

AIRES RODEIA PEREIRA

Universidade Nova de Lisboa

POLÊMICA ACERCA DA MOUSIKÉ NO ADVERSUS MUSICOS DE SEXTO EMPÍRICO *

1 - O *adversus Mathematicos* (πρὸς μαθηματικοί) está dividido em duas partes (Livros 7-11), citado como *adversus Dogmáticos*, e constitui uma adição dos Livros 2 e 3 das *πυρρώνειοι ἐπωτυπώσεις*¹. Os Livros 7 e 8 são chamados *adversus Physicos* e o Livro 11, *adversus Ethicos*.

Os Livros 1 a 6 do *adversus Mathematicos* são refutações aos *μαθηματικοί* (professores), em seis matérias ou divisões do saber, conhecidas dos estudos ciclicos (ἐγκύκλιος παιδεία)². Estas seis divisões do saber eram a gramática, retórica, geometria, astrologia e música. Os Livros de Sexto Empírico estão de acordo com tais divisões e neste sentido intitulam-se: *adversus Gra-maticos*, *adversus Rhetores*, *adversus Geometras*, *adversus Arithméticos*, *adversus Astrologos*, e *adversus Musicos*. A argumentação dos *πρὸς μαθηματικοί* segue, quer a escola de Epicuro, quer a de Pirro. No entanto, Sexto Empírico adverte que os cétricos, ao adoptarem um ponto de vista, não excluem o uso de uma asserção dogmática. A sua metodologia questionando tudo, cria uma argumentação na qual o juízo é suspenso³.

* Estamos gratos ao Sr. Professor Doutor José Ribeiro Ferreira pela disponibilidade que manifestou em rever muitas das traduções, oferecendo-nos também sugestões que nos foram muito úteis.

¹ Para a citação desta obra adoptaremos a sigla P., consagrada por Liddell-Scott, e tomamos como base a edd. Mutschmann, *Sexti Empirici opera*, Leipzig, 1958-62 (3 vols), considerando também a recente obra: *Sextus Empiricus, Against The Musicians*, tradd., comm., D. Greaves, London, 1986.

² Cf. H. Koller, "ἐγκύκλιος παιδεία", *Glotta*, 34, (1955), 174-89; I. Marrou, *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1948, 243-56.

³ De acordo com Sexto Empírico, o tema central do ceticismo é a ataraxia. A filosofia cétrica emite juízos sobre as aparências e compreende tanto quanto possível o que é verdadeiro e falso, tendo por base a ataraxia (Diogenes Laercio, *Vit Temão*, 9, 62, cf. *Lives of Eminent Philosophers in Two Volumes*, tradd. R. Hicks,

A suspensão do juízo tem como consequência que a aplicação de argumentos opostos, mas com igual força, possam ser usados relativamente a um tema, conduzindo a uma situação de indecidibilidade.

Para abordar a música, são usadas refutações, como sistema metodológico através do qual se tomam em consideração várias fontes, que vão desde o senso comum, às opiniões de filósofos. Todo o material submetido às refutações é analisado pela oposição das ideias, juízos e raciocínios sobre música, relativamente às premissas nas quais assentam as concepções de *μουσική*⁴.

Cambridge, 1970-72, a propósito afirma que a ataraxia é uma suspensão do juízo). Mas face a um fenómeno, surge, segundo os céticos uma incapacidade judicativa de emitir um juízo face às aparências, ao verdadeiro e ao falso, mesmo que ambos tenham igual força argumentativa. Daí que seja necessário suspender o juízo (cf. P. 1.12.26).

A funcionalidade do ceticismo perante o fenómeno e conceitos em oposição, consiste no reconhecimento da impossibilidade do juízo e depois disso a intervenção da ataraxia (cf. P. 1.8). A posição metodológica de Sexto Empírico tem em vista, perante os vários argumentos, não afirmar ou negar seja o que for com uma visão persuasiva, mas assumir a posição de colocar sempre em oposição um argumento, contra outro de igual força. Como resultado, encontramos um método sistematizado que não é mais que uma negação do dogmatismo conceptual (cf. P. 1.18).

A visão cética parte sempre de um acordo com as aparências e costumes, leis e modos de vida, que servem de referenciais. A vida é regulada por forças como sejam, a natureza da qual se obtém o próprio pensamento, o constrangimento das paixões, a tradição e os costumes e a instrução e as artes (cf. P. 1.17).

⁴ O primeiro livro das *πυρρώνειοι ἐπωτυπώσεις* contém uma discussão acerca dos sentidos e usos de várias expressões e frases peculiares do pensamento cético. A expressão "não mais" (*οὐ μᾶλλον*) é elíptica para "isto não é mais válido do que aquilo". "Não-asserção" (*ἀφασία*) é uma recusa em definir asserções ou negá-las. Outro termo que indica esta atitude de não-asserção é "talvez" (*τάχα*), "possibilidade" (*ἔξεστι*) e "pode ser" (*ἐνδέχεται*). A frase: "eu suspendo o juízo" (*ἐπέχω*) indica, por um lado o aparente conflito, mas não afirma aquilo em que se deve apoiar o conhecimento. Quando se diz "eu não determino nada" (*οὐδὲν ὀρίζω*), significa, que nada é tomado como certeza. As expressões: "nada é apreensível" (*πάντα ἔστιν ἀκατάληπτα*), "eu sou inapreensível" (*ἀκαταληπτῶς*), e "eu não apreendo" (*οὐ καταλαμβάνω*), são todas similares e em geral indicam a recusa de executar um juízo assertivo concernente às coisas, pois a sua verdadeira natureza não pode ser conhecida. A frase "para qualquer argumento, um argumento igual é-lhe oposto" (*πάντι λόγῳ λόγος ἴσος ἀνίσταται*) significa que todos os argumentos céticos foram investigados parecendo opostos por outros argumentos igualmente credíveis.

Sexto Empírico não parte do princípio que uma asserção cética contém a verdade, mas pretende meramente mostrar como as coisas parecem ser (cf. P. 1, 187-207 e 1: 107-21).

2 - O *adversus Musicos* compreende uma introdução composta por duas secções, nas quais se discutem os temas que na época estavam mais em evidência entre os músicos e teóricos musicais.

No início (§ 1-5), o autor apresenta os três sentidos essenciais nos quais o termo música pode ser usado (teóricamente, pragmaticamente e metafóricamente) e acrescenta a título prévio que irá sobretudo abordar a vertente teórica⁵. Esta exposição vai-se estender por duas secções, sendo a

⁵ Cf. *adversus Musicos*, 1: "Ἡ μουσικὴ λέγεται τριχῶς, καθ' ἓνα μὲν τρόπον ἐπιστήμη τις περὶ μελωδίας καὶ φθόγγων καὶ ὀρθοποιίας καὶ τὰ παραπλήσια καταγινόμενα πράγματα, παθὸ καὶ Ἀριστόξενον τὸν Σπινθάρον λέγομεν εἶναι μουσικόν, καθ' ἕτερον δὲ ἡ περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρίαν, ὡς ὅταν τοὺς μὲν ἀδλοῖς καὶ ψαλτηρίοις χρωμένους μουσικοὺς ὀνομάζομεν, τὰς δὲ ψαλτρίδας μουσικάς, ἀλλὰ κυρίως κατ' αὐτὰ τὰ σημανόμενα καὶ παρὰ πολλοῖς λέγεται μουσική". ("A mousiké é usada de três maneiras: segundo a primeira, diz respeito à ciência concernente às melodias, notas, composição rítmica e aos assuntos deste género, isto segundo Aristóxeno, filho de Espíntaro, conhecido por "o músico". De acordo com outra maneira é a ciência respeitante à experiência instrumental, como por exemplo, quando designamos os que tocam aulos, saltérios e os harpistas. Em sentido estrito, e de acordo com alguns é usada em todos estes sentidos"). A música é dividida pelos teóricos gregos em teórica e prática (v.g. Cleónides, *Intro.* 1; Anon. Bell. 12-14 e Aristides Quintiliano, *De mus.*, 1, 5, que consagra divisões mais precisas). Assim, a música teórica compreende a música natural e a técnica (harmonia, ritmica, métrica), enquanto a música prática apresenta duas secções, a aplicação (composição melódica, ritmica, poesia) e a expressão (música instrumental, odica e teatral).

As definições mais técnicas de μουσική são encontradas em Aristides Quintiliano, *De Mus.*, 1.4; Bachijs 1.1-2; Cleónides, *Introd.* 1. O estudo da teoria de Aristides Quintiliano e das suas divisões da música é objecto da obra Aristides Quintilianus on Music in three Books, tradd., comm., de Thomas Mathiesen, New Haven, 1983, 17 sq.

O conhecimento das características acústicas dos instrumentos como o aulos era uma preocupação helénica que encontramos em Aristóteles, *Aud.*, 801 b 33-39; Plutarco, *Non posse suaviter* 1096 A e *De Mus* 1144 D-E. Quanto ao saltério as referências são igualmente abundantes e vão desde as que abordam acusticamente o instrumento; Aristóteles, *Prob.* 19.23; áquelas que se referem às suas raízes étnicas, Atheneu, 4, 183 c e Teofrásto 5, 7, 6 e finalmente à sua integração na família dos cordofones gregos; Pollux, *Onom.* 4. 59.

Cf. *adversus Musicos*, 2: "Καταχρηστικώτερον δὲ ἐνίστε προσαγορεύειν εἰώθαμεν τῷ αὐτῷ ὀνόματι καὶ τὴν ἐν τινι πράγματι κατόρθωσιν. οὕτω γοῶν μεμονωμένων τι ἔργον φαμέν, κἂν ζωγράφιας μέρος ὑπάρχη καὶ μεμονώσθαι τὸν ἐν τούτῳ κατορθώσαντα ζωγράφον". ("Em alguns casos, estamos acostumados a referir, embora imprópriamente, que um certo termo representa a melhor expressividade para um determinado assunto. É o que acontece ao dizermos, algo é

primeira de carácter doutrinal e a segunda, a refutação dos dógmas. Nesta última revela-se claramente a tendência cética de Sexto Empírico que, para desenvolver as refutações parte de um princípio dogmático, isto é, todos os caminhos e métodos são válidos sempre que se pretenda discutir um conceito. Deste modo, o tipo de refutação a que o autor chama dogmática está mais de acordo com o método cético, do que, com as concepções do dogmatismo, porque todo o argumento refutativo é válido simultaneamente

musical, se isso existe como um elemento de pintura e o pintor o reconhece como musical"). A analogia entre *μουσική* e *ζωγραφία* é efectuada pelos gregos em vários sentidos. Aristides Quintiliano, *De mus.*, 56. 6-12 e 105-26, associa o cromatismo melódico à paleta de cores. Mas, o mesmo autor (*De mus.*, 1.1) também compara a *ἁρμονία* musical à harmonia da natureza. A relação entre música, artes, literatura e filosofia é estabelecida entre outros, por Plutarco, *Questiones Conviviales*, 657 D, segundo o qual as Musas presidem a todas as artes e ciências. É o sentido de *ἐγκύκλιος παιδεία* que encontramos que em Aristófanis, *Eq.*, 188, e seria apanágio dos pensadores do período Helenístico.

