

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

JONATHAN ALMEIDA DE SOUZA

PARA UMA PRIMEIRA HISTÓRIA DA *HARMONÍA*: DAS MUSAS À MÚSICA

Niterói

2018

JONATHAN ALMEIDA DE SOUZA

PARA UMA PRIMEIRA HISTÓRIA DA *HARMONÍA*: DAS MUSAS À MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense para fins de avaliação e obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Alexandre Costa

Niterói

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S719p Souza, Jonathan Almeida de
Para uma primeira história da *harmonía*: das musas à música / Jonathan Almeida de Souza ; Alexandre Costa, orientador. Niterói, 2018.
233 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PFI.2018.m.13027313789>

1. Filosofia antiga. 2. Teoria musical. 3. Literatura grega.
4. Poesia grega . 5. Produção intelectual. I. Título II. Costa,Alexandre, orientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

FOLHA DE APROVAÇÃO

JONATHAN ALMEIDA DE SOUZA

PARA UMA PRIMEIRA HISTÓRIA DA *HARMONÍA*: DAS MUSAS À MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense para fins de avaliação e obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em: 10 de AGOSTO de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa (Orientador)

Universidade Federal Fluminense


Julgamento: Aprovado

Assinatura: 

Prof. Dr. Luis Felipe Bellintani Ribeiro

Universidade Federal Fluminense

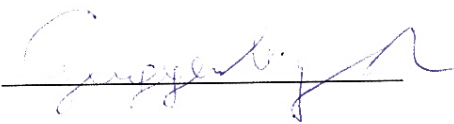
Julgamento: aprovado

Assinatura: 

Prof. Dr. Rainer Guggenberger

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento: aprovado

Assinatura: 

Aos meus pais...

AGRADECIMENTOS

É com imensa alegria e satisfação que agradeço aos meus pais, Alberto (*in memoriam*) e Lindiléia, pela vida que me deram...

ambos ainda conjugam a *harmonía*, morte e vida na ciranda da existência.

À minha amada Ágata, que teve uma paciência inefável em toda esta trajetória...

guardo um dia retribuir tudo que você tem feito por nós...

uma vida é pouco ao seu lado...

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Costa, que se dedicou com grande afinco a esta dissertação...

obrigado por acreditar...

Aos meus irmãos Katarina e Felipe...

espero um dia poder dar fim a esta distância...

Ao meu irmão Bias...

sua amizade tem feito toda a diferença...

Ao meu distante-próximo amigo, Raimundo...

que a sua permanência na Europa mantenha-nos em *harmonía*

Aos Professores do Departamento de Filosofia: Drs. Tereza Calomeni, André Yazbek, Diogo Gurgel, Patrick Pessoa...

suas vidas, suas éticas, suas lealdades inspiram-nos...

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior...

pela concessão da bolsa de estudo...

“A vida é como um arco, cruel e sensual, desde o berço até a tumba.”
Prisão (1949), Ingmar Bergman

RESUMO

SOUZA, Jonathan Almeida de. **Para uma primeira história da *harmonía*: das musas à música**. 2018. 233f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2018.

O termo *harmonía* tem uma importância fundamental no interior da história da música ocidental. Contudo, percebe-se que há uma lacuna nos estudos que se preocupam com a elaboração de uma genealogia deste termo. Sendo assim, a presente dissertação propõe uma leitura que visa ao rastreamento dos usos mais arcaicos da *harmonía* até o seu sentido propriamente musical. O intuito deste estudo foi, portanto, fazer uma varredura dos usos do vocábulo *harmonía*, buscando interpretar, caso a caso, os problemas que apareceram em seu percurso. Foi possível observar seu uso predominantemente verbal na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero; sua inauguração como nome de uma deusa na *Teogonia* de Hesíodo; sua presença contínua e necessária na descrição fragmentária de Heráclito e de Empédocles; sua apropriação pela matemática que a conduziu para uma explicação exata das escalas musicais nos fragmentos de Filolau e de Arquitas; seus usos tanto nos diálogos compostos por Platão, como nos tratados de Aristóteles – estes dois últimos variando a semântica e a forma da *harmonía*; e, por fim, suas ocorrências presentes no material que nos restou de Aristóxeno. A proposta, portanto, foi decantar os atributos semânticos que os cinco séculos (do século IX ao IV), aproximadamente, aqui estudados imprimiram no conceito de *harmonía*, observando suas perdas e ganhos, isto é, as transformações sofridas no decorrer do tempo. Dessa forma, o objetivo de garimpar e de reconhecer os teores semânticos do conceito de *harmonía* por diferentes meios de expressão, isto é, na poesia, nos fragmentos, nos diálogos e nos tratados, foi percorrido através de um recorte específico e da análise de suas ocorrências em sua forma verbal e nominal, levando em consideração seus mais variados modos e tempos e percebendo seus diferentes traços no processo de declinação. Sendo assim, este trabalho resume-se em um movimento estrutural que percorre desde uma escuta do *mélós* das musas até a *symphonía* da música, e tem a crítica e a reflexão filosófica como fio condutor da análise das ocorrências do termo *harmonía*.

Palavras-chave: 1. *Harmonía*. 2. Filosofia Antiga. 3. Teoria Musical. 4. Poesia Grega Antiga. 5. Literatura Grega Antiga.

ABSTRACT

SOUZA, Jonathan Almeida de. **Toward a first history of *harmonía*: from the muses to music**. 2018. 233f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2018.

The term *harmonía* is of a fundamental importance within the history of Western music. However, it is noticed that there is a gap in the studies that are concerned with the elaboration of a genealogy of this term. Thus, this dissertation has as purpose a reading that aims to track the most archaic uses of *harmonía* until it reaches its proper musical meaning. This study was therefore aimed to scan the uses of the word *harmonía*, seeking to interpret in each case the problems that have appeared in its course. It was possible to observe its prevailing verbal use in *Iliad* and *Odyssey*, by Homer; its first appearance as the name of a goddess in *Theogony*, by Hesiod; its continuous and required presence in the fragmentary description by Heraclitus and Empedocles; its appropriation by mathematics that has led it to an exact explanation of the musical scales in Philolaus and Archytas' fragments; its uses both in Plato's dialogues and in Aristotle's treatises – these two latter varying the semantics and the form of *harmonía*; and finally, its occurrences present in the work of Aristoxenus. Hence the goal of this study was to decant the semantic attributes that the approximately five centuries (ninth to fourth century BC) here studied have printed in the concept of *harmonía* by observing its gains and losses, that is, its changes suffered in the course of time. The purpose of thoroughly searching and recognizing the semantic contents of the concept of *harmonía* by different means of expression, namely in poetry, in fragments, in dialogues and treatises, was therefore accomplished through a specific delimitation and by the analysis of its verbal and nominal occurrences, taking into account, on the one hand, its most variable modes and tenses, and apprehending its different manifestations within the declension process on the other. This work is thus summarized as a structural movement that transits from a listening of the *mélōs* of the muses to the *symphonía* of the music, and considers the philosophical critics and reflection as the thread of analysis regarding the occurrences of *harmonía*.

Keywords: 1. *Harmonía*. 2. Ancient Philosophy. 3. Musical Theory. 4. Ancient Greek Poetry. 5. Ancient Greek Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Convergência-divergência ou a <i>harmonía</i> como ética	43
Figura 2 – Relação intervalar nas cordas da cítara.	72
Figura 3 - Lugar da verdade: sistema de pensamento noético possível.....	74
Figura 4 - Lugar da falsidade: sistema de pensamento não noético impossível.....	74
Figura 5 – Modelo de enarmonização entre circunferências	142
Figura 6 – Exemplo de Triângulo Pitagórico ($3^2 + 4^2 = 5^2$)	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ORIGEM DA <i>HARMONÍA</i> NA ANTIGUIDADE GREGA: ENTRE HOMERO E HESÍODO	14
2. A <i>HARMONÍA</i> E A RELAÇÃO CÓSMICA NA FILOSOFIA DE HERÁCLITO DE ÉFESO	30
3. A <i>HARMONÍA</i> NA COSMOGONIA DE EMPÉDOCLES DE AGRIGENTO: UM PROCEDIMENTO DE AMOR E DE ÓDIO	46
4. A <i>HARMONÍA</i> NO PENSAMENTO PITAGÓRICO: SUA PRESENÇA EM FILOLAU DE CROTONA E ARQUITAS DE TARENTO	60
5. PLATÃO E A <i>HARMONÍA</i> : OS <i>HARMONIKOÍ</i> E A TEORIA DA GRADAÇÃO	82
5.1. A <i>HARMONÍA</i> ENTRE OS <i>MOUSIKOÍ</i> E OS <i>HARMONIKOÍ</i>	82
5.2. TEORIA DA GRADAÇÃO DA <i>HARMONÍA</i>	88
5.3. O CONCEITO DE <i>HARMONÍA</i> : USOS VERBAIS E NOMINAIS.....	122
6. A <i>HARMONÍA</i> EM ARISTÓTELES.....	137
6.1. FORMAS PREFIXADAS DO TERMO <i>HARMONÍA</i>	138
6.2. A <i>HARMONÍA</i> PROPRIAMENTE DITA	157
7. A <i>HARMONÍA</i> COMO ELEMENTO TEÓRICO MUSICAL EM ARISTÓXENO DE TARENTO	174
7.1. ARISTÓXENO E A <i>HARMONÍA</i> : UMA LEITURA FRAGMENTAR	174
7.2. A PRESENÇA DA <i>HARMONÍA</i> NOS <i>ELEMENTOS HARMÔNICOS</i>	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205
APÊNDICE A - As ocorrências de <i>pēgnymi</i> (πήγνυμι) em Homero e Hesíodo	218
APÊNDICE B – As ocorrências dos <i>rhizōmata</i> (ρίζωματα) na poesia de Empédocles...	220
APÊNDICE C – As ocorrências das <i>harmoníai</i> na obra platônica	222
APÊNDICE D – As ocorrências das <i>harmoníai</i> na obra aristotélica	226

INTRODUÇÃO

A matéria do nosso labor foi desenvolver uma pesquisa que decantasse os diferentes usos e teores semânticos do conceito de *harmonía*. Para tanto, realizamos uma varredura e catalogação deste conceito partindo das duas obras de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, até Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles. Entre estes dois autores, estudamos ainda as obras de Hesíodo, *Teogonia*, os fragmentos de Heráclito, Empédocles, Filolau, Arquitas e os textos de Platão e de Aristóteles. Devido à ampla gama histórica que pretendemos abarcar, o nosso foco centralizou-se primordialmente sobre as ocorrências do termo *harmonía*.

Consequentemente, se tomada em sua extensão integral, esta pesquisa revelou acima de tudo que o horizonte ampliado do conceito aqui estudado mostra que as concepções filosóficas acerca da ideia de *harmonía* constituíram-se, historicamente, como fio de condução que fez migrar a *harmonía* do seu domínio originalmente poético para o âmbito de uma teoria propriamente musical; sendo assim, foi a reflexão filosófica que se interpôs neste caminho que a leva das musas à música.

Nesta pesquisa buscamos analisar a *harmonía* passando por sua presença em diversas áreas do conhecimento, das quais os gregos desfrutaram. Isto pode soar estranho para um músico no mundo contemporâneo, pois, ao ouvir a palavra *harmonía*, cria-se a expectativa de um estudo acerca das relações dos acordes musicais. Contudo, a música é apenas uma das diversas áreas em que a presença da *harmonía* é requerida. Para ser mais direto, a *harmonía* musical não é tão evidente para a experiência da Antiguidade, pois não é onde encontramos as suas primeiras formas. Na música, como veremos, sua presença é tardia, quando comparada com outros usos. A primeira ocorrência de que temos notícia, presente na *Ilíada* de Homero, marca uma certa utilização que não divide espaço com a música. A primeira impressão, e que poderá ser percebida no decorrer dos capítulos que se seguem, é o sentido de relação de opostos, que a *harmonía* vai assumir desde a versão mais antiga que conseguimos catalogar.

A escolha de iniciar este trabalho pela *poesia* e não diretamente pela filosofia justifica-se porque, além de ser o lugar das primeiras aparições do termo, é também o berço da filosofia. A filosofia grega é herdeira tanto do vocabulário e da condição do pensável que a *poesia* desenvolveu, como dos modos culturais daquele povo. Podemos afirmar que é da crise da *poesia* que a filosofia surge.

A divinização da *harmonía* na *Teogonia* de Hesíodo transporta-nos para uma consagração que proporcionará a ela uma longa vida e que a fará sobreviver até os nossos dias. Tendo isto em vista, ao torná-la divina, a *poesia* indica que a sua importância é determinante

no modo como os homens veem o cosmo. O movimento realizado por Hesíodo imprime na *harmonía* dois importantes procedimentos: o primeiro é a ênfase que marcará a sua semântica, isto é, o seu surgimento entre oposições absolutas; e o segundo, talvez não tão expressivo quanto o primeiro, é o exercício da percepção em reconhecer que a *harmonía* não se encontra, por exemplo, na paz ou no amor, mas na relação entre estes e seus opostos, guerra e indiferença (ou ódio), respectivamente. Isto que a uma primeira impressão pode soar explícito para quem está acostumado a lidar com o antigo pensamento grego, não é tão evidente para quem está distante dele, pois tal como conduzimos os capítulos, a *harmonía* é uma relação com o pensamento e, por extensão, com a realidade imediata que coloca a possibilidade do pensamento dogmático em xeque, quer dizer, a crença de que a realidade seja somente *isto* ou somente *aquilo*, ou se está *vivo* ou se está *morto*, manifestando que não há um sem o outro e que o devir é a relação de ambos.

A possibilidade de pensar e existir na vida a partir desta abertura será herdada pelos filósofos da primeiríssima filosofia. O pensamento destes filósofos encontra-se, no desdobrar deste trabalho, como sendo um lugar de destaque fundamental, por estarem mais próximos da *poesia*, uma vez que, mesmo marcando profundas e estruturais diferenças para com ela, ainda não se reconhecem como isso que só o futuro proporcionaria saber: o *status* de filósofos. O critério de seleção para a escolha destes pensadores estudados em cada capítulo foi a presença da *harmonía* em suas obras. Como veremos, buscaremos analisar como cada um dos autores utilizou este conceito, resignificando-o ou não. Em alguns casos, tivemos que traduzir alguns fragmentos de autores desta primeiríssima filosofia, uma vez que a tradução disponível em língua portuguesa não satisfazia a nossa interpretação, ou eram inexistentes. Para Heráclito, *Capítulo 2*, este termo demonstrou-se central para a interpretação da sua filosofia. No *Capítulo 3*, dedicado ao pensamento de Empédocles, poderemos ver como a *harmonía* é realçada e significada no campo da cosmogonia. O *Capítulo 4*, quiçá seja o mais eloquente e representativo no que diz respeito ao problema da tradução, dedica-se a Filolau e Arquitas, em que traduzimos todos os fragmentos em que aparece o termo *harmonía*. Aqui o termo inaugura a sua utilização tanto no campo da matemática como no terreno da música.

No caso de Platão, *Capítulo 5*, o problema não se concentrou nas ausências de traduções em língua portuguesa, pois, no geral, há mais de uma para cada obra. A nossa preocupação, portanto, foi observar em cada texto a presença do vocábulo *harmonía* e correlacioná-la ao contexto em que aparece, por qual personagem o termo é dito e que interlocução estabelece com as ocorrências em outras obras. Assim como poderá ser visto no capítulo dedicado a Platão, a *harmonía* tornou-se tão importante para a expressão deste filósofo que, a partir dos detalhes

presentes nos prefixos que o autor acresce ao conceito principal, percebe-se a aplicação de nuances que modificam e transformam o significado do termo. Outra característica que observamos é o enriquecimento que o termo *harmonía* sofre através dessa múltipla prefixação. Platão desenvolve uma certa saturação da ideia da *harmonía* atribuindo prefixos, desenvolvendo o que chamamos de *teoria da gradação da harmonía*. Em face disto, o próprio termo *harmonía* serviu-nos como fio condutor nas análises dos textos e de cada ocorrência.

Em Aristóteles, apesar da quantidade de obras deste pensador, o acesso às traduções foi-nos uma barreira, levando-nos a traduzir alguns trechos em que o termo *harmonía* se fazia presente. Neste autor, tivemos que atentar para a ideia de que, assim como em Platão, a *harmonía* faz-se presente em uma grande gama de obras e ao longo dos mais diversos assuntos. Dessa forma, cada obra deu-nos o ferramental necessário para a análise e a interpretação do termo *harmonía*.

Enquanto que todos os outros autores utilizaram o termo *harmonía* em uma vasta extensão de significados, o nosso último autor, Aristóxeno, conduziu-o especificamente para o problema da música. Ao desenvolver este capítulo, enfrentamos uma lacuna na história das traduções dos textos gregos antigos no Brasil. Neste espaço de ausência encontram-se as obras de Aristóxeno. Seu *Livro II dos Elementos Rítmicos* e os três livros do *Elementos Harmônicos* encontram-se não traduzidos para a língua Portuguesa, apesar de ser estudado por alguns helenistas, pelo menos até a entrega desta dissertação. Neste sentido, seguimos a tradução espanhola para o *Elementos Harmônicos*, por apresentar parentesco mais próximo com a língua portuguesa, facilitando, desta maneira, a leitura de pessoas que não dominam outros vernáculos.

