisas.

Observamos que na Antiguidade as 'artes fundadas na razão', entre elas a *mousike*, eram levadas em consideração apenas por sua função propedêutica para a Filosofia. Essa subordinação das *tekhnai* à Filosofia, que permaneceu presente na *Enkyklios Paideia* do período imperial, subsidia a elaboração do *Contra os Professores*, destinado justamente a essas a discutir essas *tekhnai*. Sexto parte dessa concepção das *tekhnai* como subordinadas à Filosofia porque essa teria sido a visão dominante dos pensadores – por ele considerados dogmáticos – de sua época.

Ao considerar que a investigação das disciplinas Estudos Cíclicos se dá *depois* da investigação da filosofia, visando ali também encontrar a verdade, Sexto Empírico nega à filosofia o monopólio da investigação e da obtenção da verdade. Nesse sentido, Sexto abre a possibilidade para se considerar as *tekhnai* em dois sentidos: enquanto *tekhnai* teóricas, dependentes dos princípios filosóficos, e enquanto práticas autônomas, sejam dogmáticas ou não. Desse modo, seu ataque abre espaço para se pensar a possibilidade da autonomia das *tekhnai* em relação à Filosofia.

Em nossa interpretação sobre a finalidade do ceticismo pirrônico, consideramos que o método argumentativo cético visa mostrar a fragilidade das demonstrações dos dogmáticos e sua precipitação em sustentar firmemente crenças a respeito daquilo que existe externamente às nossas representações. Sob essa perspectiva, no que diz respeito às *tekhnai*, compartilhamos da visão de Pellegrin de que “o tratado *Contra os Músicos* demonstra bem que não se trata, em última análise, de chegar a uma força igual de argumentos opostos, mas antes de *condenar* a abordagem dogmática dos teóricos da música” (Pellegrin, 2002, p. 46-7). Sob essa perspectiva, o que Sexto Empírico condena em cada uma das disciplinas “é o desvio dogmático que acompanha quase sempre sua incontestável utilidade prática” (Pellegrin, 2002, p. 19). Esse desvio estaria situado, não na prática das *tekhnai*, mas antes, no discurso sobre elas, em função da “tentação dos homens das artes pela teoria” (Pellegrin, 2002, p. 20), ou da tentação dos filósofos em relação a ela.

Se a refutação cética se propõe a tarefa de mostrar a inconsistência teórica de cada uma das *tekhnai* em função da pretensão de verdade dos discursos dogmáticos dos professores, no caso da música é a teoria musical, sob seus aspectos técnicos e em função de sua utilidade, que deve ser questionada.

Assim, no *Contra os Músicos*, Sexto Empírico concentra sua argumentação contra as teorias dogmáticas que consideram a música útil porque, se o sentido fundamental de uma *tekhnai* se dá em função de sua utilidade, ao se mostrar que a música não tem as propriedades a ela atribuídas, ela se tornaria inútil e, com isso, seu estatuto de *tekhne* ficaria comprometido. Além disso, Sexto desconstrói os conceitos básicos sobre os quais a teoria musical está baseada, mostrando a inconsistência ou ausência de fundamento de toda a teoria musical.

Essa condenação à conduta dogmática em relação às *tekhnai* se dá porque, como vimos, há um sentido em que as *tekhnai* não são condenadas pelo cético. Pelo contrário, enquanto parte do critério prático pirrônico, a possibilidade do exercício de uma *tekhne*, livre de dogmatismo, é fundamental para a coerência dessa filosofia.

Enquanto disciplina da *Enkyklios Paideia*, a teoria musical é refutada por ser “serva de primeira ordem” da Filosofia, mas, por outro lado, as artes aprovadas pelo cético estão ligadas à experiência (*empeiria*) que, para ele, não depende das demonstrações racionais próprias da ciência para se estabelecer. Por isso, a música enquanto “experiência em instrumentos”, ou seja, a música prática, não é refutada.

No *Contra os Músicos*, a teoria musical é refutada, sobretudo em função da associação da utilidade da música ao seu pretenso poder de afetar a alma do ouvinte. Se esse suposto poder não está na melodia, mas apenas em nossa opinião, ao se eliminar a crença adicional de que a música teria certos atributos por natureza, restaria apenas a música prática, executada pelo instrumentista, independentemente da função atribuída a ela pelos teóricos.