Cf. *adversus Musicos*, 3: "Ἀλλὰ δὴ κατὰ τοσούτους τρόπους νοουμένης τῆς μουσικῆς, πρόκειται νῦν ποιῆσθαι τὴν ἀντίρρησην οὐ μὰ Δία πρὸς ἄλλην τινὰ ἢ πρὸς τὴν κατὰ τὸ πρῶτον νοουμένην σημαινόμενον· αὕτη γὰρ καὶ ἐντελεστάτη παρὰ τὰς ἄλλας μουσικὰς δοκεῖ καθεστηκέναι". ("Mas também se pensa que a música é concebida de tantas maneiras, que se torna agora necessário fazer uma refutação, não contra qualquer outra música, mas contra aquela que está de acordo com o primeiro sentido exposto. Relativamente a este [sentido] comparativamente a outros, parece que de facto é aquele que foi estabelecido como o mais completo"). A música é inserida no *corpus* do pensamento de Aristides Quintiliano, não como arte prática, mas como *ἐπιστήμη*, enquanto em Platão, *R*, 530 d - 531 c, era entendida como *παιδεία*. É neste sentido que a expressão *ἁμουσος* tem um significado de não educado (Aristófanis, *Eq.*, 191-93) e em oposição *μουσικός*, que se refere a alguém educado globalmente.

Cf. *adversus Musicos*, 4: "Τῆς δὲ ἀντιρρήσεως, καθάπερ καὶ ἐπὶ γραμματικῆς, διττὸν ἔστι τὸ εἶδος. οἱ μὲν οὖν δογματικώτερον ἐπεχείρησαν διδάσκειν ὅτι οὐκ ἀναγκαῖον ἔστι μάθημα πρὸς εὐδαιμονίαν μουσική, ἀλλὰ βλαπτικὸν μᾶλλον, καὶ τοῦτο δείκνυσθαι ἔκ τε τοῦ διαβάλλεσθαι τὰ πρὸς τῶν μουσικῶν λεγόμενα καὶ ἐκ τοῦ τοὺς προσηγουμένους λόγους ἀνασκευῆς ἀξιῶσθαι· οἱ δὲ ἀπορητικώτερον πάσης ἀποστάντες τῆς τοιαύτης ἀντιρρήσεως ἐν τῷ σαλεῦν τὰς ἀρχικὰς ὑποθέσεις τῶν μουσικῶν ὠκλήθησαν καὶ τὴν ἑλὴν ἀνηρεῖσθαι μουσικήν". ("O tipo de refutação em termos gramaticais é duplo. Alguns preferem ensinar, mais dogmáticamente que a música não é necessariamente um assunto digno do ensino, que conduza à eudaimonia, mas antes se opõe a este fim. Acentuam este facto, desacreditando o que é estabelecido pelos músicos, ao procurar provar que os seus argumentos podem ser desacreditados quanto ao valor intrínseco que possuem. Outros, colocam-se numa postura mais aporética relativamente a qualquer refutação e estão assim empenhados vivamente em recusar as principais hipóteses dos teóricos musicais, destruindo

para mostrar a teoria a que se opõe e aquela que pretende afirmar. Por isso, qualquer que seja o conceito de música de onde se parta, pode-se chegar por meio da discussão a outro completamente antagónico e conceber deste modo, um problema que consiste na dificuldade em distinguir claramente ceticismo e dogmatismo.

Este princípio conceptual abre a primeira secção (§6-27), que se subdivide em duas partes. Cada uma consite numa série de asserções sobre o valor da música às quais se seguem os argumentos que as refutam. Deste modo, o primeiro conjunto de asserções (§ 6-22) refere-se às afecções que a música é susceptível de causar no espírito, e simultaneamente à sua faculdade de restringir paixões e conduzir à virtude. Para suportar este ponto de vista são usados alguns dos exemplos dos dogmáticos⁶, nomeadamente; o

deste modo completamente a música."). A ideia de que a música não é necessariamente um assunto da aprendizagem provém de Filodemo, *Mus*, 109. 29-37.

Ao referir-se à *εὐδαιμονία*, Sexto Empírico põe em evidência as menções que lhe são feitas pelos Epicuristas, Estoicos, e Peripatéticos, filósofos em cujo pensamento este filosofema ocupa um lugar de destaque.

As aporias a que Sexto Empírico se refere correspondem ao primeiro dos cinco modos de Agripa, ou ao segundo dos dez modos de Anesidemo, conhecido como "suspensão do juízo".

Existe neste parágrafo uma oposição nítida entre *δόγμα* e *πράγμα* a primeira refere-se à doutrina objecto da *διδασκαλία* e a segunda à prática.

Cf. *adversus Musicos*, 5: "Ὅθεν καὶ ἡμεῖς ὑπὲρ τοῦ μὴ δοκεῖν τι τῆς διδασκαλίας χρεωκοπεῖν, τὸν ἑκατέρου δόγματος ἢ πράγματος χαρακτήρα 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 ποιοῦμενοι τὴν διδασκαλίαν". ("Por esta razão, não minimizamos nada do que pode constituir objecto de elucidação. Pretendemos antes, discutir metódicamente o carácter de cada doutrina, ou tema, sem que nenhum argumento ultrapasse os limites, envolvendo-se em longas exposições sobre matérias estranhas, nem, procurar evitar, com o devido respeito, assuntos essenciais, em áreas também necessárias. É, pois, imperioso tornar a elucidação moderada e o mais didáctica possível."). Sexto Empírico propõe limites ao seu próprio pensamento, em termos de um percurso metodológico, no qual a ordem das razões se orienta. Esta auto-limitação deve-se sem dúvida à grande diversidade de definições que a *μουσική* já consignava em seu torno. E em certos casos a *ποικιλία* que se desenvolveu criou um cépticismo, como método de averiguar essa multiplicidade.

⁶ Cf. *adversus Musicos*, 6: "Τάξει δὲ ἀρχετὸ πρῶτον τὰ ὡπὲρ μουσικῆς παρὰ τοῖς πολλοῖς εἰωθότα θρυλεῖσθαι, εἴπερ τοίνυν, φασί, φιλοσοφίαν ἀποδεχόμεθα σωφρονίζουσιν τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ τὰ ψυχικὰ πάθη καταστέλλουσιν,

de Pitágoras que educa os jovens, usando para tal uma melodia espondaiaca tocada por aulos⁷; o da influência do *ῥῆθος* na formação do espírito guerreiro dos Espartanos⁸; e a importância da mousiké na moderação do génio

πολλῶν μᾶλλον ἀποδεχόμεθα τὴν μουσικὴν, ὅτι οὐ βιαστικώτερον ἐπιτάττουσα ἡμῖν ἀλλὰ μετὰ θελγούσης τινὸς πειθοῦς τῶν αὐτῶν ἀποτελεσμάτων περιγίνεται ὄντιναι καὶ ἡ φιλοσοφία". ("Primeiro, na ordem das razões, começamos com os assuntos habitualmente atribuídos à mousiké por muitos [autores]. Ora, se como dizem aceitamos a filosofia, embora isso implique *sophrosyne* na vida e nas paixões, com muito mais razão devemos aceitar a música, pois ela instila muito mais o espírito à não violência, mas, acrescentando um certo encantamento persuasivo, e fazendo prevalecer os mesmos efeitos da filosofia"). Um dos efeitos da música segundo Aristides Quintiliano, *De mus.*, 58. 21-23, é o de restringir as *ψυχικά πάθη*, consideradas efeitos irracionais. Neste sentido, a comparação entre filosofia e música é feita com a intenção de acentuar o carácter racional da música sobre a *ψυχή*, como o próprio Aristides Quintiliano perceitua (*De mus.*, 2.3). Também, neste domínio Plutarco, *De Virtute morali*, 441 D-E, desenvolve a ideia de que existem aspectos comuns entre música e filosofia, nomeadamente a imposição de limites aos desejos e prazeres.

⁷ Cf. *adversus Musicos*, 7: "Ὁ γοῦν Πυθαγόρας μειράκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος ὡς μηδὲν τῶν μεμνηνόντων διαφέρειν, παρήνευσε τοῖς συνεπικυμαζόντι τούτοις ἀλλήτῃ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπανηλῆσαι μέλος· τοῦ δὲ τὸ προσταχθέν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὡς εἰ καὶ τὴν ἀρχὴν ἔνηφον". ("Pitágoras observou aqueles que se iniciam ébrios nos ritos Báquicos e verificou que não diferiam dos irracionais. Mas exortaram um auleta que estava junto deles, no festim a tocar no seu aulos o melos espondaiaco. E quando ele executou o que lhe fora pedido, eles subitamente mudaram e ficaram moderados, como se estivessem sóbrios desde o início"). A história sobre Pitágoras é contada também por Filodemo 58. 16-31, mas encontramos-la mais tardiamente em autores como Boécio, *Mus.*, 1.1, e Marciano Capella 9.926.

O melos espondaiaco é uma composição solene, apropriada a ocasiões religiosas, cujo carácter depende dos valores rítmicos longos, (cf. Aristides Quintiliano, *De mus.*, 1.15). Tem interesse musical o facto de o melos espondaiaco, que tem por base a escala espondaiaca, ser executado apenas instrumentalmente, já que *μέλος* em sentido técnico compreende ritmo, melodia e dicção (cf. Aristides Quintiliano, *De mus.*, 1.12). A teoria de que a música é um antídoto do estado ébrio é apresentada por Plutarco, *De mus.*, 1146 F, e por Filodemo 27. 22-28.

⁸ Cf. *adversus Musicos*, 8: "Οἱ τε τῆς Ἑλλάδος ἡγούμενοι καὶ ἐπ' ἀνδρεία διαβόητοι Σπαρτιάται μουσικῆς ἀεὶ ποτε στρατηγούσης αὐτῶν ἐπολέμουν. καὶ οἱ ταῖς Σόλωνος χρώμενοι παρανώσει πρὸς αὐλὸν καὶ λύραν παρετάσσοντο, ἐνερθμον ποιούμενοι τὴν ἐνόπλιον κίνησιν". ("Os Espartanos, guias da Hélade e famosos pelo seu espírito guerreiro, pretendiam que a música os comandasse sempre na batalha. E este foi o tema das exortações de Solon; instilar para o combate através dos sinais da lira e do aulos, executando o movimento rítmico *enóplio*"). Sobre as poesias de Solon e o seu valor marcial, cf. Ateneu 12, 517 A, e Filodemo 87. 20,

frenético, ou simplesmente como fonte de deleite⁹. Nesta exposição dos conceitos que estão associados ao complexo da *μουσική*, surgem de seguida os exemplos dos heróis, para quem a música é um meio a partir do qual se atinge a excelência¹⁰, e a interligação entre música e filosofia concretizada

que fala de elegias de Solon como formas poéticas e musicais com um sentido exortativo.

O ritmo pirríquio, caracterizado por valores breves, era usado em danças guerreiras, como nos testemunha Platão, *Leis*, 815 a-b, e Aristides Quintiliano, *De mus.*, 35. 22-23.