A amplitude desta pesquisa, além de varrer uma longa extensão temporal, compõe uma visão ternária entre a poesia, a filosofia e a música através da *harmonía*. Desdobrar este trabalho fez com que encarássemos não apenas a dificuldade de obras fragmentárias, mas, também, de obras que são pouco trabalhadas dentro do âmbito dos estudos que visam à relação entre a Filosofia e a Música Antiga no Brasil, pois este trabalho utiliza uma forma que correlaciona um diálogo dentro da própria filosofia. Este diálogo pode ser visto no modo como os capítulos foram elaborados, sem querer perder de vista a relação entre o brilhantismo fantástico da poesia, a dolorosa crise da filosofia e o inefável do discurso da música.

1. A ORIGEM DA *HARMONÍA* NA ANTIGUIDADE GREGA: ENTRE HOMERO E HESÍODO

Desde os primeiros momentos em que o pensamento foi disposto em forma de texto/poesia no Ocidente, a palavra *harmonía* foi apresentada por diversos modos e múltiplos significados. A Grécia dos tempos homéricos e hesiódicos foi um terreno fértil para o desenvolvimento e múltiplos enraizamentos com grandes florescimentos deste termo, tanto na forma mítico-poética, como na forma desencadeada dela, isto é, a filosofia. Poderíamos, a grosso modo, dividir as formas de literatura grega entre os séculos VIII e V a. C. em dois grandes eixos: por uma via, a literatura religiosa¹ (mito-poética), por outra, a literatura filosófica. Estas duas formas, a nosso ver, se entrelaçam em um diálogo *polêmico*, isto é, conflituoso. A filosofia estabelece uma relação de crise com a poesia e esta, em um certo momento, queima² a figura do filósofo no teatro.³ Nessa mesma senda, o termo *harmonía* participa destes dois campos de pensamento. Nas palavras de Radovan Rybář (2011, p.19, tradução nossa, grifos do autor) que, ao estudar a origem da medicina europeia na Antiguidade, afirma que “a ideia de **harmonia** teve um papel significativo no pensamento grego antigo (harmonia significa conexão, acordo, consonância, concordância). Essa **ideia** testemunhou a regularidade e integridade de todas as coisas e todos os seres, junto com seus conteúdo e

¹ O termo religião deve ser entendido aqui com uma certa percepção grega, com uma certa aproximação àquelas experiências de crenças. A relação dos homens com os deuses se dava através do próprio cosmo, isto é, no modo de ler os fenômenos (*phainómenoî*) que brotavam diante de cada olho. Para que sejamos mais precisos e em nome de uma maior clareza, podemos concordar com a ideia de que os deuses são todas as *phýseis* possíveis do cosmo e se revelam ao humano a partir da relação deste com o cosmo. O cosmo seria, nesta interpretação, a dimensão aparente, isto é, as árvores, os ventos, a terra, entre outros. Para uma compreensão mais geral da etimologia do termo *religião*, indicamos o texto de François Houtart (2002) intitulado “Religiones y Humanismo en el siglo XXI”. Neste texto, o referido autor apresenta duas raízes possíveis para o termo religião: a primeira com o sentido de *religare* e por isso que o chefe da igreja católica teria o nome de *pontifex*, aquele que constrói pontes. O segundo sentido baseia-se em Cícero que “propõe outra interpretação: religião vem de *legere*, colher, ou de *relegere*, pegar” [“propone otra interpretación: religio viene de legere, cosechar, o de religere, recoger” (Ibidem, p.221)].

² Aqui há uma clara referência à comédia *As Nuvens*, de Aristófanes. Em sua comédia, Aristófanes a finaliza queimando *Sócrates* e seu *Discípulo*. A fala final resume-se assim: “*Sócrates*: Homem, que está fazendo? Você aí em cima do telhado?! / *Esprepsíades*: ‘ando pelos ares e olho o sol de cima...’ / *Sócrates*: Ai de mim, desgraçado, vou morrer sufocado! / *Discípulo A*: Desgrado de mim, vou morrer queimado!” (*As Nuvens*, v.1502-1505, tradução de Gilda Maria Reale Starzynski) [“Σωκράτης οὔτος τί ποιεῖς ἐτεὸν οὐπὶ τοῦ τέγους; / Στρεψιάδης ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον. / Σωκράτης οἶμοι τάλας δεῖλαιος ἀποπνιγῆσομαι. / Χαιρεφῶν ἐγὼ δὲ κακοδαίμων γε κατακαυθήσομαι.” (*Aristophanes*, 1907)].

³ Essa divisão pode ainda ser subdividida em grupos menores. Na religião, teríamos as literaturas épicas, tragédias, comédias e a lírica. Do lado da filosofia, o conteúdo se difere, mas a forma se mantém, como, por exemplo, em Parmênides e Empédocles, que escrevem poesia, apesar de termos acesso ao pensamento destes autores advindos dos fragmentos que nos restaram. Entretanto, outras formas de enunciar o discurso surgem, como, por exemplo, o diálogo, no caso de Platão, e o tratado, no caso de Aristóteles.

importância”⁴. Sendo assim, o objetivo deste capítulo é observar a presença do termo na literatura mito-poética grega, especialmente nas obras de Homero e Hesíodo.

No imenso espaço que cobre a religião grega no interior da cultura grega antiga, este termo caminha tanto sobre as trilhas do laico como do religioso. Na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero, no mais das vezes, a semântica da *harmonía* é coberta pelo campo de significados que se atrelam à ideia de *justaposição, encaixe*. Nestes usos, comuns à confecção de artefatos de guerra e de apetrechos utilizados no interior da comunidade, podemos observar que há uma compreensão deste termo, em suma, na vida prática e cotidiana. Como, por exemplo, neste trecho da *Ilíada* (III, 300-333, grifo nosso):

Páris, senhor de Helena – cabelos-lindíssimos,
reveste-se da esplêndida armadura. As cnêmides,
primeiro, *ajusta* em torno às pernas com fivelas
de prata.⁵

Já desde este primeiro aparecimento, a relação de contrários é resguardada. Mesmo que pareça estranho à nossa audição e sensibilidade, no que diz respeito à nossa percepção de mundo, todo movimento no cosmo requer como necessidade primeira uma contradição, quer dizer, um ponto fixo e um ponto móvel que gere, nessa conjugação, uma tração, que, vista na coerência destes movimentos contrários, é o mesmo que afirmar ser uma contradição. Quando esta condição ocorre de modo coeso, a *harmonía*, ou o ajuste, é factível. Mesmo parecendo óbvio e irrelevante tal questão, podemos pensar ainda nas peças do brinquedo *Lego*, onde crianças (e adultos) podem criar microcosmos e, com isso, realidades, mesmo que imaginárias. Algo parecido com essa imagem, pode ser vista no *Canto V* da *Odisseia* de Homero (v.162-164, grifo nosso)⁶:

Vamos, corta grandes troncos e com bronze *constrói* (*harmózeo*)

⁴ “The idea of **harmony** had a significant role in the ancient Greek thinking (harmonia means connection, accord, consonance, agreement). This **idea** testified to the regularity and integrity of all things and all beings, along with their content and importance” (RYBÁŘ, 2011, p.19, grifos do autor).

⁵ “ὡς φάτο, Πάτροκλος δὲ κορύσσετο νόροπι χαλκῷ. / κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε / καλὰς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας; / δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνεν / οἷο κασιγνήτιο Λυκάονος; ἤρμοσε δ' αὐτῷ” (HOMER, *Iliad*, 1920, III, 330-333). Optamos por colocar sempre o texto original na nota de rodapé para todos os idiomas, mesmo quando a tradução não for nossa. O termo que aparece em itálico no excerto acima é *ἤρμοσε* (*hérmosē*). Esta é a forma aorista do verbo *ἀρμόζω* (*harmózō*) na terceira pessoa do singular. Segundo Liddel & Scott (1996, p.243), este verbo tem o seguinte sentido: “pôr junto, conectar” [“*join together, join*”]. As traduções para o português da *Ilíada* de Homero aqui utilizada serão a de Haroldo de Campos (HOMERO, *Ilíada*, 2002). Quando usarmos outras traduções para este e outros textos clássicos, indicaremos.

⁶ A tradução deste excerto da *Odisseia* é de Christian Werner (HOMERO, 2014b). Na tradução da *Odisseia* (2014a), de Trajano Vieira, que reordena os versos de sua tradução em nome do fluxo da leitura em português, lemos o seguinte: “A golpe de acha brônzea, talha o lenho enorme / de tua jangada, *fixa* a ponto no alto a fim / de enfrentar o oceano gris.” (v.163-165).

larga balsa; e o deque prende (*pêxai*) sobre ela, ereto, para que te leve pelo mar embaçado.⁷

Ao ler atentamente os versos da *Odisseia*, supracitados, vemos que Homero usa duas palavras com campos semânticos que têm pontos de tangência, a saber, *harmózeo* e *pêxai*⁸. Ambas as palavras podem significar *união, encaixe*. A saída encontrada por Trajano Vieira foi usar um único termo (*fixar*) para resolver este problema semântico. De modo diferente, Christian Werner (HOMERO, 2014b) escolhe para *harmózeo* a ideia de *construção*, e para *pêxai*, o verbo *prender*. Entretanto, haveria, para além da fácil resposta justificada na métrica, algo na percepção de um grego que diferenciaria os usos semânticos nesses dois verbos (*harmózeo* e *pêxai*)? Que efeitos no real seus usos poderiam efetivamente causar? Na tentativa de esboçar uma resposta para estas questões e lançando mão das traduções, pensamos que diferenciar os dois termos é fundamental para a compreensão do termo *harmonía*. Levando em consideração que as duas palavras possuem um semelhante tronco semântico, podemos, mesmo que de modo especulativo, afirmar que *pêxai*, tal como *harmonía*, significa *pregar, prender, fixar*. Mas a *harmonía* tem como necessidade construir algo a partir de partes, não só diferentes, mas contrárias. A *harmonía* prega, prende e fixa com a finalidade de fazer tornar alguma coisa existente, enquanto que *pêxai* prega, prende e fixa sem uma necessidade de formar algo, embora possa carregar o sentido de *fazer uma manutenção em um objeto já harmonizado* e não necessariamente *construir* algo. Os encaixes, isto é, as harmonizações de cada peça, fazem-se necessariamente de modo contraditório para a construção de um todo. Isto, a nosso ver, simboliza-se com a seguinte sentença: *a contradição é a condição primeira para o movimento da vida*.⁹

⁷ “ἀλλ’ ἄγε δούρατα μακρὰ ταμῶν ἀρμόζεο χαλκῶ / εὐρεΐαν σχεδίην· ἀτὰρ ἴκρια πῆξαι ἐπ’ αὐτῆς / ὕψου, ὡς σε φέρησιν ἐπ’ ἠεροειδέα πόντον” (HOMER, 1919, *Odyssey*, V, 162-164).

⁸ Liddell & Scott (1996, p.1399, tradução nossa), ao analisar a ocorrência deste verbo nos escritos homéricos, afirma que o termo *pégnyimi* (*πήγνυμι*) (forma verbal infinitiva, a forma que aparece no texto original é *πῆξαι* [verso 163, ver nota anterior], verbo na 2ª pessoa do singular aoristo médio imperativo), significa “fixar [diferentes partes] juntas, colocar junto, construção” [“fasten [different parts] together, fit together, build.”].

⁹ Fizemos uma longa varredura do verbo *πήγνυμι* (*pégnyimi*) e suas variantes na *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*. Caso haja necessidade, conferir *Apêndice A - As ocorrências de pégnyimi (πήγνυμι) em Homero e Hesíodo*. Deve-se levar em consideração, ainda, que há uma passagem na *Iliada* de Homero e outras duas em *Trabalhos e Dias* que podem servir como exemplo contrário à nossa interpretação. O primeiro, no *Canto II da Iliada*, verso 663-664, onde podemos ler na tradução de Frederico Lourenço (2013) que para o termo *épexe* foi escolhido o seguinte vocábulo, em destaque na citação que se segue: “Logo **construiu** as náus, e depois de reunir o povo” [“”] / fugiu pelo mar, uma vez que era ameaçado” [“αἶψα δὲ νῆας ἔπηξε, πολὺν δ’ ὃ γε λαὸν ἀγείρας / βῆ φεύγων ἐπὶ πόντον: ἀπεΐλησαν γάρ οἱ ἄλλοι” (HOMER, 1920)]. Contudo, na tradução de Haroldo de Campos para este mesmo trecho, podemos ler que “Logo uma esquadra **equipou** / e com seus homens fez-se ao mar, fugindo assim”. Na segunda e terceira ocorrências, em *Trabalhos e dias* de Hesíodo (tradução de Christian Werner, 2013), versos 455 e 809, respectivamente, os termos *pêxasthai* e *pégnysthai* assim aparecem: “E pensa o homem rico no juízo em **compor**” [“φησὶ δ’ ἀνὴρ φρένας ἀφνειὸς **πήξασθαι** ἄμαξαν”] e “No quarto, começa a **construir** naus pequenas” [“τετράδι δ’ ἄρχεσθαι νῆας **πήγνυσθαι** ἀραιάς.”]. Analisando estes excertos,

No nosso garimpo do conceito de *harmonía* na *Ilíada* e na *Odisseia*, encontramos, além do que foi até aqui apresentado, a *harmonía* como radical de um nome próprio. Entretanto, isso aparece como um problema em nosso estudo. Ao analisarmos o original grego desta ocorrência, temos a seguinte estrutura:

*Μηριόνης δὲ Φέρεκλον ἐνήρατο, τέκτονος υἱὸν
Ἀρμονίδεω, ὃς χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα
τεύχειν: ἔζοχα γάρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη.¹⁰*

O problema, como observado, ocorre entre os versos 59-60. Melhor dizendo, entre os termos *téktonos hyiòn Harmonídeō*. Como interpretá-los? Seria um único nome? Na tradução de Haroldo de Campos (HOMERO, *Ilíada*, 2002, grifo nosso), lemos estes três versos do seguinte modo:

Meríone mata Fére clo, **filho de Técton**
Harmônide¹¹, artesão de labores dedálicos,
a quem Palas Atena muito amava.

Para Haroldo de Campos, na tradução acima, *téktonos hyiòn Harmonídeō* traduz um único nome, a saber, “Técton Harmônide”. Por outra via, na tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, *Ilíada*, 2013, grifo nosso), temos para este mesmo excerto as seguintes palavras:

E Meríones matou Fére clo, **filho de Técton, filho de Hármon**,
cujas mãos sabiam fabricar toda espécie de espantoso
artefato; é que muito o tinha estimado Palas Atena

Nesta última interpretação, vimos que Hármon (escolha do referido tradutor para a palavra *Harmonídeō*) é pai do pai, ou seja, é avô de Fére clo. Sendo assim, *Harmonídeō* e *téktonos* seriam dois personagens distintos. Ao se deparar com este problema, Liović (2012, p.74-75, tradução nossa) argumenta da seguinte maneira:

podemos concluir que no caso do primerio a ideia de construção não é clara, principalmente quando comparado as traduções. Todavia, no caso do segundo e terceiro, vemos que o uso deste termo condensa a ideia e a semântica da construção/produção. Podemos concluir, portanto, que a ideia de construção, a partir de Hesíodo, pelo menos, para o termo *pégnymi* e suas variantes, pode encarnar a ideia de construção. O que não diminui em nada a nossa interpretação, pois em Homero, texto aqui discutido, o uso ficou circunscrito a ideia de encaixe e/ou fixação. Todos os grifos presentes nesta nota são nossos.

¹⁰ HOMER, *Iliad*, 1920, V, v.59-61, grifo nosso.

¹¹ A informação que Pierre Grimal (2005, p.191) nos fornece sobre Harmônides diz o seguinte: “É o construtor do navio em que Páris foi de Tróia para a Lacedemônia com o objetivo de raptar Helena”.

Mesmo que Harmônides seja entendido como nome¹² de seu pai, a sentença que segue, ‘que sabia como criar todas as coisas com suas mãos’, descreve claramente o significado de *harmózō* (unir), um verbo que expressa uma função de *téknōn*. Nenhuma similaridade fonética é apresentada; contudo, a interpretação poética é demonstrada pela relação semântica e posição sintática das palavras-chave incluídas.¹³

Apesar de todas as complexidades na compreensão dos termos em questão, vemos que há no *Harmonídeo* a capacidade técnica da *harmonía*, isto é, a criação, nunca perdendo de vista, claro, a ideia presente em *harmonía*, a saber: a composição de um todo por partes que se contrapõem/contradizem. Este é um forte caráter empregado no conceito de *harmonía*, e podemos, deste modo, concordar que estão incorporadas ao poder da *harmonía* relações de construções a partir de partes opostas. Se assim for, o termo *téktōnos* cumpriria um papel interessante, uma vez que um de seus significados, *carpinteiro*,¹⁴ é justamente uma profissão que usa de habilidades humanas para fazer harmonizações em objetos que, em alguma medida, se contrapõem. No verbete apresentado por Chantraine (1977, p.1100, tradução e grifo nossos), ao analisar este termo, vemos que “o grego moderno manteve ‘carpinteiro’ para *téktōn*”¹⁵. Portanto, uma tradução que não encontramos, mas que pode ser também uma possibilidade que, a nosso ver, não afetaria o sentido resguardado pela sentença e no todo do texto homérico, é por nós aqui proposto como: *filho do carpinteiro Harmônides*.¹⁶ Todavia, Chantraine continua afirmando, ao citar como exemplo este mesmo trecho da *Ilíada* que ora analisamos, que o termo

¹² O texto desta nota faz-se presente no texto de Liović (2012, p.72, nota 16), onde lemos: “A outra possibilidade é que *Tekton* é entendido como pai, e *Hármon* como avô. Neste caso, esta situação seria paralela ao *Noémon* mencionado abaixo” [“*The other possibility is that Tékton is understood as father, and ‘Αρμων as grandfather. In that case, this situation would be parallel to Νοήμων mentioned below*”]. Este *Noémon* ocorre quando o autor abre a discussão para nomes que aparecem apenas uma única vez e a possibilidade de interpretá-los.