A refutação cética às teorias musicais da Antiguidade, apresenta-se como uma crítica, de modo algum ultrapassada, justamente porque nos faz revisitar importantes questões da estética musical. A contraposição entre proposições acerca do que é a música de seu papel na sociedade explicita a limitação do debate a dois principais modos possíveis de compreendê-la (representado, na história recente, pela oposição entre idealismo e formalismo); e, ao mesmo tempo, coloca em xeque a dicotomia (e frequente hierarquização) entre teoria e prática musical, presente, ainda hoje, no pensamento daqueles que trabalham com o ensino de música.

Se considerarmos a argumentação cética como uma mostra do dogmatismo que permeia as mais diversas teses de toda a teoria sobre música e, ainda, se fizermos um exercício de imaginação e transpusermos para a área da música as bases daquilo que possivelmente seria uma *tekhne* não-dogmática, de acordo com o método cético, é possível vislumbrar uma *tekhne* musical onde o discurso surja e emane da prática, e não o contrário.

(Ora, se todo o conhecimento musical estudado hoje surgiu inevitavelmente da experiência, sendo apenas posteriormente formalizado em teorias, isso não seria uma grande inovação!).

A atualidade das questões suscitadas no combate ao dogmatismo das disciplinas dos Estudos Cíclicos – que, deixando de lado a ascensão e queda das mais variadas verdades ao longo dos séculos, são as mesmas disciplinas que ainda compõem nosso currículo – revela o ainda não superado abismo entre teoria e prática que nossos métodos de ensino-aprendizado frequentemente impõem. Sob essa ótica, se já descartamos as teses pitagóricas de uma música inaudível, se a música existe – para nós – enquanto um *fenômeno* sonoro, a refutação de Sexto Empírico faz lembrar que, sem a prática (ou “experiência em instrumentos”), a música simplesmente “não existe”, e, por conseguinte, qualquer teoria a respeito dela também não.

## REFERÊNCIAS

EMPIRICUS, Sextus. **Against the Professors**: Prous Mathematikous. Tradução de R. G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1933. (Loeb Classical Library).

\_\_\_\_\_. **Contra los Profesores**. Tradução de Jorge Bergua Cavero. Madrid: Gredos Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **Against the Logicians**. Tradução de Richard Bett. New York: Cambridge University Press, 2005.

DELATTRE, D. Contre les musiciens. In: PELLEGRIN (Org.). **Sextus Empiricus**: Contre les professeurs. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

GREAVES, D. D. **Sextus Empiricus ΗΠΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ**: Against the musicians. Edited and translated, with introduction and notes. London: University of Nebraska Press, 1986.

\*\*\*

ALLEN, J. Pyrronism and medicine. In: BETT, R. (Org.). **The Cambridge companion to ancient scepticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ANDERSON, W. D. **Ethos and Education in Greek Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

ANNAS, J.; BARNES, J. **The Modes of Scepticism**: Ancient Texts and Modern Interpretations. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

ARISTOPHANES. **The Clouds**. Tradução de Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 1998. (Loeb Classical Library).

ARISTÓTELES. **On the Heavens**: *De Caelo*. Tradução de W. K. C. Guthrie. Cambridge: Harvard University Press, 1939. (Loeb Classical Edition)

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. **Política**. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

\_\_\_\_\_. **Problemas Musicais**. Tradução de Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001.

\_\_\_\_\_. **The Nicomachean Ethics**. Tradução de David Ross. Britain: Oxford University Press, 1998.

BARKER, A. **Greek Musical Writings**: vol. I of the Musician and his Art. Britain: Cambridge University Press, 1984.



\_\_\_\_\_. **Greek Musical Writings**: vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Britain: Cambridge University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **The science of harmonics in classical Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BARNES, J. Scepticism and the Arts. In: R.J. Hankinson (Org.). **Method, Medicine and Metaphysics**: Studies in the Philosophy of Ancient Science (Special Issue of *Apeiron* 21). p. 53–77. 1988.