Sexto Empírico apresenta várias concepções de *μουσική* e as aplicações que a música tinha na vida dos gregos. São dois percursos diferentes, um com um sentido teórico e outro com o intuito de mostrar o valor prático da música.

Podemos observar pelos testemunhos dos poetas e teóricos musicais que existia uma música erudita, e outra popular. Esta era variada e estava impregnada de conotações, militares, religiosas e outras (cf. A. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern, 1964, 17 sqq.).

Cf. *adversus Musicos*, 9: 'Καὶ μὴν ὥσπερ σωφρονίζει μὲν τοὺς ἄφρονας ἡ μουσική, εἰς ἀνδρείαν δὲ προτρέπει τοὺς δειλοτέρους, οὕτω καὶ παρηγορεῖ τοὺς ὑπὸ ὀργῆς ἐκκαυμένους. ὁρῶμεν γοῦν ὡς καὶ ὁ κατὰ τῷ ποιητῇ μὴνίων Ἀχιλλεὺς καταλαμβάνεται ὑπὸ τῶν ἐξαποσταλέντων πρεσβευτῶν

φρένα τερπόμενος φόρμιγγι λυγρῇ
καλῇ δαυδαλέῃ· ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν.
τὴν ἔλετ' ἐξ ἐνάρων, πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας.
τῇ δ' οὐ γὰρ θυμὸν ἔτερεπεν,

ὥς ἂν σαφῶς γινώσκων τὴν μουσικὴν πραγματείαν μάλιστα δυναμένην περιγίνεσθαι τῆς περὶ αὐτὸν διαθέσεως". ("A mousiké permite atingir a moderação para o espírito frenético, transformando alguém pacífico e simples, num homem corajoso. Também acalma aquele que está encolerizado. Podemos ver o exemplo de Aquiles, que, de acordo com o poeta foi encontrado pelos embaixadores (Homero, *Il.*, 9, 186-89)

"a deleitar o seu espírito com uma lira
harmoniosa, / lavrada com requinte, sobre a qual
passava uma barra de prata / tinha-a tomado
para si, quando arrasara Eécion / com ela
deleitava o seu ânimo, /"

(trad. M. H. Rocha-Pereira, Hélade, Coimbra, 1995⁶, 28)

Como claramente depreendemos, a prática musical constitui um excelente potencial que permite manter distraído [o ânimo]). Segundo Filodemo 55.77, a *ἀνδρεία* é uma virtude que resulta da relação do espírito com a prática musical. Plutarco também cita este mesmo passo da *Iliada* para exemplificar as potencialidades da mousiké na *παιδεία* (cf. *De mus.*, 1145 e).

¹⁰ Cf. *adversus Musicos*, 10: "Καὶ μὴν δι' ἔθους ἦν καὶ τοῖς ἄλλοις ἥρωσιν, εἰ ποτε ἀποδημοῖεν καὶ μακρὸν πλοῦν στέλλοιντο, ὡς πιστοτάτους φύλακας καὶ

no modelo de Platão, que coloca a par o homem virtuoso e o músico, cuja alma está organizada harmoniosamente. Também o exemplo de Sócrates está presente neste contexto, para mostrar que a música, tal como a filosofia, são melhor apreendidas pelo homem com formação e maturidade¹¹. É ainda

σωφρονιστήρας τῶν γυναικῶν αὐτῶν ἀπολείπειν τοὺς μουσικούς. Κλυταιμνήστρα γέ τοι παρὴν αἰδός, ᾧ πολλὰ ἐπέτελλεν Ἀγαμέμνων περὶ τῆς κατὰ ταύτην σωφροσύνης. ἀλλ' ὁ Αἰγισθος πανούργος ὦν αὐτίκα τὸν αἰδὸν τοῦτον

ἄγων εἰς νῆσον ἐρήμην

κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κῆρυμα γενέσθαι

εἶθ' οὕτως ἀφύλακτον λαβὼν τὴν Κλυταιμνήστραν διέφθειρε προτρεψάμενος αὐτὴν ἐπιθέσθαι τῇ ἀρχῇ τοῦ Ἀγαμέμνονος". ("E costume, com outros heróis, quando se ausentam da pátria e realizam uma grande viagem, deixarem os músicos como guardiães mais fíeis e mais moderados junto das suas mulheres. Junto a Clitemnestra estava um aedo a quem Agamémnon fez muitas recomendações para que a vigiasse no sentido de lhe inculcar moderação. No entanto, Egisto que era malvado, disse imediatamente,

(Homero, *Od.*, 3. 270-71)

"levem o aedo para uma ilha deserta

para que sirva de presa e de espojo para os cães."

Então, ao achar Clitemnestra desamparada, Egisto procura seduzi-la, com o objectivo de se apropriar da soberania de Agamémnon"). Filodemo 20. 23-27, chama a atenção para o *μουσικός* como virtuoso, sobretudo no sentido em que através da música distraía e ao mesmo tempo estava na posse do conhecimento dos efeitos que o ouvido causa na formação. Esta é uma das questões mais significativas que os teóricos gregos colocam relativamente à música, isto é, saber até que ponto aquele que possuísse a *μουσική* podia modificar o carácter humano, e quais as *μέλη*, ritmos, ou instrumentos que o permitiam.

¹¹ Cf. *adversus Musicos*, 11: "Οἱ τε μέγα δυνηθέντες ἐν φιλοσοφίᾳ, καθάπερ καὶ Πλάτων, τὸν σοφὸν ὁμοίον φασιν εἶναι τῷ μουσικῷ, τὴν ψυχὴν ἡρμοσμένην ἔχοντα. καθὼ καὶ Σωκράτης κάπερ βαθυγέως ἤδη γεγονώς οὐκ ἠδεῖτο πρὸς Λάμπωνα τὸν κιθαριστὴν φοιτῶν, καὶ πρὸς τὸν ἐπὶ τούτῳ ὀνειδίσαντα λέγειν δι κρείττον' ἔστιν ὀψιμαθῆ μάλλον ἢ ἀμαθῆ διαβάλλεσθαι". ("Os que são hábeis na filosofia, como Platão, afirmam que o sábio é semelhante ao músico, uma vez que tem a *psyché* organizada harmoniosamente. Conta-se que Sócrates, embora já fosse avançado em idade, não se envergonhou de frequentar Lampon, o citarísta. E, se alguém o ridicularizava por isto, respondia que é preferível cair em descrédito por ser instruído do que por permanecer ignorante"). É conhecido um músico de nome Lamprus mencionado em Platão, *Menex*, 236 a, e em Ateneu 1, 20 F. No entanto, Aristóphanes, *Aves*, 521, atesta a existência de um Lampon que viveu no tempo de Sócrates. Acerca desta história sobre Sócrates encontramos testemunhos de Platão, *Euthd.*, 272 b-c, e Filodemo 94. 31-40, que comenta o facto de a *psyché* ter semelhanças com a *ἁρμονία* e com o verbo *ἁρμόζω*, isto é, a reunião das coisas segundo uma ordem proporcional. T. Mathiesen relaciona o sentido musical de *ἁρμονία* (escala, intervalos 8ª, 5ª, 4ª, e temperamento instrumental), com a

no horizonte semântico da μουσική¹² tal como os antigos (οἱ πάλαι) a conceberam, que somos confrontados com a relação entre música e poesia. De acordo com Sexto Empírico a música emerge da própria melodia da

organização da *psyché* em partes proporcionais (cf. "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: ARMONIA" in *Festival Essays for Pauline Alderman*, Brigham, 1976, 17). Segundo Aristóteles, *De Anima*, 407 b, não podemos, no entanto, associar à *ἀρμονία* um sentido único e constante pois a expressão originariamente não teve um significado musical (a este propósito considere-se também Chantraine s. v.). A ligação do termo à música é feita principalmente pelos filósofos como esclarece E. Lippman "Hellenic Conceptions of Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, 16, 1963, 3.

¹² Cf. *adversus Musicos*, 12: "Οὐ γὰρ ἡ μέντοι, φασίν, ἀπὸ τῆς νῦν ἐπιτρέπτου καὶ κατεαγνίας μουσικῆς τὴν παλαιὰν διασφύρειν, ὅτε καὶ Ἀθηναῖοι πολλὴν πρόνοιαν σωφροσύνης ποιούμενοι καὶ τὴν σεμνότητα τῆς τε μουσικῆς κατελιγρότερες ὥς ἀναγκαῖατατον ἀπὸ τὴν μάθημα τοῖς ἐκγόνοις παρεδίδουσιν. καὶ τοῦτον μάρτυς ὁ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας ποιητής, λέγων

λέξω τοῖνυν βίον ὃν ἐξ ἀρχῆς ἐγὼ θνητοῖσι παρεῖχον.

πρότερον γὰρ ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύσαντος μηδὲν ἀκοῦσαι,

εἴται βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάτως ἐς κιθαριστοῦ.

ὁθεν εἰ καὶ κεκλασμένοις τισὶ μέλεσι νῦν γυναικώδεσι ὀνυμοῖς θηλύνει τὸν νοῦν ἢ μουσική, οὐδὲν τοῦτο πρὸς τὴν ἀρχαίαν καὶ ἑπανδρον μουσικήν". ("Afirmam estas coisas para não desacreditar a antiga música, em contraste com o enfraquecimento que a nova música tem por base. De facto, os Atenienses predispueram-se muito para a moderação e compreenderam a excelência da música, tomando a atitude perante os seus descendentes de considerá-la como a mais necessária matéria para a formação. São testemunho disto as palavras do poeta da comédia antiga (Teleclides, frg. I Kock),

Direi sobre a vida algo que considero essencial
desde longa data. É que, antes de mais, jamais
se deve ouvir uma criança ruidosa e em
segundo lugar, devemo-la conduzir ordenadamente
a casa do citarista.

Deste modo, mesmo que a nova música enfraqueça o espírito com certas melodias fracturadas e ritmos efeminados, isso em nada ultrapassa a antiga música virtuosa"). A aprendizagem da antiga música segundo se acreditava era de tal forma formativa que não permitia a quem possuía tal formação, uma concepção, quer a nível dos conceitos de μέλος, quer a nível axiológico no que a antiga música transmitia.

A discussão sobre a educação musical na antiguidade é sobretudo objecto do estudo de Plutarco, *De mus.*, 1140 d, e em autores contemporaneos como F. Lasserre "L' éducation musicale dans la Grèce antique" in *Plutarque de la musique*, trad., comm., Lausanne, 1954, 11 sq.; H. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l' antiquité*, Paris, 1948, 74 sq., onde se aborda a formação musical no sec. V a C. Este fragmento de Telecleides pode ser comparado a um passo de Aristófanes, *Nuvens*, 963-4, no qual se descreve uma aula de educação musical.

palavra tornando-a mais expressiva. Mas, ao mesmo tempo é um elemento funcional da poesia ornamentando-a e evidenciando perante os ouvintes a sua forma e estrutura (v.g. os estásimos nas tragédias)¹³. É por isso que Sexto Empírico expõe com clareza a ideia de que a música resulta de uma tendência da razão para atingir o bem, colocando-a no plano ético e no domínio da *διάνοια*¹⁴.