¹³ “Even if Harmonides is understood as his father’s name, the sentence that follows, ‘that knew how to create all the things with his hands’, clearly describes the meaning of ἀρμόζω (join together), a verb that expresses a function of τέκτων. No aural similarity is present;[sic.] however, poetic interpretation is manifested by semantic relation and syntactic position of the keywords included” (Ibidem, p.74-75).

¹⁴ O termo *téktōnos* está na forma do genitivo masculino singular de *téktōn*. Segundo Urbina (1994, p.578, tradução nossa), o campo semântico deste termo cobre os seguintes significados: “carpinteiro, marceneiro, construtor naval, pedreiro, ferreiro, escultor, trabalhador ou artesão em geral; artista, professor” [“carpintero, ebanista, constructor de buques, cantero, herrero, escultor, obrero o artesano en general; artista, maestro.”]. Liddel & Scott (1996, p.1769, tradução nossa) oferecem quatro campos semânticos para este termo: “trabalhador em madeira, carpinteiro, marceneiro (...); mas também, 2. geralmente, qualquer artesão ou trabalhador (...). 3. Mestre em qualquer arte, como em ginástica, (...); dos poetas; 4. metaph., produtor, autor” [“worker in wood, carpenter, joiner (...); but also, 2. generally, any craftsman or workman (...). 3. Master in any art, as in gymnastics, (...); of poets. 4. metaph., maker, author”]. Para Bailly (2000, p.859, tradução nossa), que fornecerá dois campos semânticos, temos que este termo é compreendido das seguintes maneiras: “1. trabalho em madeira, carpinteiro ou marceneiro. 2. p. ext. trabalhador ou artista, em gen.; fig. autor (de contenda, de dor, etc.)” [“1. ouvrier travaillant le bois, charpentier ou menuisier. 2. p. ext. ouvrier ou artisan, en gén.; fig. auteur (de querelles, de maux, etc.)”].

¹⁵ “Le grec moderne a gardé ‘τέκτων’” (CHANTRAINE, 1977, p.1100).

¹⁶ Na tradução de Odorico Mendes (Homero, *Ilíada*, 1874, v.48-50), vemos que este trecho foi disposto do seguinte modo: “Fereclo tomba, do Harmonides garfo, / Do Harmonides prendado por Minerva, / Que tudo com mão prima fabricava”. Sabemos que esta tradução é a primeira em língua portuguesa e que, também, a quantidade de versos da tradução não tem correspondência com o original.

Tékton é “nomes de homens (...): a partir do qual o sobrenome *Tektonídes*¹⁷ (*Od.* 8, 114)”¹⁸ é originado. Portanto, são aceitáveis as múltiplas possibilidades de traduções para estes versos.

Mais um exemplo de tradução pode ser encontrado no modo como Carlos Alberto Nunes (*Ilíada*, 2011, v.59-61, grifo nosso) os interpretou. Para este tradutor, também se trata de um único personagem, como podemos ler:

Foi por Meríones morto o nascido de **Téctone Harmônida**,
Féreclo, em todas as artes manuais mui notável artífice.
A de olhos glaucos, Atena, especial atenção lhe dicava.

Podemos concluir, nesta mesma senda, que, independente da forma com que os intérpretes traduzem estes versos, há uma forte relação entre os dois termos. Como já exposto, aquele que é capaz de criar coisas materiais só é capaz de fazê-lo até o fim, isto é, sem destruir o material que está trabalhando, se tiver a habilidade (ou a *técnica*) de harmonizar. Logo, estas duas palavras são úteis para mostrar que não soaria estranho para um grego antigo a ocorrência de um nome – uma vez que os nomes eram significativos para aquela cultura –¹⁹ que unisse *harmonía* e carpintaria, dado que esta exemplifica aquela e aquela é condição fundamental para esta.²⁰

Há um outro uso deste vocábulo, em sua forma verbal, na *Ilíada*. No *Canto XVII* (2002), verso 210, Homero nos mostra a seguinte imagem:

o Croníade, *ajustando* o arnês ao corpo de Héctor.
Bélico, Ares Eniálio infunde-se em seus membros;
dá-lhe ardor e vigor.²¹

Nestas linhas são expostos detalhes que nos versos anteriores não haviam sido discriminados. Talvez, se parássemos nos excertos até aqui mencionados, poderíamos incorrer em uma compreensão fissurada sobre o fenômeno da *harmonía* e no modo de visão que este termo imprime à realidade e aos possíveis humores que ela pode proporcionar. Como vimos

¹⁷ Na tradução de Trajano Vieira (HOMERO, 2014a), este verso da *Odisseia* (VIII, v.114) foi traduzido da seguinte maneira: “além do filho do Tectônide Políneo” [“Ἀμφιάλοσ θ’, υἱὸς Πολυνήου Τεκτονίδαο:”].

¹⁸ “Noms d’homme: τέκτων (Il. 5, 59) d’ou le patronyme Τεκτονίδης (Od. 8, 114)” (CHANTRAINE, 1977, p.1100).

¹⁹ Para ver mais sobre a importância dos nomes na Antiguidade grega, conferir os estudos de Higbie (1995) e Kanavou (2015).

²⁰ Há na literatura de caráter filosófico um outro nome que carrega o mesmo radical, a saber, Harmódios (*Ἀρμόδιος*) presentes nos seguintes diálogos de Platão, *Hiparco*, 229c-d, duas vezes no *Fédon*, 92b, e no *Banquete*, em 182c; e em Aristóteles, na *Retórica*, 1368a18, 1397b31, 1398a18, 1398a21, 1401b11, na *Política*, duas vezes em 1311a37, e na *Constituição de Atenas*, duas vezes em 18.2.3, 18.4.1 e 58.2.1.

²¹ “Ἐκτορι δ’ ἤρμοσε τεύχε’ ἐπὶ χροῖ, δὴ δέ μιν Ἄρης / δεινὸς ἐνυάλιος, πλῆσθεν δ’ ἄρα οἱ μέλε’ ἐντὸς / ἀλκῆς καὶ σθένεος:” (HOMER, *Iliad*, 1920, XVII, v.210-212). No corpo do texto, o grifo é nosso.

nos exemplos coletados até aqui, Homero apresenta, no mais das vezes, a ação humana como capaz de ter como resultante uma *harmonía*, ou seja, a técnica²² humana tem em potência a forma harmônica; neste último excerto, está na ação dos deuses o lugar da presença da *harmonía*.

A *harmonía*, portanto, não estaria limitada apenas às ações humanas, como dissemos, mas em tudo o quanto resulta em uma tensão de contrários, cuja resultante é a formação do mundo. Tanto a ação do humano quanto dos deuses, cada um a seu modo e com sua *potência* específica, tem como possibilidade uma resultante harmônica. A diferença estaria na certeza de que os deuses não falham jamais. As potências do divino resultam sempre na harmonização do fenômeno provocado pelos seus poderes. O homem, por sua vez, pode ver em sua técnica as suas tentativas de executar algo a fim de que se tornem harmonizadas. Enquanto os deuses não tentam fazer, pois apenas e simplesmente fazem; o humano tenta fazer e este fazer pode ou não harmonizar.²³ Outro detalhe que podemos conjecturar, a partir deste exemplo, é que a visão de mundo transforma-se partindo daquilo que é a ciclicidade conhecida da natureza para aquilo que tange o campo dos fenômenos, marcados pela total independência e impossibilidade da ação do humano. Ou seja, são nestes tipos de fenômenos, tal como a aquisição de coragem, ou a agitação manifesta no devir daquele que está apaixonado, que se estabelece o *harmonizar* dos deuses, isto é, no intercurso da impotência do humano.

Um outro uso da *harmonía*, como verbo, na *Ilíada*, ocorre na forma *epharmózō* (*ἐφαρμόζω*), oriundo da forma substantiva *epharmogé* (*ἐφαρμογή*), que significa ajuste.²⁴ Neste caso, quando observamos o uso do verbo *peiráō* (*πειράω*), que quer dizer *tentar, esforçar-se*, a nossa interpretação acerca da *harmonía* nos homens e nos deuses é reforçada, pois, no contexto apresentado por Homero, Aquiles tentará uma adaptação do presente de Hefesto. Deve ser

²² Devemos lembrar que a música tem como característica básica ser uma técnica (*téchnē*) e por isso pode ser harmonizada.

²³ Na *Odisseia*, vemos também a ação de uma deusa, Calipso, harmonizada: “Trouxe a berruma Calipso, deusa divina; / furou então todos e *encaixou-os* entre si, / e a todos *ajustou* com pregos e encaixes” (HOMERO, *Odisseia*, 2014b, V, v.246-248). “τόφρα δ' ἔνεικε τέρετρα Καλυψώ, δια θεάων / τέτρηνεν δ' ἄρα πάντα καὶ ἤρμοσεν ἀλλήλοισι, / γόμφοισιν δ' ἄρα τήν γε καὶ ἁρμονίησιν ἄρασσεν” (HOMER, *Odyssey*, 1019, V, v.246-248)

²⁴ Cf. Liddel & Scot (1996, p.241). Há ainda dois outros textos que encontramos no período de levantamento bibliográfico que passam por este termo. O primeiro é o texto de Jones III (1983, p.97), onde afirma que o sentido deste termo é o de “encaixar uma coisa em outra” [“*fitting one thing onto another*”]; o segundo é o texto de Vassiliou (2011, p.265), que propõe a ideia de “eu combino, eu aplico” [“*I match, I apply*”]. Apesar disso, nenhum deles desmembrou o termo. Liddel & Scott (1996, p.621-623), em um longo verbete sobre a preposição *epi*, apresenta vários exemplos de *eph*, o que nos faz perceber que esta última funciona como uma corruptela ou variação da primeira (provavelmente usada em nome de uma eufonia). O sentido geral de *epi* apresentado no referido verbete é: “estar sobre ou suportado sobre uma superfície ou ponto” [“*being upon or supported upon a surface or point*”]. Portanto, o termo *harmonía* prefixado com *eph-* é completamente coerente com o conteúdo de adaptação, encaixe, pois uma coisa adapta-se *sobre* alguma outra coisa. O que este prefixo parece indicar é um aumento no quesito movimento da *harmonía*.

levado em consideração que mesmo que um deus produza algo para um fim determinado, a relação do humano com a dádiva só pode ocorrer em parte. O divino em tudo que produz só pode fazer por inteiro e por completo; o humano tenta adaptar-se a isso. O verbo acaba por ter um sentido de experiência, entretanto, não no sentido caro à filosofia no que se compreende com o termo *empeiría* (ἐμπειρία), mas no sentido de *traquejo, manuseio*. Em suma, o sentido atribuído a este uso, localizado neste recorte da *Ilíada*, é de que o humano manipula o presente dos deuses para fins próprios, para ver se harmoniza-se sobre si mesmo (αὐτοῦ - autoû) algo que não foi manufaturado por esse mesmo *si*. Vejamos como isso se evidencia no interior da própria *Ilíada* (XIX, v.375-385):

Quando aos nautas, no oceano, alumbra um resplendor
de fogueira a queimar no píncaro do monte,
em sítio solitário, a procela os impele
a contragosto ao mar piscoso, para longe
dos amigos; assim no éter raiava o escudo
dedáleo-belo do Aquileu. Ele ergue e põe
sobre a cabeça o sólido elmo tetracórnio;
lampeja como estrela o casco, cauda-eqüina,
e as crinas de ouro ondulam ao redor do topo,
áureo tufo que Hefesto lhe apusera. Aquiles
prova se o arnês se *adapta* aos seus membros, flexível.²⁵

Podemos observar um outro uso, desta vez na forma nominal do termo, diferentemente das formas apresentadas até aqui, que carrega um sentido diferente para o termo *harmonía*. Homero coloca na boca de Héctor a palavra *harmonía* (ἁρμονιάων) com o intuito de construir uma semântica que se correlaciona com a ideia de *juramento*. Segue, portanto, as palavras proferidas por Héctor:

Elmo-coruscante, Héctor disse ao Peleide, indo-se-lhe
de encontro, e se acercando: “Já não mais, Aquiles,
como até agora, hei de temer-te. Por três vezes
fugi em torno a megalópolis de Príamo,

²⁵ “ὡς δ’ ὅτ’ ἂν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτησι φανήη / καιομένοιιο πυρός, τό τε καίεται ὑπόθ’ ὄρεσφι / σταθμῶ ἐν οἰοπόλῳ: τοὺς δ’ οὐκ ἐθέλοντας ἄελλαι / πόντον ἐπ’ ἰχθυόεντα φίλων ἀπάνευθε φέρουσιν: / ὡς ἀπ’ Ἀχιλλῆος σάκεος σέλας αἰθέρ’ ἵκανε / καλοῦ δαιδαλέου: περὶ δὲ τρυφάλειαν αἰείρας / κρατὶ θέτο βριαρῆν: ἦ δ’ ἀστήρ ὡς ἀπέλαμπεν / ἵππουρις τρυφάλεια, περισεείοντο δ’ ἔθειραι / χρύσειαι, ἃς Ἥφαιστος ἴει λόφον ἀμφὶ θαμειάς. / πειρήθη δ’ ἔο αὐτοῦ ἐν ἔντεσι δῖος Ἀχιλλεύς, / εἰ οἷ ἐφαρμόσσειε καὶ ἐντρέχοι ἀγλαὰ γυῖα:” (HOMER, *Iliad*, 1920, XIX, v.275-285, grifo nosso). Na tradução de Lourenço (HOMERO, *Ilíada*, 2013, v.384-385), vemos que *peiráō* foi traduzido pelo verbo “experimental” e para o verbo *epfarmózō* preferiu a locução “para ver se serve”: “Experimentou-se então a si próprio nas armas o divino Aquiles, / a ver se lhe serviam e se ágeis se mexiam seus membros gloriosos”. Esta escolha mostra o quão ordinário pode ser o uso da ideia de harmonia na vida dos gregos.

para não enfrentar-te: faltava coragem.
 O coração, agora, incita-me a arrostar-te,
 sendo morto, ou matando-te. Mas invoquemos
 os deuses, testemunhas, fiadores do pacto (*harmonía*)
 que ora faremos: ‘Caso Zeus Pai me dê forças
 e eu, da psiquê te prive, não ultrajarei
 teu corpo; teu cadáver, despojado de armas,
 aos teus entregarei. Faze o mesmo comigo.’”²⁶

Por um lado, Homero não enreda a boca de Héctor com o termo *hórkia* (*hórkion* - ὄρκιον) nem com o termo *synēmosýnē* (*synēmosýnē* (συνημοσύνη), ambos com o mesmo campo semântico de juramento empregado como possibilidade de significação para o termo *harmonía*. Por outro lado, faz a boca de Aquiles, que rejeita qualquer forma de juramento ou pacto com Héctor, dizer os termos *synēmosýnē* e *hórkia*. Ora, por que Homero lançaria mão da palavra *harmonía* (usada pela primeira vez com a forma nominal do termo neste excerto), cuja semântica estava sendo empregada, como visto até aqui, com o sentido de *encaixar*, *unir*, para referir-se a um juramento, quando tinha como condição vocabular, já que os usa subsequencialmente, os termos *synēmosýnē* e *hórkia*? Que diferença haveria entre esses três vocábulos? Qual potência semântica cada um deles teria? O que eles enformam e, neste enformar, que forma produzem?

Uma diferença que podemos observar está no modo como Héctor e Aquiles se veem na guerra. É permitido a Héctor falar *harmonía* sem qualquer prejuízo da fala, pois ele se vê cheio de coragem (*thymós* - θυμός) para o embate, sem perder de vista que está em oposição extrema a Aquiles, mas em igual potência, na mesma hierarquia, isto é, nesta perspectiva eles se igualariam como guerreiros. Neste contexto, o vocábulo *harmonía* faz todo sentido de ser dito. Esta fala salvaguarda o critério fundamental para a existência²⁷ da *harmonía*, tanto como fenômeno quanto como modo de se perceber no mundo. Articulando de outra maneira, o humano, diante das possibilidades do pensamento no campo da guerra (*pólemos*), pode ser conduzido a uma forma de olhar que configure a realidade de modo impreciso, tal qual a que Héctor experimenta, porque vê que ele e Aquiles criam uma relação harmônica. Se assim não o fosse, não poderia haver a possibilidade da morte para nenhum dos dois lados. A ação heroica consistiria, nesta via interpretativa que aqui propomos, na capacidade de regrid o pensamento

²⁶ “τὸν πρότερος προσέειπε μέγας κορυθαίολος Ἴκτωρ: / οὐ σ’ ἔτι Πηλέος υἱὲ φοβήσομαι, ὡς τὸ πάρος περ / τρὶς περὶ ἄστου μέγα Πριάμου δῖον, οὐδέ ποτ’ ἔτλην / μείναι ἐπερχόμενον: νῦν αὖτέ με θυμὸς ἀνήκε / στήμεναι ἀντία σεῖο: ἔλοιμί κεν ἢ κεν ἀλοίην. / ἀλλ’ ἄγε δεῦρο θεοὺς ἐπιδώμεθα: τοὶ γὰρ ἄριστοι / μάρτυροι ἔσσονται καὶ ἐπίσκοποι ἁρμονιάων: / οὐ γὰρ ἐγὼ σ’ ἔκπαγλον ἀεικίῳ, αἶ κεν ἐμοὶ Ζεὺς / δόη καμμονίην, σὴν δὲ ψυχὴν ἀφέλωμαι: / ἀλλ’ ἐπεὶ ἄρ κέ σε συλήσω κλυτὰ τεύχε’ Ἀχιλλεῦ / νεκρὸν Ἀχαιοῖσιν δώσω πάλιν: ὧς δὲ σὺ ῥέζειν.” (HOMER, *Iliad*, XXII, v.249-255, *grifo nosso*).