BÉLIS, A. **Aristoxène de Tarente et Aristote**: Le Traité d'harmonique. Paris: Klincksieck, 1986.

\_\_\_\_\_. Les nuances dans le *Traité d'harmonique d'Aristoxène de Tarente*. *Revue des Etudes Grecques* XCV. p. 54-73. 1982.

BETT, R. A Sceptic Looks at Art (but not Very Closely): Sextus Empiricus on Music. **International Journal for the Study of Skepticism**, 3, p. 155–181. 2013.

BOWMAN, W. D. **Philosophical Perspectives on Music**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BROCHARD, V. **Os Céticos Gregos**. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

BYCHKOV, O. V.; SHEPPARD, A. **Greek and Roman Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CASTANHEIRA, C. P. **De Institutione Musica**, de Boécio Livro 1: tradução e comentários. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

CORRÊA, P. C. **Harmonia**: mito e música na Grécia Antiga. São Paulo: Humanitas, 2008.

DELATTRE, D. Présence de L'Épicurisme dans le Contre les grammariens et le Contre les musiciens de Sextus Empiricus. In: DELATTRE, J. (Org.). **Sur le Contre les professeurs de Sextus Empiricus**. Lille: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006. p. 47–65.

\_\_\_\_\_. **Philodème de Gadara**: Sur la musique. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

DESBORDES, F. Le scepticisme et les 'arts libéraux': une étude de Sextus Empiricus, Adv. Math. I-VI. In: A.-J. Voelke (Org.), **Le scepticisme antique**: perspectives historiques et systématiques. Actes du Colloque international sur le scepticisme antique. Université de Lausanne, 1-3 juin 1988. (Cahiers de la revue de théologie et de philosophie 15). Geneva, Lausanne and Neuchâtel: Revue de Théologie et de Philosophie, 1990. p. 167–79.

DIELS, H. **Die Fragmente der Vorsokratiker**. (6th ed.) Revised with additions and index by W. Kranz, Berlin: Weidman, 1951-2.

EPICURO. **Carta sobre a Felicidade (a Meneceu)**. Tradução de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FLORIDI, L. **Sextus Empiricus: The Transmission and Recovery of Pyrrhonism**. New York: Oxford University Press, 2002.

FUBINI, E. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2012.

GIGANTE, M. **Scetticismo e Epicureismo: Per l'avviamento di un discorso storiografico**. Napoli: Bibliopolis, 1981.

HADOT, I. **Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique**. Paris: Études Augustiniennes, 1984.

HADOT, P. **O que é Filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical**. Tradução Artur Mourão. Covilhá: LusoSofia, 2011.

HIPPOCRATES. **Aphorisms (Vol. IV)**. Tradução de W. H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1931. (Loeb Classical Library).

HOMERO. **Iliada**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

JAEGER, W. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIPPMAN, E. A. **A History of Western Musical Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska, 1992.

\_\_\_\_\_. **Musical thought in Ancient Greece**. New York: Da Capo Press, 1964.

\_\_\_\_\_. The Place of Music in the System of Liberal Arts In: J. LaRue and others. **Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese**. New York, 1966. p. 545–59.

MATES, B. **The Skeptic Way: Sextus Empiricus's Outlines of Pyrrhonism**. New York: Oxford University Press, 1996.

MATHIESEN, T. L. **Apolo's Lyre: greek music and music theory in antiquity and the middle ages**. Londres: University of Nebraska Press, 1999.

MARROU, H. **História da Educação na Antiguidade**. São Paulo: Editora Herder, 1966.

MOUTSOPOULOS, E. **La musique dan l'oeuvres de Platon**. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

PELLEGRIN, P. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Sextus Empiricus: Contre les professeurs**.

Paris: Éditions du Seuil, 2002. p. 9–47.

\_\_\_\_\_. De l'unité du scepticisme sextien. In: DELATTRE, J. (Org.). **Sur le Contre les professeurs de Sextus Empiricus**. Lille: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006. p. 35–45.