¹³ Cf. *adversus Musicos*, 13: “Εἴπερ τε ἡ ποιητικὴ βιωφελὴς ἐστὶ, ταύτην δὲ φαίνεται κοσμεῖν ἡ μουσικὴ μερίζουσα καὶ ἐπωδὸν παρέχουσα, χρεώδης γενήσεται ἡ μουσικὴ. ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη τὸ πάλαι πρὸς λύραν ἤδετο. ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φωνικὸν τινα ἐπέχοντα λόγον, ὅποιά ἐστι τὰ οὕτω λεγόμενα·

γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς αἰθήρ
ὁ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,
ἡ δ’ ὄγροβόλους σταγόνας νοτίᾳς
παραδεξαμένη τίττει θνατούς,
τίττει δὲ ἥορὰν φύλᾳ τε θηρῶν,
ὅθεν οὐκ ἀδίκως

μήτηρ πάντων νενόμισται”. (“Se a poesia é necessária e a música parece embelezar a poesia, dividindo e doando-lhe o canto, então a música é benéfica. E é evidente que os poetas são chamados compositores de melodias. Os versos de Homero, em tempos remotos, eram cantados e acompanhados pela lira. Do mesmo modo, as melodias e os *estásimos* dos tragediógrafos, preservam o *logos natural* [poesia - música], como nos versos seguintes [Eurípides, frg. 839 Nauck],

Poderosa Terra e divino Éter,
deus supremo dos mortais e deuses.
A Terra, enquanto recebe do solo - aquoso
gotas de humidade, gera os mortais,
cria os alimentos e as raças de animais selvagens;
por isso não é injustamente que é vida

como mãe de tudo.”). O equilíbrio entre a música e a poesia está indicado pela expressão “*φωνικὸν τινα ἐπέχοντα λόγον*” que se refere à relação natural entre ambos. Ao exemplificar com os versos de Eurípides, Sexto Empírico procurou demonstrar como é possível a música estar implícita na melodia da linguagem, explicitando mesmo que a poesia necessita da música como meio de expressão. A qualificação dos poetas como *μελοποιοὶ* pode ser encontrada em Ateneu I, 3 c, e em Platão, *Prt.*, 362 a. A informação sobre os instrumentos que acompanhavam a recitação da poesia épica é-nos facultada por Plutarco, *De mus.*, 1132 c, e Ateneu 14, 638 a. Sobre os ritmos dos *μέλη* que compõem os estásimos na tragédia é significativo o passo de Aristóteles, *Po.*, 1452 b 23, onde se preceitua que o melos do coro é desprovido de anapestos e troqueus. Esta mesma informação é encontrada no lexiógrafo Suda 4: 425.20, e num scol. a Aristófanes, *Ra*, 1281.

¹⁴ Cf. *adversus Musicos*, 14: “Καθόλου γὰρ οὐ μόνον χαιρόντων ἐστὶν ἄκουσμα, ἀλλ’ ἐν ὕμνοις καὶ εὐωχίαις καὶ θεῶν θυσίαις ἡ μουσικὴ διὰ δὲ τοῦτο καὶ ἐπὶ τὸν τῶν ἀγαθῶν ζῆλον τὴν διάνοιαν προτρέπειται. ἀλλὰ καὶ λυπουμένων

Todas estas considerações são resultado de uma exposição fenomenológica que o autor faz em torno das várias ideias helénicas acerca da *μουσική*. No entanto, não se limita ao nível fenomenológico. O passo seguinte é a análise hermenêutica da *μουσική*, na qual se questionam os seus sentidos. Assim, começa-se por levantar um problema. Como explicar que um certo melos afecte o homem? Ao erguer tal questão o autor adverte que este facto não significa que o melos tenha naturalmente a capacidade de causar uma certa afecção, pois pode afectar pessoas diferentes e de modos diversos. De facto, se a música resfria as paixões, isso não se deve ao facto de esta arte possuir essa mesma faculdade espontaneamente, mas, porque distrai o espírito, e, de forma indirecta o afasta do vício¹⁵. É este princípio

παρηγόρημα · ὅθεν καὶ τοῖς πενθοῦσιν αὐτοὶ μελωδοῦσιν οἱ τὴν λύπην αὐτῶν ἐπικουφίζοντες". ("Verdadeiramente a música é apreciada não apenas como divertimento, mas em hinos, banquetes e sacrifícios oferecidos aos deuses. Por isso, ela resulta de uma tendência da razão para atingir o bem. É igualmente um meio de consolação para os que desejam afastar a dor, como por exemplo sucede, quando os auloi tocam uma melodia enquanto alguém se lamenta. Logo o sofrimento é afastado"). Além de destacar as funções da música como distração, como forma poético-musical, ou inserida na prática religiosa, Sexto Empírico põe em destaque a teoria ética de Aristóteles de que o homem tende para o bem através da virtude, e, neste caso a música representa a virtude. No entanto o intelecto (*διάνοια*) e a audição (*ἀκουω*), evidenciam o poder da música, que consiste em distrair. De facto, este fragmento denota que existe uma parte do intelecto que dirige a prática musical e pode ser considerado a sede dos sentimentos, ou a parte emocional do intelecto. (É uma interpretação autorizada por autores como, Aristides Quintiliano, *De mus*, 57, 29-31, e Aristóteles, *Prob.* 19.1).

¹⁵ Cf. *adversus Musicos*, 15: "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, ἐπεὶ καὶ ἄλλων σωμάτων ἐπ' ἴσης ἀλλήλοις προσκρουσάντων ὁμοίως ἀποτελεῖται κτύπος, ὥσπερ καὶ μύλον περιαγομένου ἢ χειρῶν συμπαταγούσων, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τῶν κατὰ μουσικὴν μελῶν οὐ φύσει τὰ μὲν τοιαῦτα ἔστι τὰ δὲ τοιαῦτα, ἀλλ' ὅφ' ἡμῶν προσδοξάζεται. τὸ αὐτὸ γοῦν μέλος τῶν μὲν ἵππων διεγερτικόν ἐστι, τῶν δὲ ἀνθρώπων ἐν θεάτροις ἀκούντων οὐδαμῶς. καὶ τῶν ἵππων δὲ τάχα οὐ διεγερτικόν ἐστιν ἀλλὰ ταρακτικόν". ("Estes são os argumentos em favor da música. Contra eles, em primeiro lugar, sabe-se que nada é concebido espontaneamente e pela natureza, tornando algumas melodias excitantes e outras deprimentes para o espírito. Esta concepção opõe-se à nossa opinião. Tal como o ruído de uma trovoadra - seguindo o pensamento de Epicuro - não significa a manifestação de um deus (mas para o senso-comum supersticioso é entendido como tal), ou quando certos corpos embatem um contra o outro, produzindo ruído, como a mó quando gira, ou as mãos que batem palmas, também algumas das melodias não

que possibilita a Sexto Empírico apresentar argumentos contra as ideias paradigmáticas nas quais se fundava a *μουσική*¹⁶. Por exemplo, a história sobre Pitágoras leva a crer que os músicos têm mais poder que os filósofos na correcção dos *ethoi*. Ora, trata-se de um absurdo, segundo o autor. E quanto aos Espartanos que usam a música quando combatem, demonstrando que esta pode ter um *ἦθος* guerreiro¹⁷, não deixa também de ser um erro,

são geradas pela natureza de um género, e outras, de outro, mas, tal género só pode ser concebido por nós. De facto, o mesmo melos que é excitante para os cavalos, não é para o homem. E quando se ouve no teatro [uma certa melodia], pode não ser sequer excitante para os cavalos, mas apenas perturbadora"). Um *μέλος*, segundo Sexto Empírico não é por natureza agitado ou calmo, a relação causa - efeito produzida pelas melodias é resultado de uma concepção criada conscientemente. Assim, é ao associar uma qualidade a uma melodia e ao tornar tal associação um hábito, que se cria a ideia de que tal melodia possui determinada qualidade. Os gregos conheciam os efeitos psico-acústicos da audição melódica, e neste domínio incidem as obras de Pseudo-Aristóteles, *De Audibilibus*; de Plutarco, *De Audiendo Poetas*; e alguns passos de Aristóxeno, *Harmonica*.

A teoria de que o *μέλος*, possui por natureza qualidades está explícita em Aristóteles, *Pol.*, 1340 a 8; Filodemo 12. 1-16; e Papiro de Hibeh, 13-17.

¹⁶ Cf. *adversus Musicos*, 16: "Εἴτα κὰν τοιαῦτα ἢ τὰ τῆς μουσικῆς μέλη, οὐ διὰ τοῦτο καὶ ἡ μουσικὴ βιωφελὴς καθέστηκεν. οὐ γὰρ ὅτι δύνανται ἔχει σωφροιστικὴν, καταστέλλει τὴν διάνοιαν, ἀλλὰ ἡ περισπαστικὴν· παρὸ καὶ ἡσυχασθέντων πως τῶν τοιούτων μελῶν πάλιν ὁ νοῦς, ὡς ἂν μὴ θεραπευθεὶς ἐπ' αὐτῶν, ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἀνακάμπτει διάνοιαν. ὅνπερ οὖν τρόπον ὁ ὕπνος ἢ ὁ οἶνος οὐ λύει τὴν λύπην ἀλλ' ὑπερτίθεται, κάρων ἐμποιῶν καὶ ἐκλυσιν καὶ λήθην, οὕτω τὸ ποιὸν μέλος οὐ καταστέλλει λυπούμενην ψυχὴν ἢ περὶ ὀργὴν σεοσβημένην τὴν διάνοιαν, ἀλλ' εἴπερ, περισπᾷ". ("Em segundo lugar, se estas são as melodias da mousiké, então concluímos que a música não se tornou útil para a vida por tais razões. Não foi, de facto, por ter um poder de moderar ou racionalizar o pensamento, mas por possuir uma faculdade de distrair. Por isso, quando determinado melos é interrompido, a razão, como se não estivesse ocupada com ele, retoma de novo ao seu pensamento anterior. Do mesmo modo que dormir ou beber não relaxa, mas produz entorpecimento, perda de memória e dos sentidos, um certo tipo de melos não modera o espírito, ou os sentidos quando estes estão agitados ou furiosos, mas apenas os distrai"). Refutação do § 6 *supra*. Em sequência deste argumento, o § 17 refuta o argumento §7 que pretende que a *μουσική* possua um poder inerente de conduzir o espírito à *σωφροσύνη*. Sexto Empírico, ao refutar este argumento também se opõe à teoria de que a música constitui uma correcção do *ἦθος* da qual é defensor Plutarco, *De mus.*, 1142 e-f. A transmissão do *ἦθος*, segundo Aristides Quintiliano, *De mus.*, 2.18, é feita por um processo de *συμπάθεια*.