²⁷ Como veremos com mais demora ao analisarmos o nascimento da *Harmonía* na *Teogonia* de Hesíodo.

para fins de compreender que a *harmonía* não pode ser concebida em uma relação de contrários imperfeitos e reconhecer no pensamento e na língua critérios para dizer e qualificar o real.

Na perspectiva heroica de Aquiles, a ideia de *harmonía* não se sustenta, nem encerra a relação que ele percebe ao olhar e ouvir Héctor. Para aquele que tem como um de seus epítetos *Pés-velozes*, em uma *quase* justificativa, recusou a proposta que Héctor inferira. No primeiro momento da fala de Aquiles, vimos que o uso do termo *synēmosýnē* (*συνημοσύνη*) é cantado para rebater as palavras de Héctor. O termo *synēmosýnē* é, a nosso ver, a abertura para a distinção entre estas três palavras. Segundo Liddell & Scott (1996, p.1715), no verbete destinado a este vocábulo, há dois significados entrelaçados. O primeiro afirma que o termo *synēmosýnē* significa “acordos, convênios”. Entretanto, o segundo campo semântico apresentado é “laços de amizade ou relacionamento”²⁸. Isso nos ajuda a pensar que Aquiles não reconhece qualquer possibilidade de *harmonía*, pois ao negar alguma chance de estabelecimento de um pacto, nega também, ao dizer *synēmosýnē*, que haja laços de amizade que se subjaza fiável para fins de um juramento²⁹. Após usar este termo que apresenta ao mesmo tempo o acordo e a animosidade de Aquiles em relação à fala pronunciada por Héctor, Homero coloca, assim, o termo *hórkia* na boca de Aquiles para o que é inconcebível ao estabelecimento de qualquer juramento³⁰. *Hórkia*, por sua vez, tem um sentido estrito e está sempre circunscrito à semântica de juramento e pacto³¹, diferente da *harmonía* que pode significar, além de acordo,

²⁸ “agreements, convents” ou “ties of friendship or relationship” (LIDDELL & SCOTT, 1996, p.1715).

²⁹ Outro termo que se articula com *synēmosýnē* é *philēmosýnē* (*φιλημοσύνη*), cujo sentido é simpatia e afeição. Sobre o sufixo *-sýnē*, Horta (1978, p.411), ao analisar os principais sufixos nominais e verbais, entre eles o *-sýnē*, afirma que “exprimem qualidade, em geral relacionados com qualificativos”. Por exemplo, *díkaios* (*díkaios*), que significa *justo*, *dikaioσύνη* (*dikaioσύνη*), que significa justiça. No caso do nosso exemplo, temos um prefixo *syn-* que é a tradução direta do *con-* latino. O radical *-emós-*, que segundo Liddel & Scott (1996, p.542), pode ter um sentido de amigo. Sendo assim, o sentido deste termo é *junção de amigos*.

³⁰ É curioso observar, ainda, que Homero usa o vocábulo *hórkia* para expressar a ideia de *juramento* (*ὄρκον*), pois, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, este é o nome de um deus, de linhagem noturna, como pode ser analisado nos versos 226-232 (tradução de JAA Torrano): “Éris hedionda pariu Fadiga cheia de dor, / Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas, / Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios, / Litígios, Mentiras, Falas e Disputas, / Desordem e Derrota conviventes uma da outra, / e Juramento, que aos sobreterrâneos homens / muito arruína quando alguém adrede perjura”. Excerto original: “Αὐτὰρ Ἔρις στυγερὴ τέκε μὲν Πόνον ἀλγινόεντα / Λήθην τε Λιμὸν τε καὶ Ἀλγεα δακρυόεντα / Ὑσμίνας τε Μάχας τε Φόνους τ’ Ἀνδροκτασίας τε / Νείκεά τε Ψευδεά τε Λόγους τ’ Ἀμφιλογίας τε / Δυσνομίην τ’ Ἄτην τε, συνήθεας ἀλλήλησιν, / ὄρκον θ’, ὅς δὴ πλειστον ἐπιχθονίους ἀνθρώπους / πημιάει, ὅτε κέν τις ἐκὼν ἐπιόρκον ὁμόσση” (HESIOD, 1914, v.226-232). Em *Trabalhos e dias* (tradução de Alessandro Rolim de Moura, HESÍOSO, 2012), ao falar dos *dias*, Hesíodo nos conta como nasceu *Juramento*: “Evita os dias cinco, pois são difíceis e terríveis: / pois dizem que no cinco as Erinias cuidaram / do Juramento recém-nascido, que a Luta deu à luz como punição dos perjuros” No texto original lê-se: “πέμπτας δ’ ἐξαλέασθαι, ἐπεὶ χαλεπαὶ τε καὶ αἰναί: / ἐν πέμπτῃ γάρ φασιν Ἐρινύας ἀμφοπολεῦειν / ὄρκον γεινόμενον, τὸν Ἔρις τέκε πῆμ’ ἐπιόρκους.” (HESIOD, 1914, v.802-804). Observemos ainda que Éris (ou Luta) dá à luz o *Juramento* como punição à fala falsa e ao perjúrio. Nesta frequência, aqueles que se metem com *Juramento*, estão cercados pelas leis desse divino ser, que, por ser um dos filhos da Noite, “atormenta” aqueles que o quebram.

³¹ Cf. Liddel & Scott (1996, p.1251); Urbina (1994, p.433).

encaixe, e *synemosýne*, que tem como sentido um juramento entre *laços de amizade*, como já demonstrado. Deste modo, podemos ler na *Ilíada* (XXII, 2002, v.261-273) que:

O Pés-velozes de través o mira e fala:
 ‘Deletério Héctor! Não me arengues sobre pactos (*synemosýne*).
 Não há juras (*hórkia*) de paz fiéis entre homem e leão,
 nem o lobo e o cordeiro são concordes de ânimo;
 coisas más, pensam uns dos outros, todo o tempo.
 Assim, não é possível nos amarmos nem
 trocar juras fiéis, antes que um de nós tombe, Ares,
 porta-adarga aguerrido, saciando de sangue.
 Lembra teu valor. Deves ser um lança-dardos
 e também um guerreiro de talhe leonino.
 Não tens escápula. Com minha lança, Atena
 te domará. As dores todas pagarás
 que me destes, matando tantos companheiros.’”³²

Homero usa, na *Odisseia*, ainda, outro termo que se relaciona semanticamente com o termo *harmonía*. O termo aparece no verso 361, do *Canto V*:

Farei o que a meus olhos parecer melhor:
 enquanto os lenhos não **disjunjam** da **estrutura**,
 eu permanecerai, sofrendo embora as dores;
 mas quando a onda destroçar minha jangada,
 eu nadarei, na ausência de melhor saída.³³

Neste exemplo, vemos os termos *harmonía* e *ararískō* empregados na mesma sentença. Ambos têm um sentido muito próximo. O termo *ararískō* significa adaptar, ajustar.³⁴ Entretanto, este ato de *ajustar* tem o sentido, como proposto por Bailley (2000, p.112), de

³² “τὸν δ’ ἄρ’ ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς: / “Ἐκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε: / ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά, / οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν, / ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν, / ὡς οὐκ ἔστ’ ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν / ὄρκια ἔσσονται, πρὶν γ’ ἢ ἕτερόν γε πεσόντα / αἵματος ἄσαι Ἄρηα ταλαύρινον πολεμιστήν. / παντοίης ἀρετῆς μιμνήσκεο: νῦν σε μάλα χρὴ / αἰχμητὴν τ’ ἔμεναι καὶ θαρσαλέον πολεμιστήν. / οὐ τοι ἔτ’ ἔσθ’ ὑπάλυξις, ἄφαρ δέ σε Παλλὰς Ἀθήνη / ἔγχει ἐμῷ δαμάα: νῦν δ’ ἀθρόα πάντ’ ἀποτίσεις / κήδε’ ἐμῶν ἐτάρων οὐς ἔκτανες ἔγχει θύων. / ἦ ῥα, καὶ ἀμπεπαλῶν προΐει δολιχόσκιον ἔγχος: / καὶ τὸ μὲν ἄντα ἰδὼν ἠλεύατο φαίδιμος Ἴκτωρ: (HOMER, *Iliad*, XXII, v.261-273).

³³ Tradução de Trajano Vieira (HOMERO, V, v.360-364, grifo nosso). No original (HOMER, 1919), temos: “ἀλλὰ μάλ’ ὄδ’ ἔρξω, δοκέει δέ μοι εἶναι ἄριστον· ὄφρ’ ἂν μὲν κεν δούρατ’ ἐν ἀρμονίῃσιν ἀρήρη, / τόφρ’ αὐτοῦ μενέω καὶ / τλήσομαι ἄλγεα πάσχων· / αὐτὰρ ἐπὶν δὴ μοι σχεδίην διὰ κῦμα τινάξῃ, / νήξομ’, ἐπεὶ οὐ μὲν τι πάρα προνοῆσαι ἄμεινον”.

³⁴ Cf. Bailley (2000, p.112); Liddell & Scott (1996, p.234).

“ajustar para si ou sobre si”.³⁵ Dito de outro modo, é *ajustar* algo já harmonizado, ajustar a estrutura.³⁶

Ainda no interior da mitopoética grega e apesar das ocorrências da *harmonía* nos textos homéricos, é Hesíodo, na *Teogonia*, quem dará carga divinal para este termo. Enquanto Homero usa esse termo como visto até aqui, isto é, na maioria das vezes na forma verbal, Hesíodo nos mostrará que a *harmonía* é força motora do cosmo. Na mentalidade de um grego antigo, os deuses são caracterizados como a própria constituição do mundo. Conseqüentemente, a *Harmonía*, por ser uma deusa, é uma das estruturas que constituem a formação do cosmo.³⁷ Ao analisarmos o texto da *Teogonia*, compreenderemos que de dois deuses que formam o cosmo nasce *Harmonía*. Filha de Ares com Afrodite, *Harmonía* origina-se divinamente a partir desta relação de contradição exemplar, isto é, guerra e amor.

Contudo, qual seria a marca de uma deusa que carrega em seus *gens* duas forças que são marcantes em suas formas individuais e, também, são antônimos perfeitos quando colocados em relação? Para responder a esta questão, precisaremos analisar, sem a pretensão de ser a última análise possível para este excerto, o nascimento desta deidade, que aparece entre os versos 930-937 da *Teogonia*³⁸ de Hesíodo, onde lemos:

De Anfitrite e do troante Treme-terra
nasceu Tritão violento e grande que habita
no fundo do mar com sua mãe e régio pai
um palácio de ouro. E de Ares rompe-escudo
Citeréia pariu Pavor e Temor terríveis
que tumultuam os densos ranques de guerreiros
com Ares destrói-fortes no horrendo combate,

³⁵ “*ajuster pour soi ou sur soi*” (BAILLY, 2000, p.112).

³⁶ Ainda na *Odisseia*, *Canto VIII*, versos 250 e 383, vemos, em olhar desatento, a ocorrência do termo *harmonía* na formação da palavra *dançarino* (*βητάρμων*). Contudo, *bētármōn* é formado por dois radicais, a saber, o primerio *baínō* (*βαίνω*) e o segundo termo poderia estar ligado à *arariskō* (*ἀραρίσκω*). Devemos lembrar que *bēitēn* (*βήτην*) é a forma de *baíno* aorista indicativa ativa na terceira pessoa; *-arm-*, do segundo radical, se encontra na forma participial de *arariskō*. Para Bailley (2000, p.153, tradução nossa), esta palavra significa, *bētármōn* “o que vai em cadência” [“qui va en cadence”]. Os exemplos, na tradução de Christian Werner, são: “Pois bem, feácios que sois os melhores dançarinos, / folgai, para que o estranho diga a quem lhe é caro, / após retornar à casa, quanto superarmos os outros / na navegação, nos pés, na dança e no canto. (...) / Poderoso Alcínoo, insigne entre todos os povos, / prometeste que os dançarinos são os melhores, / e assim se verificou; reverência me toma ao mirá-los” (HOMERO, *Odisseia*, VIII, v.250-253; 381-383). No original, temos: “ἀλλ’ ἄγε, Φαιήκων βητάρμονες ὅσσοι ἄριστοι, / παίσατε, ὥς χ’ ὁ ξεῖνος ἐνίσπη οἴσι φίλοισιν, / οἴκαδε νοστήσας, ὅσσον περιγυρόμεθ’ ἄλλων / ναυτιλίη καὶ ποσσὶ καὶ ὀρχηστῷ καὶ ἀοιδῇ. (...) / δὴ τότε ἄρ’ Ἀλκίνοον προσεφώνεε διὸς Ὀδυσσεύς: / “Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν, / ἡμὲν ἀπειλήσας βητάρμονας εἶναι ἀρίστους;” (HOMER, *Odyssey*, 1919, VIII, v.250-253; 381-383).

³⁷ Para ver mais sobre os modos como o ideário grego compreendia os deuses, confira a *Introdução* feita por Jean-Pierre Vernant, organizador do livro *O homem grego* (1994), onde defende que a religiosidade grega tinha por característica não uma renúncia dos prazeres, mas, pelo contrário, fundamentava-se em uma certa estetização da vida.

³⁸ A tradução aqui apresentada é desenvolvida e elaborada por Jaa Torrano (HESÍODO, 2007).

e Harmonia que o soberbo Cadmo desposou.³⁹

Neste primeiro aparecimento da *Harmonía* como um ente divino, podemos observá-la, paralelamente, com seus irmãos, que são *Phóbos* e *Deímos*, além de seus pais. A partir disso, torna-se possível pensar com quem *Harmonía* divide sua genética e o que está circunscrito a esta divindade. *Phóbos* e *Deímos*, filhos de Ares, aparecem em diversos lugares na literatura grega. Na *Ilíada* (HOMERO, 2002, IV, v.438-444), lemos, por exemplo, que

A uns, Ares instigava; Atena, olhos-azuis,
aos outros. O Terror e o Temor, a Discórdia
acorriam (a Discórdia, sanha que não cessa,
irmã e sócia de Ares, matador-de-gente;
desponta diminuta e cresce e entesta com
o céu, e calca a terra, dor e furor pelas
tropas lançando)⁴⁰.

Ainda nesta via, a *Ilíada* nos proporciona, em seu *Canto XI* (2013, v.32-40), uma correlação que se desdobra nesta ambientação propícia para que a família da *Harmonía* se revele:

Pegou então no escudo ricamente trabalhado
e valoroso, que protegia um homem de cada lado
escudo belo, que tinha dez círculos de bronze,
e por cima vinte bossas de estanho branco e luminoso,
tendo no meio uma bossa de escuro azul.
Coroava-o como grinalda a Górgona de horrível aspecto,
que olhava, medonha; e junto dela estavam o Terror e o Pânico.
Do escudo pendia um boldrié de prata; e por cima
serpenteava uma serpente de azul, com três cabeças,
cada uma para seu lado, saídas do mesmo pescoço.⁴¹

³⁹ “ἐκ δ’ Ἀμφιτρίτης καὶ ἐρικτύπου Ἐννοσιγαίου / Τρίτων εὐρυβίης γένετο μέγας, ὅς τε θαλάσσης / πυθμέν’ ἔχων
παρὰ μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ ἄνακτι / ναίει χρύσεια δῶ, δεινὸς θεός. αὐτὰρ Ἄρηι / ῥινοτόρῳ Κυθέρεια Φόβον καὶ
Δεῖμον ἔτικτε, / δεινούς, οἳ τ’ ἀνδρῶν πυκινὰς κλονέουσι φάλαγγας / ἐν πολέμῳ κρυόεντι σὺν Ἄρηι πτολιπόρθῳ,
/ Ἀρμονίην θ’, ἣν Κάδμος ὑπέρθυμος θέτ’ ἄκοιτιν.” (HESIOD, 1914, v.930-937).