PEREIRA, A. R. A estética musical em Aristóximo de Tarento. **Hvmanitas**, Lisboa, Vol. XLVII. Universidade Nova de Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. **A mousiké**: das origens ao drama de Eurípides. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. Polémica acerca da mousiké no *Adversus Musicos* de Sexto Empírico. **Hvmanitas**, Lisboa, vol. XLVIII. Universidade Nova de Lisboa, 1996.

PHILO. **On mating with the preliminary studies: De Congressu** (Vol. IV). Tradução F. H. Colson e G. H. Whitaker. Cambridge: Harvard University Press, 1939. (Loeb Classical Library).

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

\_\_\_\_\_. **Fedro**. In: Diálogos III. Trad., intro. e notas Lledó Iñigo. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

\_\_\_\_\_. **Leis**. Tradução e notas Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2004.

\_\_\_\_\_. **Eutidemo**. In: Diálogos II. Tradução F. J. Olivieri. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

\_\_\_\_\_. **Timeu**. In: Diálogos VI. Trad., intro. e notas Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

\_\_\_\_\_. **Menexeno**. In: Diálogos II. Trad., intro., e notas E. Acosta Méndez. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

PLUTARCO. **De virtute morali** (*Moralia* Vol. 6). Tradução de W. C. Helmbold). Cambridge: Harvard University Press, 1936. (Loeb Classical Library).

PLUTARCO. Sobre a Música. In: SOARES, C., ROCHA, R. **Plutarco Obras Morais**: Sobre o afecto aos filhos, Sobre a Música. Tradução de Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

POPKIN, R. H. **História do ceticismo de Erasmo a Spinoza**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

PORCHAT PEREIRA, O. “A autocrítica da razão no mundo antigo. In: Waldomiro José Silva Filho (Org.) **O Ceticismo e a possibilidade da Filosofia**. Injuí: Ed. Unijuí, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Vida comum e ceticismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Tradução de H. E. Butles. Cambridge: Harvard University Press, 1930. (Loeb Classical Library).
- REYES, P. R. Sexto Empírico y la *mousiké*. **EMERITA** - Revista de Linguística y Filología Clásica (EM) – LXXII, 1, p. 95-119, 2004.
- ROCHA, R. Uma introdução à teoria musical na antiguidade clássica. **Via Litterae**. Anápolis, v. 1, n. 1, p. 138-164, jul./dez. 2009.
- SPINELLI, E. Pyrrhonism and the specialized sciences. In: BETT, R. (Org.). **The Cambridge companion to ancient scepticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- TARTAKIEWICZ, W. Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics. **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 24, No. 2 (Dec., 1963), pp. 157-173. 1963.
- Thesaurus Linguae Graecae*. Compilação de todos os textos em prosa ou verso em grego, dos sécs. VIII a.C. até VI d.C. in: <http://www.tlg.uci.edu/>.
- TOMÁS, L. **Ouvir o lógos**: música e Filosofia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- \_\_\_\_\_. Vozes dissonantes: precursores da autonomia da música na antiguidade. In: DUARTE, R. e SAFATLE, V. **Ensaios sobre música e Filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- VITRÚVIO. **The Ten Books on Architecture**. Trad. Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press. London: Humphrey Milford. Oxford University Press, 1914.
- WEST. M. L. **Ancient Greek Music**. New York: Oxford University Press, 1992.
- WILKINSON, L. P. Philodemus on Ethos in Music. **The Classical Quarterly**, Vol. 32, No. 3/4, (Jul. - Oct., 1938), pp. 174-181.
- WOODWARD, L. H. **Diogenes of Babylon**: A Stoic on Music and Ethics. Dissertação (Master of Philosophy in Classics) - UCL, 2009.