¹⁷ Cf. *adversus Musicos*, 18: "Τό τε τοῦς Σπαρτιάταις πρὸς αὐλὸν καὶ λύραν πολεμεῖν τοῦ μικροῦ πρότερον εἰρημένου τεκμήριον ἔστιν, ἀλλ' οὐχὶ τοῦ βιωφελὴ τυγχάνειν τὴν μουσικὴν. καθάπερ δ' οἱ ἀχθοφοροῦντες ἢ ἐρέσσοντες ἢ ἄλλο τι τῶν ἐπιπόνων δρῶντες ἔργων κελεύουσιν εἰς τὸ ἀνθέλκειν τὸν

pois a música tem o poder de educar, distrair ou provocar o deleite¹⁸, mas não de instilar esse *ῥῆθος*¹⁹.

νοῦν ἀπὸ τῆς κατὰ τὸ ἔργον βασάνου, οὕτω καὶ αὐλοῖς ἢ σάλπιγγιν ἐν πολεμοῖς χρώμενοι οὐ διὰ τὸ ἔχειν τι τῆς διανοίας ἐπεγεργτικὸν τὸ μέλος καὶ ἀνδρικοῦ λήματος αἴτιον ὑπάρχειν τοῦτο ἐμηχάνησαντο, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀγωνίας καὶ ταραχῆς ἀνθέλκειν ἑαυτούς σπουδάσαντες, εἶγε καὶ στρόμβοις τινὲς τῶν βαρβάρων βονκινίζουσι καὶ τυμπάνοις κτυποῦντες πολεμοῦσιν· ἀλλ' οὐδὲν τούτων ἐπ' ἀνδρείαν προτρέπειται". ("O facto de os Espartanos combaterem acompanhados por aulos e lira prova o que dissemos antes, mas não prova que a música seja útil para a vida. Do mesmo modo que se usam auloi e salpinx quando se transporta um peso, ou se rema, ou se executam quaisquer outros trabalhos num tempo marcado, com o fim de ordenar o pensamento, também se usam nas batalhas, não por certas melodias serem estimulantes para o espírito e causadoras de força e coragem, mas por [os Espartanos] serem eles próprios corajosos e se deixarem facilmente conduzir em face da agitação e da luta. É por isso, como se sabe que certos bárbaros sopram em conchas e acompanham a batalha com o rufar dos tympana. Mas nenhum destes meios torna o espírito mais corajoso"). Refutação do § 8 *supra*.

¹⁸ Cf. *adversus Musicos*, 19: "Τὰ δὲ αὐτὰ λεκτέον καὶ ἐπὶ τοῦ μνηνόντος Ἀχιλλέως· καίτοι ἐρωτικῶς ὄντος καὶ ἀκρατοῦς οὐ παράδοξον τὴν μουσικὴν σπουδάζεσθαι". ("As mesmas coisas podem dizer-se sobre a irritação de Aquiles. Embora ele fosse delicado e temperamental, isto não é contrário à sua expectativa acerca da música"). Refutação do § 9 *supra*.

Plutarco também reconstrói o episódio de Aquiles distraíndo-se enquanto toca lira (*De mus.*, 1145 d-f), para mostrar a importância da música na vida humana. No entanto, Platão (*Rep.*, 411 a-b) já havia advertido contra os efeitos produzidos pelo uso imoderado da música.

¹⁹ Cf. *adversus Musicos*, 23: "Ἀλλ' ὁ μὲν πρὸς τὰ ἐγκεχειρημένα λόγος ἐστὶ τοιοῦτος· προηγουμένως δὲ λέγεται καὶ κατὰ μουσικῆς ὡς εἶπερ ἐστὶ χρειώδης καὶ κατὰ τοῦτο λέγεται χρεῖον, παρόσον μουσικενσάμενος πλεῖον παρὰ τοὺς ἰδιώτας τέρεται πρὸς μουσικῶν ἀκροαμάτων, ἢ παρόσον οὐκ ἔστιν ἀγαθὸς γενέσθαι μὴ προπαιδευθέντας ἐπ' αὐτῶν, ἢ τῷ τὰ αὐτὰ στοιχεῖα τυγχάνειν τῆς μουσικῆς καὶ τῶν κατὰ φιλοσοφίαν πραγμάτων εἰδήσεως, ὅποιόν τι καὶ περὶ γραμματικῆς ἀνώτερον ἐλέγομεν· ἢ τῷ κατὰ ἁρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον, καθὼς φάσκουσι Πυθαγορικῶν παῖδες, δέεσθαι τε ἡμᾶς τῶν μουσικῶν θεωρημάτων πρὸς τὴν ὅλων εἰδήσιν, ἢ τῷ τὰ ποιὰ μέλη ἡθοποιεῖν τὴν ψυχὴν". ("Este argumento é referente a aspectos que anteriormente havíamos abordado. É necessário, porém, uma refutação respeitante à música, em sequência do raciocínio que se segue. Não é apanágio dos que são educados musicalmente, relativamente ao comum dos mortais, retirar maior prazer da audição musical. Mas contrariamente a este caso, o homem que se quer tornar virtuoso só o consegue se receber primeiro um treino, que, no entanto não é inferior à educação musical. Tal facto acontece, porque alguns aspectos que integram a música compreendem também elementos da filosofia (tal como acontece com a gramática), uma vez que o cosmos é ordenado de acordo com a harmonia, tal como os discípulos de Pitágoras preconizaram. É por esta ordem de razões que necessitamos de teoremas musicais

Quanto à poesia, se esta tem valor, então a música será tão mais necessária quanto ornamenta vários tipos de poesia e a divide em géneros²⁰. Em geral a música é usada quando está presente um determinado *ἦθος* (v. g. alegria, ou o sentimento religioso)²¹, ou ainda em formas literárias e musicais, como sejam os hinos, os péanes, os trénon e outras. E estas formas ligam-se à chamada "antiga música". Ora Sexto Empírico considera, que de acordo com os músicos, essa música não foi desacreditada como a "nova música", que enerva com a sua forma fracturada e os seus ritmos efeminados. Devemos acrescentar que neste ponto, o filósofo aceita estas críticas, mas não tem argumentos pessoais para opor contra a "nova música". Na sua argumentação dirige-se sempre contra a "antiga música". Neste sentido, a primeira refutação compreende as concepções que são consideradas senso-comum a respeito da

para compreender o conjunto do universo e o *ethos* da alma que é formada por certos tipos de melodias").

²⁰ Cf. *adversus Musicos*, 22: "Ἐδήθεις δὲ εἰσι καὶ οἱ τὴν ἀπὸ ποιητικῆς χρειαὶν συμπλέκοντες αὐτῇ πρὸς εὐχρηστίαν, ἐπεὶ περὶ δύναται μὲν τις, ὥς καὶ ἐν τῷ πρὸς τοὺς γραμματικούς ἐλέγομεν, ἀνωφελῆ διδάσκειν τὴν ποιητικὴν, οὐδὲν δὲ ἔλαττον κἀκεῖνο δεικνύειν ὅτι ἡ μὲν μουσικὴ περὶ μέλος καταγνομένη μόνον τέρπειν πέφυκεν, ἡ δὲ ποιητικὴ καὶ περὶ διάνοιαν καταγνομένη δύναται συνωφελεῖν τε καὶ σωφρονίζειν". ("São ingénuos todos os que se confundem quanto ao uso da poesia, no que respeita à sua utilidade, embora se possa, como dissemos no livro "Contra os Gramáticos" ensinar poesia sem obter resultados. A este propósito, não menos importante é o argumento que demonstra ser a música respeitante ao melos, e que este, por natureza, está predisposto a causar deleite, enquanto a poesia, é mais própria da razão. No entanto, podem ambos ser benéficos como meios de conduzir à moderação").

²¹ Cf. *adversus Musicos*, 27: "Κατὰ ταῦτά δὲ οὐδὲ ἀπὸ τῶν αὐτῶν στοιχείων ὁρμᾶσθαι ταύτην τε καὶ φιλοσοφίαν εἰσακτέον τὸ κατ' αὐτὴν χρεῖωδες ὥς αὐτόθεν ἐστὶ συμφανές· λείπεται ἄρα τῷ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον διοικεῖσθαι ἢ τῷ ἡθοιοποῖς μέλεσι κεχρησθαι χρεῖωδῃ πρὸς εὐδαιμονίαν λέγειν αὐτὴν τυχάνειν. ὣν τὸ μὲν τελευταῖον ἤδη διαβέβηται ὥς οὐχ ὑπάρχον ἀληθές, τὸ δὲ κατὰ ἁρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον· ποικίλως δείκνυται ψεῦδος, εἴτα καὶ ἂν ἀληθές ὑπάρχηι, οὐδὲν τοιοῦτο δύναται πρὸς μακαριότητα, καθάπερ οὐδὲ ἡ ἐν τοῖς ὁργάνοις ἁρμονία". "De acordo com algumas destas coisas, conclui-se que a necessidade da música não leva a que esta e a filosofia sejam definidas a partir dos mesmos elementos como é imediatamente evidente. De resto, talvez se possa afirmar que a música é necessária para chegar à *eudaimonia*, porque o cosmos está ordenado segundo uma harmonia, e por isso se usam melodias com determinados *ethos*. Isto já caiu em descrédito e não pode ser considerado verdadeiro. O facto de o cosmos ser ordenado segundo uma harmonia mostra-se falso em vários sentidos; mas mesmo que fosse verdade, não tinha poder de conduzir à *eudaimonia*, tal como acontece com a harmonia nos instrumentos").

música²². A mais conhecida refere-se ao facto de a música ter a faculdade de resfriar paixões. Neste domínio usa os "modos" cépticos de Anesidemo, partindo do princípio que os vários tipos de *mele* resultam em geral de uma observação subjectiva²³.

²² Cf. *Adversus Musicos*, 28: “Ἀλλὰ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τῆς πρὸς τοὺς μουσικοὺς ἀντιρρήσεως τοιοῦτότροπὸν ἐστίν, τὸ δὲ δεύτερον καὶ τῶν τῆς μουσικῆς ἀρχῶν καθαρπτόμενον πραγματικωτέρας μᾶλλον ἔχεται ζητήσεως. οἷον ἐπεὶ ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη τίς ἐστὶν ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐνρῦθμων τε καὶ ἐκρῦθμων, πάντως ἐὰν δείξωμεν ὅτι οὐτε τὰ μέλη ὑποστατά ἐστὶν οὐτε οἱ ῥυθμοὶ τῶν ὑπαρκτῶν πραγμάτων τυγχάνουσιν, ἐσόμεθα παρεστακότες καὶ τὴν μουσικὴν ἀνυπόστατον. λέγωμεν δὲ πρῶτον περὶ μελῶν καὶ τῆς τούτων ὑποστάσεως, μικρὸν ἄνωθεν καταρξάμενοι”. (“Este é o modo da primeira refutação tipo, contra os músicos, mas o segundo, assinalando muitos dos princípios da música, consiste em usar uma maior prática inquiritiva. Assim, se a música é a ciência da melodia, do ritmo e do não-rítmico, e se especialmente mostrarmos que nada do que pertence ao melos tem substância, ou nada do que pertence ao ritmo se insere nas coisas existentes (sensíveis), teremos que provar que a música também não tem substância. Começaremos por aquilo que concerne ao melos e à sua substância, iniciando tal exposição por breves preliminares”).