⁴⁰ Observar que aqui já ocorre a presença dos dois irmãos (*Phóbos*, *Deímos*), e da irmã de seu pai, sua tia *Éris*:
“ἀλλὰ γλῶσσα ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο, πολύκλητοι δ’ ἔσαν ἄνδρες, / ὄρσε δὲ τοὺς μὲν Ἄρηις, τοὺς δὲ γλαυκῶπις
Ἀθήνη / Δεῖμός τ’ ἠδὲ Φόβος καὶ Ἔρις ἄμοτον μεμαυῖα, / Ἄρεος ἀνδροφόνοιο κασιγνήτη ἐτάρη τε, / ἣ τ’ ὀλίγη
μὲν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα / οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει· / ἣ σφιν καὶ τότε νεῖκος
ὁμοίῳ ἔμβαλε μέσσω / ἐρχομένη καθ’ ὄμιλον ὀφέλλουσα στόνον ἀνδρῶν” (HOMER, 1920, IV, v.438-444,
grifo nosso).

⁴¹ “ἄν δ’ ἔλετ’ ἀμφιβρότην πολυδαίδαλον ἀσπίδα θοῦριν / καλήν, ἣν πέρι μὲν κύκλοι δέκα χάλκεοι ἦσαν, / ἐν δὲ
οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν εἰκόσι κασσιτέροιο / λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο. / τῇ δ’ ἐπὶ μὲν Γοργῶ
βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο / δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε. / τῆς δ’ ἐξ ἀργύρεος τελαμῶν ἦν·
αὐτὰρ ἐπ’ αὐτοῦ / κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δὲ οἱ ἦσαν / τρεῖς ἀμφιστρεφές ἐνὸς ἀυχένος ἐκπεφυῖαι”
(HOMER, 1920, XI, v.32-40).

A *Iliáda* (2013, XIII, v.298-305) ostenta mais uma cena onde a presença de *Phóbos* e *Ares* é requisitada:

Tal como Ares, flagelo dos mortais, entra na guerra,
e com ele vai o Terror, seu filho amado, possante
e destemido, que põe em fuga até o guerreiro mais corajoso;
armam-se ambos para partir da Trácia em direção aos Éfiros
ou aos Fleges magnânimos, embora não deem ouvidos
a ambos os lados, mas dão a glória ora a uns, ora a outros –
assim Meríones e Idomeneu, condutores de homens,
foram para a guerra, revestidos de bronze fulgente⁴²

Um último aparecimento, na *Iliáda* (2013, XV, v.119), mostra-nos a intensidade que *Phóbos* emana com a sua existência.

Assim falou; e Ares bateu nas coxas musculosas com a palma
das mãos e com um gemido de lamentação declarou:
“Não me censureis agora vós, que no Olimpo tendes moradas,
se eu for até as naus dos Aqueus vingar o meu filho,
mesmo que seja meu destino pelo relâmpago de Zeus
ser atingido e jazer na poeira no meio dos cadáveres.”
Assim disse e ordenou ao Terror e ao Pânico que atrelassem
seus cavalos, enquanto ele próprio envergava as armas luzentes.⁴³

Há, também, em *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, a expressão da presença e do efeito que *Phóbos* causa no real. É analisável, no que segue ao ideário grego, como a sensibilidade foi capaz de sentir a presença deste deus. Lemos, assim, entre os versos 39 e 48, na tradução de Jaa Torrano (Ésquilo, 2009), as seguintes palavras

Etéocles, soberano, à frente dos cadmeus,
venho com esclarecimentos lá do exército,
O olheiro destes fatos sou eu mesmo.
Sete homens, impetuosos guias de tropas,
degolando touro em escudo de alças negras
e tingindo as mãos com o sangue taurino,
por Ares, por Ênio e por sanguinário Pavor,

⁴² “οἷος δὲ βροτολογὸς Ἄρης πόλεμον δὲ μέτεισι, / τῷ δὲ Φόβος φίλος υἱὸς ἅμα κρατερὸς καὶ ἀταρβῆς / ἔσπετο, ὅς τ’ ἐφόβησε ταλάφρονά περ πολεμιστήν: / τῶ μὲν ἄρ’ ἐκ Θρήκης Ἐφύρους μετὰ θωρήσσεσθον, / ἠὲ μετὰ Φλεγύας μεγαλήτορας: οὐδ’ ἄρα τῷ γε / ἔκλυον ἀμφοτέρων, ἑτέροισι δὲ κῦδος ἔδωκαν: / τοῖσι Μηριόνης τε καὶ Ἴδομενεὺς ἀγοὶ ἀνδρῶν / ἦσαν ἐς πόλεμον κεκορυθμένοι αἴθοπι χαλκῷ. (HOMER, 1920, XIII, v.298-305).

⁴³ “ὡς ἔφατ’, αὐτὰρ Ἄρης θαλερῶ πεπλήγετο μηρῶ / χερσὶ καταπρηνέσσ’, ὀλοφυρόμενος δ’ ἔπος ἠΐδα: / μὴ νῦν μοι νεμεσήσεται Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες / τίσασθαι φόνον υἱὸς ἰόντ’ ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν, / εἴ περ μοι καὶ μοῖρα Διὸς πληγέντι κεραυνῷ / κείσθαι ὁμοῦ νεκύεσσι μεθ’ αἵματι καὶ κονίησιν. / ὡς φάτο, καὶ ῥ’ ἵππους κέλετο Δεῖμόν τε Φόβον τε / ζευγνύμεν, αὐτὸς δ’ ἔντε’ ἐδύσετο παμφανώνοντα” (HOMER, 1920, XV, v.113-120).

juraram: ou destruir a fortaleza e devastar
a cidade dos cadmeus com violência,
ou mortos molhar esta terra com sangue.⁴⁴

Diante do que foi apresentado até aqui como exemplo na literatura mítica grega, podemos entender que, no interior da conservação da vida humana, *Phóbos* e *Deímos* atuam como sentimentos: um profundo sofrimento e desespero *que põe em fuga até o guerreiro mais corajoso*, eliminando qualquer esperança. Entretanto, no que tange a *Deímos*, temos que este sempre acompanha *Phóbos*, ou seja, há *Phóbos* sem *Deímos*, ou seja, há *Terror* sem *Temor*, como nos mostrou Homero e Ésquilo, mas o *Temor* sempre vem acompanhado de *Terror*. Concluimos então que, na presença dos irmãos da *Harmonía*, devemos esperar pela catástrofe e pela dor. Tendo isso em mente, o que podemos esperar quando a *Harmonía* se faz presente? Seria ela diferente de seus irmãos?

Outro detalhe que nos apresentou Hesíodo, no excerto acima, é a união da deusa com Cadmo. Essa união tem dois pontos que merecem nossa atenção. Devemos, portanto, reconhecer que esse casamento caracteriza dois impactos: um político e outro de gênero. O político é marcado pelas relações matrimoniais. Cadmo era um bárbaro e isso poderia implicar um problema na comunicação deles, uma vez que bárbaro não era aquele que não era grego, mas aquele que não compartilhava da cultura grega e, conseqüentemente, da língua grega. A palavra *bárbaro*, que é quase que uma transliteração para caracteres latinos da forma nominal grega, *βάρβαρος* (*bárbaros*), é compreendida como aquele que fala um *bar bar*, muito próximo da nossa expressão *blá blá blá*.⁴⁵ O segundo impacto diz respeito à humanidade de Cadmo. É comum na literatura grega deuses e homens se relacionarem sexualmente, mas já que é algo comum, por que, no caso de *Harmonía*, este fato estaria marcado em um texto teogônico? Ao

⁴⁴ “Ετεόκλεες, φέριστε Καδμείων ἄναξ, / ἦκω σαφῆ τὰκεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων, / αὐτὸς κατόπτης δ’ εἴμ’ ἐγὼ τῶν πραγμάτων· / ἄνδρες γὰρ ἐπτά, θούριοι λοχαγέται, / ταυροσφαγοῦντες ἐς μελάνδετον σάκος / καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου, / Ἄρη τ’, Ἐνώ, καὶ φιλαίματον Φόβον / ὠρκωμότησαν ἢ πόλει κατασκαφᾶς / θέντες λαπάξειν ἄστυ Καδμείων βίᾳ, / ἢ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνῳ.” (AESCHYLUS, 1926, v.39-48).

⁴⁵ Sobre o vocábulo bárbaro, vale dizer algumas coisas. Há na *Ilíada* (II, v.867) de Homero um uso deste termo aglutinado com outro: *barbāróphōnos* (*βαρβάρωφονος*), traduzido por Haroldo de Campos por “língua-bárbara” e por Frederico Lourenço como “fala bárbara”. Este é o primeiro aparecimento na literatura grega deste termo. Um segundo uso aparece no fragmento 107 de Heráclito, como se lê na tradução de Alexandre Costa (2012a): “Para homens que têm almas bárbaras, olhos e ouvidos são más testemunhas” [“κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὄτα βαρβάρους ψυχᾶς ἐχόντων”]. Neste caso, podemos analisar que, em primeiro lugar, Heráclito está falando da língua grega, isto é, de um modo comunicativo não bárbaro. Isso nos leva a pensar que muito embora se tenha nascido e se consiga ler e se compreender a língua grega, isso não basta para ser ou não ser bárbaro. Em segundo lugar, há um modo de ver e de ouvir que é característico de um tipo de alma (*psyché*), isto é, o modo como se vê e se ouve marcam os hábitos culturais da alma dos homens. Sendo assim, podemos conjecturar que Heráclito está pensando que não basta dominar uma língua marcada por uma cultura para ser ou não bárbaro, mas, de modo completamente outro, o problema reside em um tipo de visão e de escuta que se conquista para não ser bárbaro.

ensaiar uma resposta sobre uma questão como esta, podemos enfatizar que, mesmo que não seja tão claro para nós, na percepção de um grego isto seria possivelmente de imediato reconhecimento, pois a relação de *Harmonía* com Cadmo configura aquilo que a compreensão da *harmonía* evoca por *natureza*, ou seja, relação de contrários. Dito de outro modo, *Harmonía* é fêmea, Cadmo, macho; ela, grega e deusa, ele, bárbaro e humano. Observa-se então que a marca da *Harmonía* fundamenta-se em tudo que ela é e faz e, por assim ser, ela deveria relacionar-se com tudo que é contrário a ela.

Analisando o nascimento desta deusa, temos que ela está entre aquilo que o pensamento grego conseguiu *poetar* de mais tenebroso, por um lado, e o que há de mais leve e cintilante, por outro. No interior desta oposição, a *Harmonía* foi gerada. A *Harmonía* seria, portanto, o lugar da mais intensa e tensa constituição dos entes. Por alegoria, podemos pensar na *Harmonía* como sendo aquela presença divina instaurada em cada ente; cada ente constitui-se, claro, naquilo que é; mas, para ser o que é, é necessário que tenha harmonização entre as partes que constituem as coisas tal como elas são: a *harmonía* foi convertida em estrutura da realidade e esta será a fonte que alimentará a compreensão da primeiríssima filosofia. Não podemos perder do nosso campo de visão interpretativo qual é o seu caráter fundamental visto até aqui, a saber: força que transcende ao humano, mas que constitui o seu modo de olhar os *phainómenoi*. Por exemplo, uma árvore, para se manter tal qual ela é, necessita da violência da *harmonía*, que não é nem a força destruidora dos seus pais, nem a desestruturante de seus irmãos, mas é aquela que se revela em cada vir a ser. Este poder, na perspectiva desta dissertação, aos nossos olhos revelar-se-ia na forma cósmica de cada ente e, também, configura os modos do homem de ver o mundo. Se os deuses para os gregos representam a carne do cosmo, a *Harmonía* representa a constituição presente nos entes; a potência da deusa revela-se no modo e no comportamento de cada ente.

2. A HARMONIA E A RELAÇÃO CÓSMICA NA FILOSOFIA DE HERÁCLITO DE ÉFESO

São nas veredas indicadas pela *poesia* que a filosofia apresentar-se-á ao mundo. Herdeira das diversas formas de expressão da religião grega, a primeiríssima filosofia irrompe no mundo helênico construindo, a cada expressão e movimento acerca da *phýsis*, meios de desviar-se do caminho religiosamente dado e, no labor de um novo discurso, diferenciar-se do modo, até então aceito, de explicar e localizar o humano no cosmo. Apesar de nascer da *poesia*, a filosofia afasta-se, paulatinamente, da visão de mundo oferecida pela poesia. Há algo de novo neste nascimento que oferece ao ente humano uma outra referência e uma perspectiva deslocada da *poesia*. Essa mudança justifica-se a partir do momento em que os fenômenos daquele mundo, que eram justificados a partir de uma apologia divina, já não poderiam mais satisfazer as necessidades desta nova categoria de humanos. Estes, por sua vez, abrem-se com os poros dos sentidos na tentativa de apreender o mundo e construir tentativas de dizer *como é* o cosmo e o humano e a relação humano-cosmo no interior de uma nova forma de concatenar a realidade. Podemos tomar, como exemplo para esta afirmação, a filosofia de Empédocles, que em sua proposta mostra que é possível ler o mundo não como humores do divino, mas como elementos fundamentais que formariam todo o cosmo.⁴⁶

Essa forma de vir a ser no mundo, desenraizada da *poesia*, permite questões que, no caminhar de seus desdobramentos, buscam por compreensões que rodeiam e disseminam sentidos à vida do humano, cujo perceber-se, acima de tudo, pode incluir-se como a única coisa que desarranja (*akosmía*) o que é fisicamente arranjado e belo (*kósmos*), do qual suas percepções colhe como material para desenvolver um pensamento crítico. Por pensamento crítico deve-se entender não aquele pensamento capaz de detratar e/ou falar mal de alguém ou alguma coisa, mas aquele pensamento que tem a qualidade de construir perguntas e elaborar respostas. Há um exemplo em Xenófanes (B21, tradução nossa), filósofo deste primeiro momento da filosofia, que, diante da imagem desenhada aqui, deixa para toda a humanidade vindoura uma questão que, neste caso, imprime sua forma desconfigurada (ou *akósmica*) de descrever o que está diante de seus olhos. Assim, podemos ler que

Ao lado da pira, consulte o pensamento,
estirado em uma cama deleitosa, pleno,
saboreando um méleo vinho e nutrindo-se de grão de bico:

⁴⁶ Mais sobre a filosofia de Empédocles ver O'Brien (1969), Inwood (1992), Costa (2012b).

‘Quem és? De qual grandeza o homem é, ó bravo?
Quão idoso eras quando o Médo⁴⁷ chegou?’⁴⁸

O que a nossa sensibilidade permite perceber é que os modelos que forneciam os mais diversos sentidos para a vida dos homens já não eram mais suficientes para direcionar e segurar a existência humana. A *pólis* dos deuses e a *pólis* dos homens,⁴⁹ que na era Micênica estavam bem próximas,⁵⁰ com este tipo de humano, que não reconhece mais o sabor daquela realidade fenomênica e, concomitantemente a isso, já não sabe bem qual a sua estatura frente aos fenômenos de um mundo que está com outras cores e outros nomes e, também, não sabe a que categoria de homens pertence, vê o distanciamento desses dois lugares que para gerações anteriores estavam indiscutivelmente próximos. Este humano se separa com uma necessidade de estrear-se, não mais como se estivesse diante do teatro trágico dos deuses, que o condicionava a uma passividade religiosamente irrecuperável, mas como um espectador ativo, um leitor que, mesmo temendo e tremendo diante desse inédito descortinar do palco da existência, decodificaria este novo e enigmático código da natureza que se apresenta com fissuras que clamam para serem lidas e ouvidas e, assim, construir e reconstruir novos significados para tudo que o circunscreve e o invade. Não é, a nosso ver, uma questão simplista e maniqueísta afirmar que há, agora, o nascimento de um homem que nega a existência dos deuses.⁵¹ Para Vegetti (1994, p.231), não faz sentido algum perguntar como era possível os gregos não duvidarem da existência dos deuses, mas, pelo contrário, “dever-se-ia antes perguntar como seria possível que eles não acreditassem, visto que isso implicaria a negação de uma grande parte da experiência

⁴⁷ Optamos pela forma *Médo* porque há, em língua portuguesa, a mesma forma para o sentimento *medo*. Desta forma, fazemos a distinção de um para o outro pela via do acento, sem perder, necessariamente, a ambiguidade com o *medo*.

⁴⁸ “πάρ πυρὶ χρῆ τοιαῦτα λέγειν χειμῶνος ἐν ὄρηι / ἐν κλίνῃ μαλακῇ κατακείμενον, ἔμπλεον ὄντα, / πίνοντα γλυκὸν οἶνον, ὑποτρῶγοντ’ ἐρεβίνθους / ‘τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόσα τοι ἔτε’ ἐστὶ, φέριστε; / πηλίκος ἦσθ’, ὄθ’ ὁ Μῆδος ἀφίκετο;” (21 DK B22).

⁴⁹ Sobre essa aproximação entre os mundos, ver Vidal-Naquet (2000), principalmente o quinto capítulo: “Cidade dos deuses, cidade dos homens”.

⁵⁰ Sobre o período Micênico, indicamos o texto *As Origens do Pensamento Grego*, de Jean Pierre Vernant (2002).