## GLOSSÁRIO

- aisthesis* (αἴσθησις) – sentidos, percepção sensível  
*aisthetos* (αἰσθητός) – objeto da percepção sensível  
*alētes* (ἀλήτης) – verdadeiro  
*anagke* (ἀνάγκη) – necessidade  
*andreia* (ἀνδρεία) – bravura, coragem  
*anomalía* (ἀνωμαλία) – anomalia  
*antirresis* (ἀντίρρησις) – refutação  
*anyparktos* (ἀνύπαρκτος) – irreal, não-existente  
*anypostatos* (ἀνυπόστατος) – irreal, não-existente  
*aporia* (ἀπορία) – aporia  
*arete* (ἀρήτη) – excelência, virtude  
*ataraxia* (ἀταραξία) – tranquilidade (da alma)  
*azetetos* (ἀζήτητος) – não-investigável  
*barys* (βαρύς) – grave  
*bios* (βίος) – vida, vida comum  
*dia pason* (διὰ πασῶν) – intervalo de oitava  
*dia pente* (διὰ πέντε) – intervalo de quinta  
*dia tettaron* (διὰ τετάρων) – intervalo de quarta  
*diabebaiomai* (διαβεβαιῶμαι) – sustentar firmemente  
*dianoia* (διάνοια) – pensamento, intelecto  
*diastema* (διάστημα) – intervalo  
*diatonos* (διάτονος) – diatônico (gênero)  
*diaphonia* (διαφωνία) – discordância, disputa, controvérsia  
*diaphonos* (διάφωνος) – dissonante (música)  
*diesis* (δίεσις) – o menor intervalo na escala  
*dogma* (δόγμα) – dogma, crença, opinião  
*doxa* (δόξα) – opinião  
*dynamis* (δύναμις) – capacidade, habilidade, poder, disposição  
*ethos* (ἔθος) – hábito, costume  
*ethos* (ἦθος) – caráter, disposição  
*eidesis* (εἶδησις) – conhecimento  
*ekmeles* (ἐκμελής) – desafinado, dissonante  
*ektos hupokeimenon* (ἐκτὸς ὑποκείμενον) – aquilo que existe externamente (à nossa percepção)  
*emmeles* (ἐμμελής) – afinado, harmonioso  
*empeiria* (ἐμπειρία) – experiência  
*enkyklios paideia* (ἐγκύκλιος παιδεία) – educação cíclica  
*ennoia* (ἐννοία) – conceito, concepção  
*episteme* (ἐπιστήμη) – ciência  
*epokhe* (ἐποχή) – suspensão de juízo  
*eudaimonia* (εὐδαιμονία) – felicidade, prosperidade, boa fortuna  
*harmonia* (ἁρμονία) – harmonia, enarmônico (gênero)  
*hemitonion* (ἡμιτόνιον) – semitom  
*homophonos* (ὁμόφωνος) – na mesma nota, em uníssono. Opp. σύμφωνος (em concordância)  
*hypostasis* (ὑπόστασις) – existência, substância  
*idiotēs* (ιδιότης) – pessoas comuns  
*isostheneia* (ἰσοσθένεια) – equipolência, igual força

*katastello* (καταστέλλω) – refrear, tranquilizar  
*khreo* (χρεώ) – utilidade  
*khroma* (χρῶμα) – cromático (gênero)  
*khronos* (χρόνος) – tempo  
*logike tekhne* (λογική τέχνη) – arte racional  
*logos* (λόγος) – razão, argumento, discurso  
*mathema* (μάθημα) – ensinamento, disciplina  
*melodia* (μελωδία) – canto, música, melodia  
*mimesis* (μίμηση) – imitação  
*noos* (νόος) – mente  
*organikos* (ὀργανικός) – instrumento, instrumental  
*oxus* (ὄξύς) – agudo  
*pathos* (πάθος) – afecção  
*phainomenon* (φαινόμενον) – aquilo que aparece, fenômeno  
*phone* (φωνή) – som  
*phthonnos* (φθόγγος) – nota  
*rythmos* (ῥυθμός) – ritmo  
*stoikheion* (στοιχεῖον) – elemento  
*symphonos* (σύμφωνος) – consonante  
*systema* (σύστημα) – sistema  
*sophronizo* (σωφρονίζω) – regular, moderar  
*sophrosyne* (σωφροσύνη) – temperança  
*tasis* (τάσις) – tensão, altura da voz  
*tekhnē* (τέχνη) – arte, técnica  
*tekhmites* (τεχνίτες) – artistas, artífices, especialistas, profissionais  
*theoria* (θεωρία) – teoria  
*tonos* (τόνος) – tom  
*tropos* (τρόπος) – modo  
*zeteo* (ζητέω) – investigar