²³ Os § 29, 32, 33 e 34 que se seguem, abordam o som e a sua faculdade de produzir afecções. Sexto Empírico prepara através deles o caminho para a refutação do conceito de *ἦθος*, entendido como capaz de causar uma determinada impressão em todos os homens. Cf. *adversus Musicos*, 29: “Φωνὴ τοίνυν ἐστίν, ὡς ἂν τις ἀναμφισβητήτως ἀποδοίη, τὸ ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς · καθάπερ γὰρ μόνης ὁράσεως ἔργον ἐστὶ τὸ χρωμάτων ἀντιλάμβανεσθαι καὶ μόνης ὁσφρήσεως τὸ εὐωδῶν καὶ δυσωδῶν ἀντιποιεῖσθαι καὶ ἤδη γεύσεως τὸ γλυκέων ἢ πικρῶν αἰσθάνεσθαι, οὕτω γένοιτ’ ἂν ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς ἡ φωνή”. (“O som é, segundo se pretende, indiscutivelmente definido como o objecto sensorial próprio do ouvido. É uma actividade tal como a visão na apreensão das cores, ou o olfacto para captar os diversos cheiros e do mesmo modo, o gosto do que é bom ou mau, o som é o objecto sensorial específico do ouvido”). Cf. *ibidem*, 32: “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. τῶν δὲ ὁμοφώνων, ὡς καὶ 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”. (“Entre os sons, uns são homófonos, outros não homófonos. Homófonos são aqueles que diferem de outro no seu carácter agudo e grave. Não homófonos são aqueles que não têm esta característica. Entre os homófonos, como entre os não homófonos, uns são chamados agudos e outros graves e ainda entre os não homófonos, uns são referidos como dissonantes e outros como consonantes. Dissonantes são aqueles que provocam um movimento no ouvido de irregularidade e disjunção, os consonantes são aqueles que causam mais regularidade e continuidade”). Cf. *ibidem*, 33: “Σαφέστερον δὲ μᾶλλον ἔσται τὸ ἐκατέρον γένους ἰδίωμα τῇ ἀπὸ τῶν πρὸς γεῦσιν ποιότητων μεταβάσει

Sexto Empírico discute a este propósito várias opiniões sobre música, cuja origem provém do senso-comum. Assim, afirma-se que aquele que é educado musicalmente retira maior deleite das obras musicais, ou que o homem deve receber treino musical desde cedo para poder vir a atingir a virtude na ordem axiológica, ou ainda que os mesmos elementos que pertencem à música são também assuntos da filosofia, que o cosmos está ordenado segundo uma harmonia, e finalmente que certos tipos de *mele* formam o *ethos*, ou o carácter da *psyché*.

A estas concepções provenientes do senso-comum Sexto Empírico opõe que é possível aos músicos apreenderem melhor os aspectos técnicos da

χρησαμένων ἡμῶν. ὥσπερ τοίνυν τῶν γευστῶν τὰ μὲν τοιαύτην ἔχει κρᾶσιν ὥστε μονοειδῶς καὶ λείως κινεῖν τὴν αἴσθησιν, ὅποιον τὸ οἰνόμελι καὶ ὑδρομέλι, τὰ δὲ οὐχ ὡσαύτως οὐδὲ ὁμοίως, καθάπερ τὸ ὀξύμελι (ἐκάτερον γὰρ τούτων τῶν μυγμάτων τὴν ἴδιον ἐντυποῖ ποιότητα τῇ γεύσει), οὕτω τῶν φθόγγων διάφωνοι μὲν εἰσιν οἱ ἀνωμάλως τὴν ἀκοὴν καὶ διεσπασμένως κινοῦντες σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλώτεροι. ἀλλὰ γὰρ ἡ μὲν διαφορὰ τῶν φθόγγων τοιαύτη τίς ἐστι παρὰ μουσικοῖς". ("A característica de cada um dos *genera* é mais clara quando se explicam pela transferencia das qualidades do gosto, tal como as coisas que podem ser apreciadas pelo paladar, algumas têm uma espécie de mistura que move a percepção segundo uma sensação de uniformidade e suavidade - tal como o composto vinho + mel e água + mel - e outros são do mesmo modo ou similarmente - como mël + vinagre - (cada uma destas combinações imprime a sua própria qualidade ao gosto) do mesmo modo, nos sons, dissonante são aqueles que se ouvem irregularmente e de uma maneira não combinada, e o consonante é mais regular [um composto combinado harmonicamente]. Esta é a diferença entre as notas segundo os músicos"). Cf. *ibidem*, 34: "*Περιγράφεται δὲ τινα πρὸς τούτων διαστήματα, καθ' ἃ καὶ ἡ φωνὴ κινεῖται ἥτοι ἐπὶ τὸ ὀξύτερον ἀναβαίνουσα ἢ ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἀνιέμενη. παρ' ἣν αἰτίαν κατὰ τὸ ἀνάλογον τῶν διαστημάτων τούτων τὰ μὲν σύμφωνα τὰ δὲ διάφωνα προσηγόρευται, καὶ σύμφωνα μὲν ὁπόσα ὑπὸ συμφώνων φθόγγων περιέχεται, διάφωνα δὲ ὁπόσα 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. πάλιν τε τῶν διαφώνων διαστημάτων ἐλάχιστον μὲν ἐστι καὶ πρῶτον παρ' αὐτοῖς ἡ καλουμένη δίεσις, δεύτερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον, ὃ ἐστι διπλοῦν τῆς διέσεως, τρίτον ὁ τόνος, ὃς ἐστι διπλασίον τοῦ ἡμιτονίου".* ("Alguns intervalos são delimitados por estas notas, de acordo com os quais o som se move, ora ascendentemente do grave em direcção ao agudo, ora descendentemente para o grave. Por esta razão, e por analogia, alguns destes intervalos são referidos como consonantes, outros dissonantes. Os consonantes são os que são delimitados por notas consonantes; os dissonantes têm como limite notas dissonantes. Entre os intervalos consonantes, os músicos referem o de 4ª como o primeiro e o mais pequeno, o de 5ª em ordem de grandeza maior que o anterior, e o de 8ª como maior que o de 5ª. Entre os intervalos dissonantes, o mais pequeno e primeiro é chamado diesis, o segundo, meio tom e é maior que a diesis 2 vezes e o terceiro é o tom, que é o dobro do semitom").

música, mas não retiram maior deleite da audição das obras musicais que o comum dos ouvintes. A este propósito apresenta como exemplo o facto de a música ser um indutor no sono para as crianças e despertar calma mesmo nos animais irracionais, e nada disto se prende com estes terem já qualquer experiência, ou concepção da música. Segundo o filósofo, pode-se gostar de música independentemente de ter tido alguma educação artística, e isto é extensível a outras artes. O treino musical precoce não torna necessariamente o músico virtuoso (técnica e éticamente), pode mesmo ter um sentido contrário, causando uma tendência para a licenciosidade. Se é evidente que a música e a ética estão próximas, não se pode afirmar que a música e a filosofia tratem exactamente dos mesmos assuntos, e a este propósito a concepção de cosmos que geralmente é entendida como harmonia, não surge de modo claro como uma questão especificamente musical. Por isso, importa discutir apenas os problemas do domínio exclusivo da música. Assim é abordado igualmente o *melos* (§ 29-42) e o *rhythmos* (§ 43-50). Quanto ao *melos* começa-se pela definição de som. O termo "nota" é uma particularização do som em geral e pode ser definida como homófona, dissonante e consonante. A partir daqui explica-se como se formam os intervalos e os *genera* melódicos.

A refutação correspondente demonstra que intervalos e *genera* dependem da concepção de som, contra o qual Sexto Empírico opõe argumentos com base no princípio dos objectos sensoriais. Assim, de acordo com os Cirenaicos, só as paixões existem (*πάθη*) e a acção de experienciar subjectivamente algo (*πάσχω*). Neste sentido, o som não é uma paixão²⁴. Por

²⁴ Os parágrafos 35, 36, 37, 38, 39 41 e 42 do *adversus Musicos* constituem a refutação da ideia de que as notas são objectos sensoriais. Com esta refutação, Sexto Empírico pretende vincar mais a ideia de que a teoria do *ἦθος* é absurda quando interpretada como tendo cada *ἦθος* um valor universal. Cf. *adversus Musicos*, 35: "Ὅδ' μὴν ἀλλ' ὃν τρόπον ἅπαν διάστημα κατὰ μουσικὴν ἐν φθόγγοις ἔχει τὴν ἐπόστασιν, οὕτω καὶ πᾶν ἦθος. τὸ δ' ἔστι τι γένος μελωδίας. καθὰ γὰρ τῶν ἀνθρωπίνων ἡθῶν τινὰ μὲν ἔστι σκυθρωπὰ καὶ στιβαρότερα, ὅποια τὰ τῶν ἀρχαίων ἱστοροῦσι τὰ δὲ εὐένδοτα πρὸς ἔρωτας καὶ οἰνοφλυγία καὶ ὀδυρμούς καὶ οἰμωγὰς, οὕτω τις μὲν μελωδία σεμνὰ τινα καὶ ἀστεία ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα, τις δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγενή. καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἢ τοιοντότροπος μελωδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἦθους εἶναι ποιητική, καθάπερ καὶ τὸ χλωρὸν δέος τὸ χλωροποιόν, καὶ τὸ "νότοι βαρνήκοι ἀχλυνόδεις καρρηβαρικοὶ νοθροὶ διαλυτικοί" ἀντὶ τοῦ τούτων δραστικοί". ("Além disso, primeiramente, todo o intervalo em música tem a sua substância nas notas - e do mesmo modo o seu ethos. Ethos é um *genos* de melodia, tal como os ethoi humanos, uns são solenes e graves (encontramos exemplos destes entre os antigos), outros são simples, dóceis para o amor, entusiásticos, lamentosos, assim a melodia produz movimentos na alma de dignidade, e outros mais básicos e ignóbeis. Melodias desta sorte são vulgarmente chamadas pelos

outro lado, Demócrito e Platão aboliram os objectos sensoriais e o som é de facto um objecto sensorial. Os Peripatéticos demonstraram que o som não é um corpo, embora os Estoicos afirmem que é. Deste modo, Sexto Empírico conclui que, se o som não é um corpo, não existe como utilidade corpórea. O princípio de que o filósofo parte é o de que a alma e os sentidos estão