⁵¹ Apesar de ser possível ler um certo ateísmo “militante” e embrionário em Xenófanes, vemos que o ateísmo não é uma coisa bem quista entre os gregos (cf. Platão, *Leis*, 908c). Na nossa interpretação, será necessário que a tradição religiosa crie um deus sem cor, sem gosto ou sem qualquer materialidade, isto é, um deus colocado acima de qualquer realidade sensível para, assim, tornar possível a submissão desse deus sob o olhar e a experiência da suspeita e da dúvida. Para os gregos, principalmente durante a primeiríssima filosofia, onde os deuses, ainda, socialmente formam o mundo, mesmo com Tales dizendo ser *tudo água* e não Poseidon, parece que é inconcebível reconhecer a inexistência dos deuses. Portanto, o ateísmo rigoroso, e com isso queremos dizer a total negação dos deuses, é uma impossibilidade para o pensamento crítico grego, pois a carne do mundo é a carne dos deuses. O que se pode pensar é: *será que os deuses são esses mesmos cunhados pela poesia?* Apesar disso, vemos que a guerra (*pólemos*) sobre a qual a filosofia se lança é contra a *religião* grega e não necessariamente contra os deuses, mesmo que estes venham como adendo na linha da crítica filosófica. Podemos ver este embate em diversos filósofos (principalmente em Xenófanes, fragmento B34, Heráclito, fragmentos B40, B42, B56, B72, B105, e Platão, na *República*, Livro X).

quotidiana de vida”. Seria muito forçoso concordar com este tipo de afirmação. Porém, de modo variegado, como estamos tentando demonstrar, as fissuras, que agora acenam as suas presenças no cosmo, podem ser vistas, no interior desta perspectiva, a partir de um laborioso reaprender que mostra a complexa textura contrapontística cujo baixo fundamental fora sócio e historicamente instaurado e fornecido pela tradição da poesia.

Entretanto, este que não sabe bem *quando o Médo chegou* já não consegue afirmar a vida na mesma perspectiva e convicção que outrora experimentava, munido do poder da épica, onde as divindades *preenchião completamente* as lacunas da vida e davam todo sentido para um viver *pleno*. Este novo homem já é incapaz de ver nessa experiência proliferada pela religião a mesma motivação para a vida que seus antepassados viam, nem a mesma segurança que gerações anteriores experimentaram.

Se concordarmos com isso que desenvolvemos até aqui, temos a seguinte compreensão: mesmo que os nomes dos deuses possam ser as mesmas palavras que nomeiam os *fenômenos* no cosmo, ou as coisas do mundo, as sensibilidades do humano, que culturalmente o levariam a concordar com a realidade como sendo um dado obviamente divino, agora sabem-se e têm que conviver com a possibilidade de conduzi-lo para um lugar que se opõe à toda aquela certeza piedosamente construída. O discurso fundamentado na crença de que os fenômenos do real são justificados com a ideia de que estes se firmam sobre a deliberação/vontade dos deuses não mais poderia ser uma fala satisfatória para todos os fenômenos e querelas humanas.

Ao *desviar-se* do caminho oferecido pela religião, o homem terá que construir a própria senda. Ao construir, paulatinamente, essa via, que também é sinuosa e sedimentada pela capacidade de questionar, isto é, a dúvida (a via dúbia), a filosofia, em sua origem, só pode usar este mesmo vocabulário confeccionado pela *poesia*, que, em última análise, é a organização do pensamento ordinário e a *δόξα (dóxa)* cotidiana na Grécia dos séculos VIII e VII a. C.: a língua ordinária grega (*mýthos*) se confunde com a língua da própria religião, pois esta religião era o alicerce mais sólido daquela cultura. Dito de outro modo, o surgimento desse novo procedimento de conceber o real empírico faz-se a partir de alguém que: (1) não sabe, ainda, o que é e muito menos o que viria a se chamar de filosofia e de filósofo; (2) herda o léxico da *poesia*, que é o mesmo que dizer, nesta conjuntura, que este léxico em larga medida se confunde com a própria língua grega; (3) ao receber esta herança, porém estando em um outro ângulo da visão, compreende-se uma necessidade de se estruturar novos discursos, novas semânticas e, com isso, abrir-se para novos *medos* e espantos. Em resumo, este caminho ampliou os modos de olhar e, em consequência disso, de ler, ou o ouvido de escutar, este mesmo vocabulário,

ressignificando-o. A questão que se coloca é: quais semânticas esses novos homens fabricarão para se distinguir do conteúdo divino presente na tradição imemorial da *poesia*?

No que se atrela aos diversos patrimônios linguísticos herdados por esses novos personagens na história da humanidade, cujo modo de colocar-se e perceber-se no mundo se configura a partir de uma cisão com a *poesia*, está o termo *harmonía*. No interior disto que chamamos aqui de primeiríssima filosofia, este termo tornou-se mais do que uma caracterização do vocábulo divino. Ele configura um modo de pensar e conhecer as relações que visam à constituição e à organização dos fenômenos e das coisas na vida. Para Franklin (2002, p.1-2, tradução nossa), ao comentar a filosofia de alguns pré-socráticos, entre eles Heráclito, afirma que a “*harmonía* foi um importante – talvez o central – conceito por trás de suas muitas visões de existência e cosmo”⁵².

Dentre os primeiros pensadores críticos da Grécia, encontramos um terreno fértil para pensar este conceito. Aquilo que viemos, posteriormente, chamar de *Fragments*, em Heráclito de Éfeso encontramos seus primeiros usos. Parece-nos bem eloquente a importância deste termo para o pensamento heraclítico, pois Aristóteles, para ilustrar o que pensava sobre a *harmonía*, buscou um exemplo de Heráclito, cujo conceito não se faz presente na forma como o fragmento chegou para nós e por isso não sabemos se na constituição original do texto haveria este vocábulo. O Estagirita colhe em Heráclito⁵³ um modo de exemplificar o que pensava acerca do conceito de *harmonía*. Com este uso, Aristóteles faz uma definição deste conceito fundamentado no modo como Heráclito pensava o cosmo. Aristóteles afirma que a natureza “concebeu a harmonia original por meio de contrários e não por meio de similaridades”⁵⁴ e continua dizendo que

a música, também, misturando notas, agudas e graves, breves e longas, atinge uma simples harmonia em meio a diferentes vozes; ao escrever, misturando vogais e consoantes, compõe-lhes toda sua arte. As palavras de Heráclito o obscuro tinha o mesmo efeito: “Sentimentos: completos e incompletos, o que concorda e o que discorda, o que produz harmonia e o que produz discórdia; de todos um e de um todos”.⁵⁵

⁵² “*ἁρμονία* was an important—perhaps the central—concept behind their various visions of existence and the cosmo” (FRANKLIN, 2002, p.1-2).

⁵³ Fragmento B10, Diel-Kranz.

⁵⁴ “has devised the original harmony by means of contraries and not similarities” (ARISTOTLE, 1984, *On the Universe*, 396b10).

⁵⁵ “Music, too, mingling together notes, high and low, short and prolonged, attains to a single harmony amid different voices; while writing, mingling vowels and consonants, composes of them all its art. The saying of Heracleitus the obscures was to the same effect: ‘Graspings: wholes and not wholes, the which agrees and that which differs, that which produces harmony and that which produces discord; from all one and from one all’” (Ibidem, 396b20). Este trecho, na tradução de Costa (2012a) acerca do contexto do fragmento B10 de Heráclito, fica da seguinte maneira: “A música mescla notas agudas e graves, longas e curtas, realizando, de diferentes

Diante desta afirmação, temos que Aristóteles demarca com muita clareza a diferença entre similaridade e relação de contrários. Isso, em primeira análise, numa leitura acelerada poderia causar um certo estranhamento, pois, como o senso comum entende, não haveria contrariedade na formação das coisas do mundo e a ideia que impera no ideário coletivo contemporâneo é a de que algo está harmonizado quando não há *contrariedade*. O que caiu no esquecimento foi que para que algo fique em perfeito equilíbrio é necessário que todas as forças físicas estejam atuando em todas as direções de tal forma que o equilíbrio seja possível. Dito de outra maneira, a relação entre “carência e saciedade”⁵⁶ (22, B66), por exemplo, é uma relação harmônica, pois para que a primeira se torne inteligível é necessária a existência da segunda. Não há carência sem saciedade. Estes dois termos necessitam coexistir, mesmo que a fala, ao proferir, esteja condenada a uma justiça, que é dizer cada coisa de uma só vez, já que em Heráclito (B 80) “é necessário saber que a guerra é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade”⁵⁷. A guerra (*pólemos*) é, portanto, o que há de comum em todas as coisas, isto é, em *pánta*, mas a discórdia é um elemento da justiça (*dikē*). É a justiça que fará juízo e separará cada coisa de *pánta* segundo a discórdia, ou de acordo com as fronteiras presentes em cada ente. Pois a guerra une, ou melhor, esta guerra é uma condição para que as relações se estabeleçam e, assim, para que se torne possível a constituição do cosmo, e é a justiça que faz a separação de cada elemento constituinte: a guerra mostra que não há *viver* sem *morrer*, ocorrendo ambos ao mesmo tempo; a *justiça* julga viver e morrer nos limites de cada um.

Contudo, para se aproximar do fenômeno, é necessário reconhecer, nessa leitura de mundo, que no real toda saciedade requer a existência de uma carência. Não obstante, como desenvolvemos até aqui, a primeiríssima filosofia utiliza o termo *harmonía* buscando observá-la na dinâmica do cosmo e, também, na construção de uma “epistemologia”, pois, segundo Graham (2009, p.90),

o problema epistemológico para Heráclito não é o próprio fluxo, uma vez que é balanceado por uma constância correspondente, ambos nos níveis metafísico

sons, uma unívoca harmonia: a gramática mescla vogais e consoantes e, a partir disso, compõe toda a sua arte. O mesmo é dito também pelo obscuro Heráclito: ‘conjunções: completas e não completas, convergente e divergente, consonante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas’ (COSTA, 2012a, p.45, grifo do tradutor).

⁵⁶ “χρημοσύνην καὶ κόπον.” (22 DK B66). Todas as traduções de Heráclito neste trabalho serão as de Costa (2012a). Quando for necessário lançar mão de uma outra tradução, referenciaremos adequadamente.

⁵⁷ “εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἔοντα ξυνόν, καὶ δίκην ἔριν, καὶ γινόμενα πάντα κατ’ ἔριν καὶ χρεώμενα χρεών” (22 DK B80).

e cognitivo. É a incapacidade humana de ver conexões entre coisas díspares. É a inabilidade de compreender a harmonia oculta das coisas.⁵⁸

Esta última citação conecta-se com o fragmento B54 de Heráclito. Para este filósofo, a compreensão de *harmonía* desdobra-se em duas: “harmonia inaparente mais forte que a do aparente”.⁵⁹ Isso faz com que abramos a nossa compreensão sobre este conceito. Haveria, portanto, duas formas de observar a presença da *harmonía* tanto na *phýsis* como no cosmo. Heráclito adjetiva a *harmonía* em duas qualidades opostas. No interior da filosofia heraclítica, a *harmonía* é uma experiência do cosmo e por extensão do humano, e se ela é aparente, deve ter necessariamente, em sua composição e constituição, o elemento contrário, isto é, a inaparência. Deste modo, do que trataria a aparência e a inaparência no interior desta filosofia? Este termo *aphanés* (*ἀφανής*), essa inaparência, refere-se a uma realidade invisível, ou que não pode simplesmente ser percebida, quiçá pelo *lógos*. A inaparência não transcende à *phýsis* e compõe o *phainómenon*. Apesar da complexidade que se abre neste momento, pois o *lógos* em Heráclito é uma questão central e, conseqüentemente, um problema que deve ser tratado como um dos critérios para análise dos fragmentos, temos, portanto, que lidar inevitavelmente com este conceito para pensarmos a palavra *harmonía* circunscrita a esta filosofia. Para não fugirmos do escopo deste trabalho, podemos, a grosso modo, compreender que o pensamento de Heráclito gira em torno do *lógos*. Entretanto, nesta filosofia, o *lógos* abre-se em dois: o *Lógos* da *phýsis* e o *lógos* humano, tal como apontou Costa (1999, p.20), ao afirmar que “o fragmento 1 traz uma tensão entre um *lógos* irresistivelmente particular e humano com o *Lógos*”.⁶⁰ Este fragmento referido na citação acima é:

Desse *lógos*, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse *lógos*, e ainda assim parecem inexperientes, embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta. Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados como esquecem o que fazem dormindo.⁶¹

⁵⁸ “The epistemological problem for Heraclitus is not the flux itself, since it is balanced by a corresponding constancy, both at the metaphysical and the cognitive levels. It is the human inability to see connections between disparate things. It is the inability to grasp the hidden harmony of things.” (GRAHAN, 2009, p.90).

⁵⁹ “ἁρμονία ἀφανῆς φανερῆς κρείττων” (22 DK B54).

⁶⁰ Para melhor compreensão deste trabalho, todas as vezes que *lógos* estiver com sua inicial minúscula quer dizer que se trata do *lógos* humano e quando vier com maiúscula, se referirá ao *Lógos* da *phýsis*. Quando for resultado de uma citação, desconsideraremos esta informação e manteremos tal qual a citação nos informa.

⁶¹ “λόγου τοῦδε ἐόντος ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι, καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον γινομένων γὰρ κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπίροισιν εὐόκασι, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιοῦτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγῆμαι διαίρων ἕκαστον κατὰ φύσιν καὶ φράζων ὅκως ἔχει. τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιούσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδόντες ἐπιλανθάνονται.” (22 DK B1).

A primeira linha deste fragmento já nos permite intuir que há dois *lógos* diferentes, um que pode ser ouvido, mas que mesmo sendo ouvido não seria reconhecido (*ἀζύνετοι* - *axýnetoi*), que é o mesmo que dizer: *Lógos* da *phýsis*.⁶² O outro *lógos*, o humano, vem a ser segundo as perspectivas que este humano assume. Entretanto, como em qualquer discurso, poderíamos perguntar: que conteúdo este *Lógos* carrega? Levando em consideração o fragmento 50, que diz, “ouvindo não a mim, mas ao *lógos*”,⁶³ é sábio concordar ser tudo-um”,⁶⁴ sobre o que esse *Lógos* discursa e qual é o seu conteúdo? A resposta pode ser encontrada na *phýsis*, presente no fragmento B1, isto é, *a natureza de cada coisa*. Sendo assim, levando em consideração o fragmento B123, “natureza ama ocultar-se”,⁶⁵ essa natureza é *phýsis*. Retornando ao já citado fragmento B54 e baseando-nos na análise feita por Costa (1999, p.29, grifo do autor), a qualidade da *harmonía* de ser aparente e inaparente “equivale a dizer que há uma harmonia na ordem do cosmo e outra na ordem da *phýsis*”. E o que seria o cosmo? Nesta perspectiva, podemos dizer que o cosmo é o lugar de representação do *Lógos* e da *phýsis*. Um outro detalhe observável, neste íterim, é a ênfase dada à força (*kreíttōn* - *κρείττων*) de cada uma: a força da *phýsis* e do cosmo. Sendo assim, a *harmonía* da *phýsis* é a mais forte, pois esta não pode dissolver-se, visto que se esta força sucumbisse, o cosmo todo apagar-se-ia. A *phýsis* é mais forte porque é ela que possibilita a existência do cosmo e este, por sua vez, é a via possível para se alcançar a multiplicidade das partes que a compõem. O *Lógos* articulado com a *phýsis* revela-se no cosmo.

⁶² Em nota, Costa (2012a, p.39, Nota 2) explica que o termo “*ἀζύνετοι*, literalmente, [significa] os ‘incompreendentes’. Para não utilizar esse vocabulário, que não consta na língua portuguesa, optei por usar o termo ‘ignorante’, entendido como aquele que não compreende e não sabe, ou seja, ignora”. Na justificativa da tradução deste termo, Souza (2000, p.87, Nota 3) diz que *axýnetoi* significa, “literalmente ‘que-não-se-lançam-com’, i. e., ‘que não compreendem’”. Contudo, ambos os tradutores observam que a ideia que gira em torno desse *Lógos* é a inacessibilidade (talvez não por completo, pois caberia ao humano participar deste *Lógos* parcialmente?) do *lógos* humano ao *Lógos*. Como afirma Costa (1999, p.20): “o homem engendra assim inumeráveis discursos acerca do *Lógos*. Apesar disso, pode-se classificá-los em apenas dois tipos: os que estão em concordância porque exigem um anterior entendimento do *Lógos* e os que estão em discordância, pois a partir do não-entendimento são enunciados”.

⁶³ Este *lógos*, na lógica interna do texto que ora apresentamos, deveria ser grafado em letra maiúscula, pois se trata do *Lógos* da *phýsis*. Contudo, mantivemos conforme a escolha do tradutor.

⁶⁴ “οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι” (22 DK B50). Deve ser levado em consideração que não é um caráter irrelevante o tradutor ter escolhido o hífen para marcar o *tudo-um*. Diferentemente, a tradução de Souza (2000) vai para uma outra interpretação, a saber, “não de mim, mas do *lógos* tendo ouvido é sábio homologar tudo é um”. Já a tradução de Bornheim (1972, p.39) diz que “é sábio que os que ouviram, não a mim, mas as minhas palavras (*lógos*), reconheçam que tôdas as coisas são um”. Estas duas últimas interpretações/traduções podem dar a entender, em algum grau, que a relação entre a *totalidade* e o *um* baseia-se em uma demarcação de superioridade. Em nota, Costa (2012a, p.73, Nota 95) justifica a presença do hífen com as seguintes palavras: “a tradução de ἐν πάντα por ‘tudo-um’ com um hífen a separá-los e uni-los visa a manter justamente esta ideia tipicamente heraclítica, a reunião dos diversos, a harmonia dos contrários”.

⁶⁵ “φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ” (22 DK B123).

Alcançando este lugar de discussão, como poderíamos pensar ainda a *harmonía* a partir de Heráclito? Ensaando uma resposta para essa questão, podemos pensar que a *harmonía* é o modo como a *phýsis* se desdobra, revelando-se no cosmo: composição realizada com elementos que se relacionam por contrariedade – a contra(dic)ção da vida, tanto do mundo quanto da existência dos homens. Entretanto, Corrêa (2008, p.27) afirma que “uma conexão aparente pode ser material, de contato superficial, ou não, como no caso da conexão entre objetos semelhantes (relacionados quanto à forma, cor ou função) que é evidente e mais fraca, por não envolver tensão”. Ora, mas se não houvesse tensão, o que faria, então, uma cor grudar em uma fruta, além da tensão entre a cor e a matéria? A nosso ver, essa *harmonía*, esta tensão de contrários, é mais fraca, pois o vir a ser de uma matéria qualquer a transforma continuamente. A *harmonía* mais forte, a *harmonía inaparente*, é a tensão que faz com que o cosmo se organize do modo que é. Por exemplo, para que haja uma *harmonía* que tenha como resultante “toda folha de bananeira ser verde” é incontestável que seja esta mais forte do que a *harmonía* do aparente, pois, na aparência, a folha da bananeira mudará de cor ao secar, deteriorando-se. Se tomarmos alegoricamente uma criança, com uma certa sapiência sobre cores, e a questionássemos em uma sala fechada, sem qualquer exemplo imediato, a seguinte pergunta: *qual é a cor da folha da bananeira?* A resposta, muito provável, seria “verde”. Portanto, a partir dessas coisas que o cosmo *discursa*, cujo caráter se reconhece em uma certa ciclicidade, chegamos *transempiricamente* ao *Lógos* da *phýsis*. O *Lógos* revela-se no vir a ser de cada coisa. Além disso, a *harmonía* inaparente não é, a nosso ver, superior em relação a *ordenação em classes*,⁶⁶ mas é superior em relação ao fenômeno, pois esta *harmonía* é a condição *sine qua non* para que haja vida, isto é, movimento: havendo movimento, há contradição, há vida. Dito de outro modo, a eleição por parte de Heráclito dessa *harmonía* inaparente se fundamenta tendo como critério a constituição do cosmo.

Outro uso de Heráclito pode ser encontrado na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. O Estagirita busca observar no *Livro VIII* como a amizade é formada. A discussão gira no perímetro daquilo que pode ser pensado como formador de uma amizade, isto é, a amizade ocorre por semelhança daqueles que participam da amizade, ou, pelo contrário, a amizade desenvolve-se pelas relações de diferença. Essa questão não é vã, pois ambas as opções configuram a condição do pensável de Aristóteles. A primeira condição, isto é, a amizade por semelhança (*ὁμοίως* - *homoîos*), pode ser observada em, pelo menos, dois exemplos literários

⁶⁶ Uso a expressão *ordenação de classe* para não usar o termo *hierarchía* (*ἱεραρχία*), que pode ser entendido como ordem do sagrado.

que a antecedem. O primeiro se encontra na *Odisseia* (HOMERO, 2014a, *Canto XVII*, v.217-219):

Vejam só! Um desprovido à frente
de um desprovido, prova de que os deuses juntam
seres iguais!⁶⁷

O segundo pode ser observado no fragmento B164 de Demócrito (2000, grifo da tradutora), que nos diz:

Pois os animais, diz *Demócrito*, se arrebanham com os animais da mesma espécie; pombas com pombas, grouns com grouns, e, entre os outros irracionais, acontece o mesmo. Assim também entre os inanimados, como se pode ver entre sementes peneiradas e areias das praias: lá, com o turbilhão da peneirada há uma separação e lentilhas se juntam a lentilhas, grãos de cevada aos de cevada, os de trigo aos de trigo; cá, de acordo com o movimento das ondas, areias oblongas são impelidas para junto de oblongas, redondas para junto de redondas, como se a semelhança entre as coisas tivesse força para reuni-las.⁶⁸

Esses dois exemplos são importantes fontes para mostrar que a questão levantada por Aristóteles não é ingênua. Seriam as relações de amizades humanas regidas por contradição, como ocorre nas relações do cosmo?

Por outro lado, como apontado por Costa (2012a, p.43, *Nota 13*), baseado em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, as relações de semelhança levariam as configurações do real a uma certa *inimizade*. Ao traduzir um trecho de Aristóteles na “Doxografia” de Heráclito, o tradutor afirma que “Aristóteles refere-se a uma passagem de Hesíodo que assim afirma: ‘vaso rivaliza com vaso, marceneiro com marceneiro’ (*Os trabalhos e os dias*, 25). A intenção é, portanto, dizer que os semelhantes rivalizam entre si”. Diante deste quadro, Aristóteles disserta sobre a condição da amizade. Entretanto, depois de citar Heráclito e Empédocles, Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, Livro VIII, 1155b5-10) declara as seguintes palavras:

⁶⁷ “νῦν μὲν δὴ μάλα πάγχυ κακὸς κακὸν ἠγηλάζει, / ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον” (HOMER, *Odyssey*, 1919, XVII, v.217-218). A ordem dos versos da tradução não bate com o original, por isso a disparidade.

⁶⁸ “παλαιὰ ... δόξα περὶ τοῦ τὰ ὅμοια τῶν ὁμοίων εἶναι γνωριστικά ... [117] ἀλλ' ὁ μὲν Δημόκριτος ἐπὶ τε τῶν ἐμψύχων καὶ ἀψύχων ἴστησι τὸν λόγον. "καὶ γὰρ ζῶα", φησὶν, "ὁμογενέσι ζώοις συναγελάζεται ὡς περιστερὰι περιστέραῖς καὶ γέρανοι γεράνοις καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἀλόγων ὡσαύτως. <ὡς> δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἀψύχων, καθάπερ ὄραν πάρεστιν ἐπὶ τε τῶν κοσκινευομένων σπερμάτων καὶ ἐπὶ τῶν παρὰ ταῖς κυματογαῖς ψηφίδων· ὅπου μὲν γὰρ κατὰ τὸν τοῦ κοσκίνου δῖνον διακριτικῶς φακοὶ μετὰ φακῶν τάσσονται καὶ κριθαὶ μετὰ κριθῶν καὶ πυροὶ μετὰ πυρῶν, ὅπου δὲ κατὰ τὴν τοῦ κύματος κίνησιν αἱ μὲν ἐπιμήκεις ψηφίδες εἰς τὸν αὐτὸν τόπον ταῖς ἐπιμήκεισιν ὠθοῦνται, αἱ δὲ περιφερεῖς ταῖς περιφερέσιν ὡς ἂν συναγωγόν τι ἐχούσης τῶν πραγμάτων τῆς ἐν τούτοις ὁμοιότητος". ἀλλ' ὁ μὲν Δημόκριτος οὕτως” (68 DK B164).

deixemos os problemas físicos (que não são próprios do presente estudo), e consideremos, em vez disso, os humanos, relacionados com o caráter e com os sentimentos; por exemplo, se a amizade se dá em todos ou não é possível que os maus sejam amigos, e se a amizade tem uma só forma ou várias.⁶⁹

Esta afirmação de Aristóteles nos faz entender que o pensamento proposto para observar as relações de elementos contrários até então era destinado à *phýsis* (ou *φυσικὰ*), o que justifica Homero, na *Odisseia*, ter colocado na boca de Odisseu que os deuses unem iguais. Nessa mesma senda, o fragmento de Heráclito utilizado por Aristóteles, no interior da interpretação aqui apresentada, relaciona-se com um modo específico de ler o cosmo. Talvez fosse forçoso tentar extrair um pensamento acerca do *éthos* (*ἦθη – éthē*) neste fragmento, onde se lê: “o contrário é convergente e dos divergentes a mais bela harmonia” (22 DK B8).⁷⁰ Contudo, o que o Efésio está nos mostrando é uma possibilidade, ou melhor, uma afinação do modo de ver e ouvir o cosmo que o humano pode desenvolver. Uma regulação do *lógos* com o *Lógos*. Dito de outra maneira, ao ouvir o *Lógos* de cada fenômeno, presente somente no cosmo, o homem o traduz em seu *lógos*, precário e errante. O cosmo, em incessante fluxo e em constante devir, tem a sua organização, a partir do que o *Lógos* expressa, fulgurada diante dos olhos e dos ouvidos daqueles que conseguem perceber o adverso, a oposição, ou a relação das contrariedades, esta última sendo a formação sensível deste cosmo. Assim, podemos ler que a expressão do *Lógos* se faz em um cosmo que se movimenta em ininterrupto movimento de contradição, que converge e diverge e que, tal como a sístole e a diástole do coração humano, coloca toda a *harmonía* do cosmo na mais bela ordem, ou seja, “das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo”⁷¹ (22 DK B124).

A *harmonía* refere como necessidade o conflito como constituição do cosmo. E o que haveria de comum entre eles, isto é, *harmonía* e guerra? Além de poderem ser classificadas apenas como simples palavras, como nomes, a relação cuja representação se dá no *hífen*, que une e separa os pólos extremos de toda e qualquer relação, figura tanto a *harmonía* como o embate, o duelo entre elas. Portanto, *vida-morte*, *amor-ódio*, *alegria-tristeza*, *guerra-paz* são as formas como este cosmo acena. É o revelar-se do cosmo. São oposições que conformam a

⁶⁹ Fizemos aqui uma tradução da edição espanhola do *Centro de Estudios Políticos y Constitucionales* onde lemos: “Pero dejemos los problemas físicos (que no son propios del presente estudio), y consideremos, en cambio, los humanos, relacionados con el carácter y con los sentimientos; por ejemplo, si la amistad se da en todos o no es posible que los malos sean amigos, y si la amistad tiene una sola forma o varias” (ARISTÓTELES, 1999, *Ética a Nicômaco*, Livro VIII, 1155b5-10). [“τὰ μὲν οὖν φυσικὰ τῶν ἀπορημάτων ἀφείσθω (οὐ γὰρ οἰκεῖα τῆς παρούσης σκέψεως) : ὅσα δ’ ἐστὶν ἀνθρωπικὰ καὶ ἀνήκει εἰς τὰ ἦθη καὶ τὰ πάθη, ταῦτ’ ἐπισκεψώμεθα, οἷον πότερον ἐν πᾶσι γίνεται φιλία ἢ οὐχ οἷον τε μοχθηροὺς ὄντας φίλους εἶναι, καὶ πότερον ἐν εἶδος τῆς φιλίας ἐστὶν ἢ πλείω”] (texto grego rego retirado da edição de J. Bywater, *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford, Clarendon Press. 1894).

⁷⁰ “τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν” (22 DK B8).

⁷¹ “σάρμα εἰκῆ κεχυμένων ὁ κάλλιστος ὁ κόσμος” (22 DK B124)

totalidade do cosmo, como o já citado fragmento B10 de Heráclito, onde todas as coisas são derivadas de conjunções, ou seja, é da relação de contrários que o cosmo é continuamente gerado. Além disso, o também já citado fragmento B50 reforça ainda mais essa ideia, porque a totalidade depende das múltiplas unidades. Neste ponto, este *um* é cada *ente* de *tudo* (*πάντα*). *Um* é o particular da totalidade demarcada como *pánta*, e o que há entre esses dois conceitos é *harmonía*. Podemos pensar, portanto, que a relação é harmônica, porque para ter no cosmo o *uno* é necessário que este se circunscreva e forme, com outros *unos*, a totalidade. O que **não** podemos afirmar é: há *um* porque há *totalidade* ou há *totalidade* porque há *um*. Mas podemos dizer que ambos só são possíveis na relação de *harmonía* estabelecida entre eles. O múltiplo-uno revela-se de modo harmônico. Nunca é somente o *uno* ou somente o *múltiplo*, mas é a relação que se ouve.

Um terceiro aparecimento do conceito de *Harmonía* em Heráclito encontra-se no fragmento B51. Nele podemos ler que há os que “ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira”.⁷² Ou seja, Heráclito considera que há quem leia (ou ouça) o cosmo sem perceber, isto é, que há quem possa conjecturar que essa não seja uma possibilidade da concepção do real, a saber, que a construção do cosmo só é possível a partir de um movimento contraditório, a partir de uma tensão de contrários. Este *ignorar* não tem o sentido epistemológico, porém os que *ignoram* assim o fazem porque não percebem. Não possuem um ouvido que seja capaz de ouvir a *harmonía* do *Lógos*.

Contudo, este fragmento, além de dialogar bem com outros fragmentos do próprio Heráclito, dialoga com o seu tempo. A relação entre o arco (*τόξον*) e um instrumento musical de corda não encontra em Heráclito uma existência inaugural. Esta imagem já fora desenhada anteriormente por Homero. Se tomarmos como exemplo a *Odisseia* (HOMERO, 2014a, *Canto XXI*, v.401-409), podemos ler que a *megamétis* de Odisseu o leva para este lugar de reconfigurar segundo as suas necessidades:

Um outro moço roga:
 “Recolha ao longo do viver tanto insucesso
 quanto conhecerá armando em breve o arco!”
 Assim falavam e Odisseu pluriastucioso,
 depois de erguê-lo e remirá-lo em cada parte,
 como um conhecedor de cítara e de canto,
 que estica a corda fácil pela neocravelha,

⁷² “οὐ ξυνιᾶσιν ὄκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης” (22 DK B51).

fixando a tripa retorcida de uma ovelha,
nas pontas, verga sem esforço o arco oblongo.⁷³

Vemos, portanto, que o instrumento musical já fora manipulado como uma arma bélica. Uma outra ocorrência desta junção é observada no *Hino a Apolo* (v.130-131, tradução nossa):

A cítara e o tenso⁷⁴ arco serão para mim caros,
Proclamarei aos homens a vontade de Zeus.⁷⁵

Nessa literatura religiosa, encontramos uma outra ocorrência da junção de um instrumento musical com o arco. No *Hino a Hermes* (v.514-515, tradução nossa), vemos o filho de Leto falar para Hermes as seguintes palavras:

Filho de Maia, mensageiro, astuto, eu receio
que tu, de uma só vez, roubes minha cítara e meu tenso arco.⁷⁶

O que haveria de inaugural em Heráclito é a perspicácia em observar que tanto homens como deuses, tal qual mostrado nos exemplos acima, vivem uma experiência que coaduna o arco e a lira (ou cítara) e que nesta união viu refletida a imagem da *harmonía*. Entretanto, para Corrêa (2008, p.28), “a *harmonía* do fragmento 51 D. K. de Heráclito seria o meio de ligação comum ao arco e à lira, que é *palíntonos* (= age em ambas as direções sob forças opostas). Assim, ela reúne os contrários que são unidos, não fundidos”. Apesar disso, Heráclito indica que os ignorantes não reconhecem a *harmonía* e, não a reconhecendo, *confundem* a união dos opostos que constitui todas as relações. Apesar dessa importante atenção dada ao *palíntonos* (ou *palíntropos*), deve-se questionar, também, como o *arco e a lira* podem ser comparados com

⁷³ “ἄλλος δ’ αὖ εἶπεσκε νέων ὑπερηγορέοντων: / ‘αἰ γὰρ δὴ τοσσοῦτον ὀνήσιος ἀντιάσειεν / ὡς οὐτός ποτε τοῦτο δυνήσεται ἐντανύσασθαι. / ὡς ἄρ’ ἔφαν μνηστήρες: ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς, / αὐτίκ’ ἐπεὶ μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἴδε πάντα, / ὡς ὅτ’ ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς / ῥηϊδίως ἐτάνυσσε νέφ’ περὶ κόλλοπι χορδῆν, / ἅψας ἀμφοτέρωθεν ἐϋστρεφὲς ἔντερον οἴος, / ὡς ἄρ’ ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.” (HOMER, 1919, XXI, v.401-409).

⁷⁴ Traduzimos o termo *kampýla* (*καμπύλα*) por *tenso*. Aquele termo é geralmente traduzido como *curvo*. A escolha por *tenso* justifica-se a partir do modo como interpretamos um arco de guerra (designamos aqui *arco de guerra* devido à possibilidade de que músicos leitores no mundo contemporâneo possam entender este arco como sendo o arco dos instrumentos de cordas da orquestra, como o violino e o violoncelo), pois todo arco está em permanente tensão por causa das cravelhas das extremidades. Se exceder a tensão, o arco rompe-se e se ficar aquém desta tensão, o arco é inútil, ou sequer se forma.

⁷⁵ “εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα, / χρήσω δ’ ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν” (HESIOD, 1914, v.130-131, p.332). Na tradução para o inglês na mesma edição onde foi coletado o original, lê-se o seguinte: “The lyre and the curved bow shall ever be dear to me, and I will declare to men the unfailing will of Zeus” (Ibidem, p.332).