músicos "ethos", por serem geradoras de ethos, justamente quando se chama temor pálido (*Ilíada* 7.479; 8.77; 17.67; *Od.* 11.43; 12.243: 22.42; 24.450) porque põe alguém pálido: os ventos do sul ferem o ouvido, perturbam, causam dores de cabeça; depois esmorecem e finalmente relaxam. Mas desempenham a função de provocar [o pálido temor]). Cf. *ibidem*, 36: "Τῆς δὲ κοινῆς μελωδίας ταύτης τὸ μὲν τι χρῶμα λέγεται τὸ δὲ ἁρμονία τὸ δὲ διάτονον, ὧν ἡ μὲν ἁρμονία αἰσθητοῦ τινος ἥθους καὶ σεμνότητος κατασκευαστική πως ὁπῆρχεν, τὸ δὲ χρῶμα λυγρὸν τί ἐστι καὶ θρηνηῶδες, τὸ δὲ διάτονον ἐστραχὺ καὶ ὑπάγροικον. ἀλλὰ δὴ πάλιν τὸ μὲν ἁρμονικὸν μέλος τῶν μελωδουμένων ἀδιαίρετόν ἐστι, τὸ δὲ διάτονον καὶ τὸ χρῶμα ἰδικωτέρας τινὰς εἶχε διαφοράς, δύο μὲν τὸ διάτονον, τὴν τε τοῦ μαλακοῦ διατόνον καλουμένην καὶ τὴν τοῦ συντόνον, τρεῖς δὲ τὸ χρῶμα · τὸ μὲν γάρ τι αὐτοῦ τονικὸν καλεῖται τὸ δὲ ἡμιτόνον τὸ δὲ μαλακόν". ("Entre a melodia comum, um tipo é designado "cor", e outro "harmonia" e outro "diatónico". Destes, a harmonia é de certo modo construtiva da dignidade e de um ethos solene, a cor é uma espécie de ethos lamentoso e diatónico é como um ethos mais vulgar e rigoroso. Além destes, existe o canto. O melos harmónico é indiferenciado, mas o diatónico e a cor têm diferenças mais acentuadas e particularizadas. O diatónico tem também a chamada diferença de ser suave na sua intensidade. As cores são três para estes: um é chamado tonal, outro semi-tonal e o outro suave"). Cf. *ibidem*, 37: "Πλὴν ἐκ τούτων συμφανὲς ὅτι πᾶσα ἡ 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 ἡ μουσική. πῶς οὖν καὶ ἔρει τις ὅτι οὐκ εἰσὶ φθόγγοι; ἐκ τοῦ φωνῆν αὐτοὺς κατὰ γένος ὑπάρχειν, φήσομεν, καὶ τὴν φωνὴν ἀνύπαρκτον ἡμῖν ἐν τοῖς σκεπτικοῖς ὑπομνήμασι δεδειχθαι ἀπὸ τῆς τῶν δογματικῶν μαρτυρίας". ("Além disso é evidente a partir destes dados que qualquer teoria do melos, de acordo com os músicos, não tem substancia alguma, em nada excepto nas notas. E por isso, se as abolirmos a música não representa nada. Então como poderemos saber quando não existem notas? A partir da premissa - que adiantaremos - sempre que genericamente houver som,, ou este som for inexistente, como se mostram nos *Testimonia* dos dogmáticos e nas suas observações cépticas"). Cf. *ibidem*, 38: "Οἱ τε γὰρ ἀπὸ τῆς Κυρήνης φιλόσοφοι μόνα φασὶν ὑπάρχειν τὰ πάθη, ἄλλο δὲ οὐδέν. ὅθεν καὶ τὴν φωνὴν μὴ οὔσαν πάθος, ἀλλὰ πάθους ποιητικήν, μὴ γίνεσθαι τῶν ὑπαρκτῶν. οἱ γέ τοι περὶ τὸν Δημόκριτον καὶ Πλάτωνα πᾶν αἰσθητὸν ἀναιροῦντες συναναιροῦσι καὶ τὴν φωνήν, αἰσθητὸν τὴν δοκοῦσαν πρῶγμα ὑπάρχειν. καὶ γὰρ ἄλλως, εἰ ἔστι φωνή, ἥτοι σῶμά ἐστιν ἢ ἀσώματον οὔτε δὲ σῶμά ἐστιν, ὥς οἱ Περιπατητικοὶ διὰ πολλῶν διδάσκουσιν, οὔτε ἀσώματος, ὥς οἱ ἀπὸ τῆς Στοᾶς: οὐκ ἄρα ἔστι φωνή". "Os filósofos de Cirene afirmam que apenas as paixões existem, mas nada mais. Por esta razão, o som, embora não seja uma paixão, produz a paixão, mas não se gera das coisas exis-

separados. E, se não se pode provar a existência dos sentidos, então não se poderá provar a existência dos objectos sensoriais e consequentemente do som, entendido como tal. Esta procura de refutações que negam os princípios dogmáticos, nos quais a mousiké se fundava segundo *οἱ πάλοι*, conduz à suspensão do juízo e à formulação da ataraxia.

Os princípios usados para refutar o *μέλος*, são igualmente aplicados ao *ῥυθμός*²⁵. Nesta segunda secção do *adversus Musicos*, Sexto Empírico

tentes. Os que seguem Demócrito e Platão, ao abolirem qualquer sensorial, concomitantemente abolem todo o som, que parece, de facto, ser um objecto sensorial. Num outro sentido, é um som, é um corpo, ou não? Mas se não é um corpo como os Peripatéticos ensinam, não pode ser corpóreo como ensinam os Estoicos. Neste caso, não existe som"). Cf. *ibidem*, 39: "Ἀλλ' ὁδὲ τις κἀκεῖνως ἐπιχειρήσει λέγειν, ὥς εἰ μὴ ἔστι ψυχὴ, οὐδὲ αἰσθήσεις· μέρη γὰρ ταύτης ὑπῆρχον. εἰ δὲ μὴ εἰσιν αἱ αἰσθήσεις, οὐδὲ τὰ αἰσθητὰ· πρὸς αἰσθήσεις γὰρ ἡ τούτων ὑπόστασις νοεῖται. εἰ δὲ μὴ αἰσθητὰ οὐδὲ φωνή· εἶδος γάρ τι τῶν αἰσθητῶν ὑπῆρχεν. ἀλλὰ μὴν οὐδέν ἐστι ψυχὴ, καθὼς ἐν τοῖς περὶ αὐτῆς ὑπομνήμασιν ἐδείκνυμεν· οὐκ ἄρα ἔστι φωνή". ("Mas ainda noutra direcção, supondo que ao dizer: se não existir a alma, não há sentidos (pois eles existem como partes do espírito). E, se não houver sentidos, não há objectos-sensoriais (a substância destes é concebida em referência aos sentidos). E se não houver objectos sensoriais, não há som (este só existe como um tipo [captável] pelo objecto-sensorial). Mas o espírito não é nada, como mostramos em observações acerca do espírito. Logo, não existe o som."). Cf. *ibidem*, 41: "Πρὸς τοῦτοις ἡ 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 γινόμενη ἢ ναὺς καὶ ἄλλα παμπληθῆ εἶναι λέγεται· τοίνυν οὐθέν ἐστι φωνή". ("Além destas coisas, o som é pensado como um efeito não uma substância, mas preferencialmente como algo que está em devir, com uma extensão temporal. É entendido como um ente em devir, que se realiza, mas ainda não é, tal como a casa ou o barco e muitos outros objectos que estão em estado de potencialmente devir ser, mas não atingiram ainda a sua realização plena. Sem isso o som não é nada"). Cf. *ibidem*, 42: "Καὶ ἄλλοις δὲ συχνοῖς εἰς τοῦτο ἔνεστι λόγοις χρῆσθαι, περὶ ὧν, ὥς ἔφην, ἐν τοῖς Πυρρωνείοις ὑπομνηματιζόμενοι διεξήειμεν. νυνὶ δὲ φωνῆς μὴ οὔσης οὐδὲ φθόγγος ἔστιν, ὃς ἐλέγετο φωνῆς πτώσις ὑπὸ μίαν τάσιν· φθόγγον 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". "É possível aproximar desta argumentação muitos outros argumentos, embora, como eu disse, pretenderia em detalhe fazer observações aos Pirrónicos. Mas agora, chegados à conclusão que não existe som, nem nota como podemos falar acerca do som relativamente à altura? Desde que não exista nota, não existe intervalo musical estabelecido, nem consonância, ou melodia, ou *genera* derivado desta. Neste caso, não existirá a música designada como dissemos, como a ciência do melos").

²⁵ Os § 43, 44, 45, 46, 47, 49 e 50 do *adversus Musicos* constituem uma sequência lógica na qual se refutam as concepções de ritmo. Cf. *adversus Musicos*, 43: "Ὅθεν ἀπ' ἄλλης ἀρχῆς ὑποδεικτέον ὅτι κἂν τούτων ἀποστῶμεν,

usa conjuntamente com os modos de Anésidemo que permitem formular a suspensão do juízo, métodos lógicos originários do pensamento de Aristó-

διὰ τὴν ἐγχειρισθησομένην ἐπὶ τῆς ῥυθμοποιίας ἀπορίαν ἀνυπόστατος καθέστηκεν ἢ μουσική. εἰ γὰρ μηδὲν ἐστὶ ῥυθμός, οὐδὲ ἐπιστήμη τις ἔσται περὶ ῥυθμοῦ · ἀλλὰ μὴν οὐδὲν ἐστὶ ῥυθμός, ὥς παραστήσομεν· οὐκ ἄρα ἔστι τις ἐπιστήμη περὶ ῥυθμοῦ". ("Por esta razão, torna-se indispensável sair para outro princípio se pretendermos continuar a tratar destas coisas. Se a música foi estabelecida como um pensamento não substancial, deverá ser tratada em ligação com a composição rítmica. Se o ritmo não existe como substância e a ciência do ritmo não existe? Mas efectivamente, o ritmo não é nada, como se prova, e por isso não existe ciência do ritmo"). Cf. *ibidem*, 44: "Ὡς γὰρ πολλάκις εἰρήκαμεν, ῥυθμός σύσταμά ἐστιν ἐκ ποδῶν, ὁ δὲ πῶς τὸ συνεστὼς ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως · ἡ δὲ ἄρσις καὶ ἡ θέσις ἐν ποσότητι χρόνου θεωρεῖται, ὧν τινὰς μὲν ἐπέιχεν ἡ θέσις τινὰς δὲ ἡ 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". ("Como dissemos diversas vezes, o ritmo é um sistema de pés e o pé é composto por arsis e thesis. Arsis e thesis são consideradas como uma quantidade de *chronos*: a thesis contém alguns *chronos* e a arsis outros. Tal como as sílabas são combinadas a partir de elementos e as palavras a partir de sílabas, também os *chronoi* e os ritmos são combinados a partir do pé"). Cf. *ibidem* 45: "Ἐὰν οὖν δείξωμεν ὅτι οὐδὲν ἐστὶ χρόνος, ἔσομεν συναποδεδειγμένον ὅτι οὐδὲ πόδες ὑπάρξουσιν, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ οἱ ῥυθμοί, ἐξ ἐκείνων τὴν σύστασιν λαμβάνοντες. ᾧ ἀκολουθήσει τὸ μηδὲ ἐπιστήμην εἶναι τινα περὶ ῥυθμοῦς. πῶς οὖν; ὅτι οὐδὲν ἐστὶ χρόνος, ἥδη μὲν παρεστήσαμεν ἐν τοῖς Πυρρωναίοις. οὐδὲν δὲ ἦττον καὶ τὰ νῦν παραστήσομεν ἐπὶ ποσόν". ("Se mostrarmos que o *chronos* não existe, teremos concomitantemente demonstrado que o pé não existe, ou, por causa disto, não existe ritmo, embora se construa uma composição a partir do pé. Seguir-se-á a partir daqui que não existe ciência do ritmo. Como assim? O *chronos* não é nada como se provou nas *Hipoteses Pirrônicas* (P. 3. 140-144), mas apesar disso discutiremos estas coisas e chegaremos a um ponto"). Cf. *ibidem*, 46: "Εἰ γὰρ ἔστι τι χρόνος, ἦτοι πεπερασται ἢ ἀπειρός ἐστιν. οὔτε δὲ πεπερασται, ἐπεὶ ἐροῦμέν ποτε γεγονέναι χρόνον ὅτε χρόνος οὐκ ἦν, καὶ ἔσεσθαι ποτε χρόνον ὅτε χρόνος οὐκ ἔσται· οὔτε ἀπειρός καθέστηκεν, ἔστι γὰρ τι αὐτοῦ παρωχηκός καὶ ἐνεστὼς καὶ μέλλον, ὧν ἐκάτερον εἰ μὲν οὐκ ἔστιν, πεπερασται ὁ χρόνος, εἰ δ' ἔστιν, ἔσται ἐν τῷ παρόντι καὶ ὁ παρωχηκός καὶ ὁ μέλλον, ὅπερ ἄτοπον. οὐκ ἄρα ἔστι χρόνος". ("Se existe um *chronos*, então este pode ser limitado ou ilimitado. No entanto não é limitado, porque como se sabe, num determinado intervalo de tempo existe um *chronos* quando antes não existia e este, noutro instante, tornar-se-á *chronos* mesmo quando se pretender que ele não exista. Mas não se poderá estabelecer como ilimitado, uma vez que faz parte do passado, do presente e do futuro? No caso de cada um destes não se lhe aplicar, o *chronos* será limitado, mas se lhe disser respeito, passará a pertencer ao passado e ao futuro alternativamente, e isso é absurdo. Por isso concluímos que não existe *chronos*"). Cf. *ibidem*, 47: "Τό γε μὴν ἐξ ἀνυπόκτων συνεστὼς ἀνυπαρκτόν ἐστιν· ὁ δὲ χρόνος ἐκ τε τοῦ παρωχημένου καὶ μηκέτ' ὄντος καὶ ἐκ τοῦ

teles²⁶. Estão sobretudo presentes alguns passos dos *Topica*²⁷ onde o Estagirita mostra as condições a partir das quais é possível discutir uma tese ou definição, se se possuir para tal outra definição. No *adversus Musicos*, na segunda parte, delimitada pelo próprio autor como a "mais prática" define-se a música como ciência do *melos* e do *rhythmos*, procedendo a uma refutação sucessiva, quer do *melos*, quer do *rhythmos*. Para realizar a refutação, em primeiro lugar, parte-se do princípio de que o som é o objecto sensorial próprio do ouvido²⁸. E deste modo, o conceito de nota (som com determinada afinação)²⁹ depende do som e o som, enquanto objecto sensorial é o conceito central da refutação de melos. De igual forma, pé, *arsis* e *thesis*

μέλλοντος μηδέπω δὲ ὄντος συνεστὼς ἀνύπαρκτος ἔσται". ("O que se compõe de coisas não existentes é não existente. O *chronos*, no entanto, é composto por o que foi passado e já não existe e de futuro que ainda não é, por isso não pode existir"). Cf. *ibidem*, 49: "Πρὸς τούτοις ὁ χρόνος τριμερὴς ἐστὶ, καὶ τὸ μὲν ἔχει παρωχηκὸς τὸ δὲ ἐνεστὼς τὸ δὲ μέλλον, ὃν τὸ μὲν παρωχημένον οὐκ ἐστὶ τὸ δὲ μέλλον οὐπω ἔστι τὸ δὲ ἐνεστὼς ἦτοι ἀμερὲς ἐστὶν ἢ μεριστόν. ἀλλ' ἀμερὲς μὲν οὐκ ἂν εἴη ἐν ἀμερεῖ μὲν γὰρ οὐδὲν δύναται γίνεσθαι μεριστόν, ὥς φησι Τίμων, οἷον τὸ γίνεσθαι, τὸ φθείρεσθαι". ("Apesar disto o *chronos* é tripartido, e uma parte é passado, outra presente e outra futuro. Entre eles, o passado já passou, o futuro ainda não existe e o presente é ainda indivisível ou divisível. Mas não pode ser indivisível, pois no indivisível, nada divisível é capaz de ser entidade - como Timão diz: o que muda torna-se entidade existente e persistente como tal."). Cf. *ibidem*, 50: "Καὶ ἄλλως, εἴπερ ἀμερὲς ἐστὶ τὸ ἐνεστὼς τοῦ χρόνου, οὔτε ἀρχὴν ἔχει ἀφ' ἧς ἀρχεται, οὔτε πέρας ἐφ' ὃ καταλήγει, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ μέσον· καὶ οὕτως οὐκ ἔσται ὁ ἐνεστὼς χρόνος. εἰ δὲ μεριστός ἐστὶν, 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 οὐδὲν ἐστὶ χρόνος, διὰ δὲ τοῦτο οὐδὲ πόδες, οὐδὲ ὅρθμοι, οὐδ' ἡ περὶ τοὺς ὅρθμους ἐπιστήμη". ("De outro modo, se de facto a parte presente do *chronos* é indivisível, não se apreende o princípio a partir de uma gênese como um limite de onde se parte e se termina, nem o meio termo e assim não obtemos de certo a ideia de *chronos* presente. Se porém, for divisível e se se divide o *chronos* em partes, então não será *chronos*. Mas se é dividido em *chronoi*, e se algumas das suas partes o forem também divisíveis, então será *chronos*. Ora o *chronos* é nada, e por isto mesmo, não existem pés, nem ritmos, nem ciência dos ritmos").

²⁶ Cf. F. Greyeff, *Aristotle and His School*, London, 1974, 100 sq., que sustenta a tese de que Aristóteles teria antecipado o ceticismo, especialmente o do tipo de Sexto Empírico, uma vez que as refutações deste filósofo dependem da teoria da substância, como Aristóteles a expõe.

²⁷ Cf. 111 b 12-16.

²⁸ Cf. *adversus Musicos*, 29.

²⁹ Cf. *adversus Musicos*, 31.

são pontos de partida para a refutação de ritmo. A este propósito, nos *Topica*³⁰, Aristóteles chama a atenção para o facto de uma refutação dever examinar a possibilidade de existência do que se pretende discutir (se se demonstrar que existe a forma, também o objecto existe), e, se provarmos que no consequente não existe substância, então é possível refutar o assunto em causa. A aplicação da teoria é realizada por Sexto Empírico³¹.

A refutação do ritmo é baseada na recusa do *chronos*, conceito do qual o ritmo depende. O termo *chronos* é tecnicamente usado pelos músicos para designar a unidade rítmica, mas também pode indicar tempo, num sentido mais genérico. Sexto Empírico aborda *chronos* no sentido mais geral, mas ao realizar a refutação mantém presentes os dois sentidos da expressão.

Além de recorrer à lógica de Aristóteles, Sexto Empírico insere nas suas discussões sobre música outras concepções originárias do Estagirita. Encontramos exemplos da *Politica*, *De Anima*, *De Audibilibus* e *Physica*.

Da *Politica*³² emerge a seguinte questão: serão a educação musical e a execução os elementos necessários à correcta compreensão e apreciação da obra musical? A resposta a que o filósofo chega está de acordo com as refutações que encontramos em Sexto Empírico; o que é educado musicalmente nem sempre retira maior prazer da obra ouvida, mas apenas a compreende melhor tecnicamente³³.

No *De Anima*, Aristóteles introduz a discussão sobre os sentidos, na qual aborda os objectos sensoriais próprios para cada sentido em particular, e os objectos sensoriais em geral. Assim, a cor é própria da visão, o som (*ψόφος*) da audição. Em contraste a percepção do movimento, número, forma, magnitude têm em comum mais do que um sentido. É este o significado que está presente no § 29 do *adversus Musicos*, no qual Sexto Empírico define som (*φωνή*) como objecto sensorial próprio da audição, mas também se aproxima de outros sentidos (v.g. o som também tem cor). Também Aristóteles no *De Anima*³⁴ nota que os termos *ὀξύ* e *βαρύ* que são usados em música para indicar o *pitch* agudo ou grave constituem uma metáfora da esfera das coisas tangíveis, Sexto Empírico segue esta teorização³⁵.

³⁰ Cf. 111 b 17-23.

³¹ Cf. *adversus Musicos*, 28.

³² Cf. 1339 a 39-40.

³³ Cf. *adversus Musicos*, 25.

³⁴ Cf. 420 a 29-30.

³⁵ Cf. *adversus Musicos*, 30.

No *De Audibilibus*³⁶, o Estagirita discute as diversas ambiguidades no uso semântico dos termos que podem ser apreendidos como objectos da audição e do tacto, como sejam λευκός e μέλας aplicados à cor e ao som simultaneamente.

Este facto constitui o ponto de partida para a discussão da terminologia musical que em muitos casos pode surgir ambígua³⁷, por se apropriar metaforicamente de objectos e sentidos pertencentes a outras esferas. Tal ambiguidade é também explorada na argumentação de Sexto Empírico, particularmente no parágrafo 30.

Na *Physica*³⁸ Aristóteles discute algumas das dificuldades que se podem levantar acerca da natureza e existência do tempo (χρόνος). Na discussão sobre o *chronos*, Sexto Empírico segue de perto Aristóteles. Por exemplo, Aristóteles considera que no tempo uma parte é passado que já não existe, e a outra parte, é o futuro que ainda não tem existência. Assim nada é capaz de participar da essência do tempo, suspendendo um instante desse devir. Sexto Empírico chega à conclusão que o que é composto de não existentes não existe. Assim *chronos* é composto pelo passado que já não existe e pelo futuro que ainda não é, logo não existe³⁹.

O argumento de Sexto Empírico em torno do ritmo, tende a mostrar as dificuldades em apreender o presente como parte mensurável do tempo, o qual é condição necessária e suficiente para determinar na música a divisão temporal com rigor.

Ao formular deste modo os problemas musicais, o filósofo revela um vasto conhecimento de fontes tão diversas como são a filosofia helénica e a teoria musical helenística. Por isso os materiais introduzidos no *adversus Musicos* traduzem a permeabilidade entre diferentes áreas de estudos. Este facto mostra por si mesmo que as ciências musicais atingiram um grande desenvolvimento no horizonte dos estudos dos helenistas, a ponto de não se limitarem à terminologia estrita da música, mas antes, alargando o seu âmbito conceptual e questionando-o através dos argumentos da lógica e da filosofia.

³⁶ Cf. 802 a 2.

³⁷ Esta ambiguidade é também objecto de discussão em *Topica*, 106 a 23 - 106 b 12.

³⁸ Cf. 217 b 33.

³⁹ Cf. *adversus Musicos*, 47 e 49.