⁷⁶ “δεΐδια, Μαιάδος υἱέ, διάκτορε, ποικιλομήτα, / μή μοι ἅμα κλέψῃς κίθαριν καὶ καμπύλα τόξα.” (Ibidem, v.514-515, p.400). Na versão inglesa, temos: “Son of Maia, guide and cunning one, I fear you may steal from me the lyre and my curved bow together” (Ibidem, p.401)

a *harmonía de movimientos contrários*. Numa tentativa de responder a esta questão, Snyder (1984, p.94, tradução nossa) interpreta que “uma reconsideração deste enigmático fragmento sugere que nós devemos ver o arco e a lira não como exemplos de conflito e tensão, mas de ‘back-turning’, através da qual a divergência tende a uma conexão inevitável, e tudo se une em uma unidade essencial”⁷⁷. Por outro lado, nas palavras de Kirk (1951, p.37, tradução nossa) vemos que:

no fr. 51 aquilo que tende a apartar também coincide: é um *παλίντροπος ἀρμονίη* [*palíntropos armoníē*], uma junção que funciona em ambas as direções como a corda de um arco ou um uma lira; observe que aqui também a tensão deve operar igualmente em cada direção - a atração interna da corda deve ser igual a atração externa dos braços do instrumento, caso contrário, a corda fica muito solta ou todo instrumento quebra.⁷⁸

Diante disso, podemos fazer algumas considerações sobre a imagem que o fragmento B51 apresenta. A primeira consideração diz respeito ao *divergente* que *concorda consigo mesmo*. Essa divergência é uma imagem de abertura. Uma imagem que, tal qual a ótica, na física, se apresenta como uma abertura para a vida, isto é, um olho que se abre para ver a constituição harmônica da vida. E o fragmento B48 é um lugar possível para esta interpretação. Neste fragmento, vemos que “o nome do arco, vida; sua obra morte”⁷⁹ e essa imagem é, na perspectiva da filosofia heraclítica, o modo como a *harmonía* e a vida se coadunam. Com isso queremos dizer que a *harmonía* é, neste ideário, o modo como Heráclito ouve o revelar-se do cosmo e, conseqüentemente da vida, sua *carência*, isto é, a carência da vida, uma vez que há uma constante da contradição, encontrando *saciedade* na morte. Na impossibilidade de dizer tal fenômeno em um só ato, o termo *harmonía* compreende, portanto, a existência inteira e particular, pois é claro que há vida e também morte, mas ao dizer *vida*, apagamos do nosso horizonte de pensamento a experiência da morte. A compreensão da *harmonía* como um modo específico de ler o mundo reconhece que tanto em *morte* quanto em *vida* há uma interdependência: nada morre sem viver e nada vive sem morrer. Se pararmos ainda para analisar este fragmento, vemos que *βίος* (*biós* – traduzido por *arco*, sinônimo perfeito de *τόξον* [*tóxon*]) e *βίος* (*bíos* – traduzido por *vida*) têm a mesma construção, diferenciam-se apenas na

⁷⁷ “A reconsideration of this enigmatic fragment suggests that we should view the bow and the lyre not as examples of conflict and tension, but of “back-turning”, through which divergence tends towards inevitable connection, and all comes together in an essential unity” (SNYDER, 1984, p.94).

⁷⁸ “In fr. 51 that which tends apart also coincides: it is a *παλίντροπος ἀρμονίη*, a join which works in both directions like the string of a bow or a lyre; note that here too the tension must- operate equally in each direction - the inward pull of the string must equal the outward pull of the arms of the instrument, otherwise the string is too loose or the whole instrument breaks” (KIRK, 1951, p.37).

⁷⁹ “βίος τῷ τόξῳ ὄνομα βίος ἔργον δὲ θάνατος” (22 DK B48).

forma de acentuação. Todavia, no tempo de Heráclito essas duas palavras eram escritas do mesmo modo, a saber, *BIOΣ (BIOS)*.⁸⁰ Podemos observar, portanto, que a diferença estaria, talvez, apenas no *como* da pronúncia. Assim, *arco* e *vida* tem a mesma forma. Entretanto, por que uma cultura daria a mesma forma para duas coisas que aos nossos olhos e ouvidos parecem estar tão distantes? Uma hipótese para tentarmos responder a esta questão seria assumir um posicionamento de que não há tanta diferença assim entre *arco* e *vida*. Arco e vida seriam, então, duas falas sobre o mesmo, ou seja, o arco como a representação da vida. Se tomarmos o *arco* como sendo a relação entre dois pontos de uma circunferência, temos a seguinte imagem:

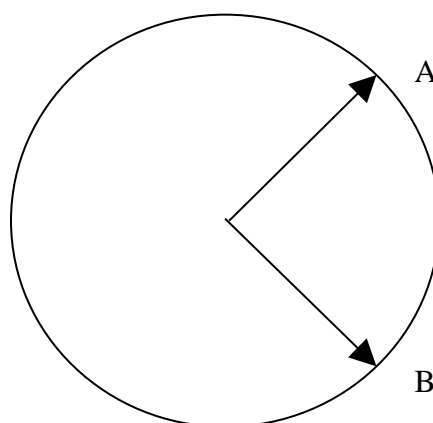


Figura 1 - Convergência-divergência ou a *harmonía* como ética

O arco AB na figura acima nos ajuda a entender o que é esta vida, compreendida sob este modo de ler o mundo específico da *harmonía*. Observem que AB estão em oposição, deste modo, A e B poderiam assumir termos que se contradizem, tal como, *viver-morrer*, por exemplo. É no *entre* (na relação) destes termos que a vida se passa. O arco é então demarcado por extremidades em oposição e o espaço por onde a vida-morte passa é o mesmo espaço entre as extremidades, isto é, o próprio arco. Logo, a existência não é nem vida nem morte, mas a conjugação destes dois termos em tensão constante. Quanto mais próximos estivermos de um mais distante do outro, mas, sob nenhuma condição, sem o outro. Deste modo, a existência da diferença (ou da oposição) é fundamental para que se possa ter vida, pois os elementos constituintes necessitam do seu antagonismo para que possa haver vida. Devemos ter em mente que este modo de ler o mundo gera uma ética, cuja norma poderia ser resumida da seguinte maneira: tendo como critério fundamental *a valoração da vida*, a alteridade é imprescindível a tal ponto que uma vida só pode ter sentido se a oposição estiver colocada em *harmonía*. Dito de outra maneira, um cristão, por exemplo, só pode assim ser se houver uma diferença a ele, ou

⁸⁰ Sobre essa palavra significar tanto *arco* como *vida*, ver Costa (2012a, Nota 89, p.69 e 71).

seja, a existência de outras crenças como Umbanda e Candomblé deveriam ser tratadas como condição primeira para que a crença do Cristianismo pudesse ser possível. Isto posto, vemos que a vida compreendida como arco é um modo de conduzir a existência que nos leva a uma tolerância da diferença, pois vê nessa mesma diferença a única forma possível para a construção de um sentido e condição para a vida.

A segunda consideração diz respeito ao *palíntropos harmoniē*. O primeiro termo desta expressão é formado por duas palavras gregas: *pálin* e *trópos*. A primeira palavra tem o sentido de que algo se movimenta em constante *repetição* e o segundo termo tem o sentido de *retorno*. Sendo assim, esse termo tem o sentido de um retorno ininterrupto. Entretanto, quando utilizado ao lado de *harmonía*, *tensão*, temos que a repetição que caminha entre A e B ocorre ininterruptamente. A tensão entre A e B é a *harmonía* da contradição, pois movimentar é perfazer o caminho do que se move, o caminho do *errante*.

Se tomarmos o pensamento matemático como um possível modelo para o nosso pensamento, temos que concordar que há infinitos pontos entre duas extremidades. Cada um desses pontos pode ser entendido como um lugar no interior da errância que é a vida. Cada ponto guardará valores regidos pela relação contida nas extremidades. Como exemplo, podemos substituir A-B por *Amor-Ódio*. Se traçarmos um segmento de reta entre essa oposição, teremos uma realidade configurada mais próxima de um ou de outro. Devemos ter em mente que não é uma dicotomia excludente o que temos aqui. O que se percebe, nesta imagem, é que Heráclito propõe uma existência carregada de ambiguidade, isto é, uma vida que onde o amar não condiciona a exclusão do ódio, uma vida cujos *movimentos contrários* não sejam motivos para a exclusão de um ou de outro, mas, pelo contrário, que tenhamos uma percepção que necessita de maturidade que se *saiba* que não é possível que haja o amor sem o ódio, ou a paz sem a guerra. Um entendimento como esse e um estilo de vida que busca, pelo menos, compreender-se a partir da diferença, demonstra que não é possível uma vida inteira consagrada à unilateralidade de um *mono* qualquer. Ou seja, a vida, tal como nos aproximamos dela com esse modo de ler o mundo, tem uma necessidade fundamental que é a relação de contrários, de opostos em tensão: este é o modo como se revela. Neste caso, o pensamento que vê no uno a razão de ser de cada coisa, não percebe que para que haja o uno, o múltiplo, a pluralidade se faz necessária como condição de oposição/composição.

Além disso, é impossível demarcar o início ou o fim nesse arco, levando em consideração a circunferência e o *pálin*. E esta impossibilidade impede-nos de demarcar qualquer privilégio e, também, impede-nos de estabelecer uma única ortodoxia como regência da vida, pois, no decorrer da vida, há errâncias, há equívocos e não univocidade. Sendo assim,

conquistamos mais um lugar no interior deste pensamento, a saber, que o arco, a vida, a *harmonía*, configuram o espaço da equivocidade, da certeza que a incerteza em cada átimo de tempo nos prepara para a *dúvida*, uma dupla-via que condicionará a cada instante, entendendo-se este termo como aquela parte indivisível do tempo, um ângulo no interior do arco. Este ângulo de visão, quando percebido *harmonicamente*, demonstra o trágico da existência: não dá para amar desacompanhado do ódio, não dá para viver a paz sem o abraço da guerra, não dá para experimentar a alegria se a dor não estiver presente. Em suma, viver e morrer é o ato e o correlato do que chamamos existência: a dor-alegria de estarmos existindo- morrendo-vivendo, pois, o “comum: princípio e fim na circunferência do círculo”⁸¹ (22, B103).

⁸¹ “ζυὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρασ ἐπὶ κύκλου περιφερείας”(22 DK B103)

3. A HARMONÍA NA COSMOGONIA DE EMPÉDOCLES DE AGRIGENTO: UM PROCEDIMENTO DE AMOR E DE ÓDIO

Dando continuidade às análises das ocorrências do conceito de *harmonía* na primeiríssima filosofia, este capítulo destina-se a olhar como tal conceito foi semanticamente desdobrado e empregado por Empédocles de Agrigento. Há, dentre os fragmentos do poema de Empédocles que chegaram até nós⁸², seis ocorrências do termo *harmonía* (*ἀρμονία*). Essas seis repetições mostram que há uma certa preocupação e, ao mesmo tempo, revela sua importância para o filósofo de Agrigento. Tal preocupação permite-nos pensar, por viés especulativo, que havia, no momento da escrita deste poema, uma necessidade de traduzir/transitar e/ou ressignificar este termo, partindo do campo da poesia, como mostramos no *Capítulo I*, para alcançar o discurso filosófico. Sendo assim, quais significados imprimir-se-iam no conceito de *harmonía* e que delimitariam, no uso específico de Empédocles, um novo-e-não-novo-som, quer dizer, como uma palavra antiga, mas cuja semântica revela-se no desvelar incessante do cosmo, acenar-se-ia como novidade aos ouvidos de uma geração? Será que é realmente possível decantar uma teoria da *harmonía* a partir do poema de Empédocles? Em que se sustentariam os pressupostos para determinar uma possível teorização e/ou depuração para tal teoria?

Faz-se necessário considerar, para uma compreensão geral da filosofia de Empédocles, alguns detalhes. A primeira consideração recai sobre a ideia de que todas as coisas são formadas a partir de quatro raízes elementares, nomeadas, no mais das vezes, como fogo, terra, água e ar.⁸³ Estas seriam as fontes de tudo que há e é. Os versos do fragmento B6⁸⁴ mostram como Empédocles pensa a origem do cosmo. Se os filósofos anteriores ao Poema de Empédocles ponderaram uma origem marcada por uma certa unidade⁸⁵, seja ela qual fosse, para Empédocles

⁸² Há uma grande controvérsia no que diz respeito ao estabelecimento de texto e à quantidade de poemas que Empédocles poderia ter escrito. Os que acreditam que o poema tem duas partes afirmam que a primeira seria a chamada *Perì Phýseos* (ou *Sobre a Natureza*), que vai do fragmento I ao CXI e, a segunda, *Katharmoi* (ou *As Purificações*), que vai do fragmento CXII ao CLIIIa, segundo a edição de Jean-Paul Dumont (1988, p.127-247). Vale ainda, para quem queira se aprofundar mais no problema da forma do poema, o texto de Peter Kingsley (1996), *Empedocles' two poems*, onde discute-se o problema da forma do poema com outros intérpretes coetâneos.

⁸³ Encontramos, no interior do poema, uma gama de variedades de vocábulos que Empédocles usou como sinônimo para nomear as quatro raízes. Para uma relação mais detalhada das ocorrências destas raízes, ver *Apêndice B – As ocorrências dos rhizómata (ρίζώματα) na poesia de Empédocles*. Deve-se atentar para a presença do termo *éter*, pois não configura nenhuma raiz específica, mas é usado na substituição de algumas delas.

⁸⁴ As traduções dos *fragmentos* de Empédocles expostas no corpo e eventualmente nas notas deste trabalho serão de José Cavalcante de Souza, presentes na *Coleção Os Pensadores* (EMPÉDOCLES, 2000), ou de Alexandre Costa (EMPÉDOCLES, 2017), que traduziu alguns fragmentos para uso didático na disciplina *História da Filosofia Antiga*, cujo curso foi “Empédocles de Agrigento, pensamento e obra” no segundo semestre de 2017 no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Todas as citações em grego foram extraídas do texto estabelecido por Diels & Kranz (1951).

⁸⁵ Acerca destes filósofos, ver: Truc (1958); Thonnard (1968); Padovani e Castagnola (1970).

(2000, B6), a origem, tal como posta tanto no poema, como pelas várias correntes interpretativas⁸⁶, só é possível pela relação harmonizada entre os quatro *rhizōmata* – *ρίζώματα*. Portanto, no fragmento supra-referido lemos que:

Pois as quatro raízes⁸⁷ de todas (as coisas) ouve primeiro:
Zeus brilhante e Hera portadora de vida, Aidoneus⁸⁸

⁸⁶ Pelo menos desde Aristóteles (*Metafísica*, I, 4, 985a–b1), que faz a seguinte afirmação acerca da filosofia empedoclítica: “Empédocles foi, portanto, o primeiro que, em oposição aos seus antecessores, introduziu esta divisão na causa em questão, admitindo não um único princípio do movimento, mas dois diferentes e contrários. Além disto, foi o primeiro a afirmar que são quatro os elementos atribuídos à natureza material. Todavia, não se serve deles como se fossem quatro, mas somente de dois: por um lado, o fogo tomado em si, e por outro os seus contrários, considerados como uma natureza única, a terra, o ar e a água”. No original em grego: “Ἐμπεδοκλῆς μὲν οὖν παρὰ τοὺς πρότερον πρῶτος τὸ τὴν αἰτίαν διελεῖν εἰσήνεγκεν, οὐ μίαν ποιήσας τὴν τῆς κινήσεως ἀρχὴν ἀλλ’ ἑτέρας τε καὶ ἐναντίας, ἔτι δὲ τὰ ὡς ἐν ὕλης εἶδει λεγόμενα στοιχεῖα τέτταρα πρῶτος εἶπεν (οὐ μὴν χρῆται γε τέτταρσιν ἀλλ’ ὡς δυσὶν οὖσι μόνοις, πυρὶ μὲν καθ’ αὐτὸ τοῖς δ’ ἀντικειμένους ὡς μιᾷ φύσει, γῆ τε καὶ ἀέρι καὶ ὕδατι:” (ARISTOTLE, 1924).

⁸⁷ Tradução comumente usada para o termo *rhizōmata*. Ver discussão acerca do uso deste termo e o uso de *stoikhéion* – *elemento* feito por Aristóteles em: Santoro (2012).

⁸⁸ Deve-se observar que Aidoneus (Αἰδωνεύς) é a palavra utilizada por Empédocles para a raiz Terra e é uma das formas utilizadas na poesia para Hades, conforme: (1) Homero (2002) *Iliada*, V, v.189-190: “(...) Cri que o despachara / para o Hades (...)” - [“δεξιὸν ἀντικρὺ διὰ θῶρηκος γυάλιοι: / καὶ μιν ἔγωγ’ ἐφάμην Αἰδωνῆϊ προΐάνειν”]; (2) Hesíodo, *Teogonia*, v.912-914 (tradução de Jaa Torrano): “Também foi ao leito de Deméter nutriz / que pariu Perséfone de alvos braços. Edoneu / raptou-a de sua mãe, por dádiva do sábio Zeus”/ [“αὐτὰρ ὁ Δήμητρος πολυφόρβης ἐς λέχος ἦλθεν, / ἢ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἦν Αἰδωνεύς / ἦρπασε ἧς παρὰ μητρός: ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεύς.”]; (3) *Hino Homérico a Deméter*, v.1-3a (tradução de Maria Lúcia Gili Massi, 2001): “Deméter de belos cabelos, augusta deusa, começo a cantar, / e sua filha de finos tornozelos, que Edoneu / raptou” [“Δήμητρ’ ἠύκομον, σε/νὴν θεόν, ἄρχομ’ ἀεΐδειν, / αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον, ἦν Αἰδωνεύς / ἦρπαξεν”] (grifos nossos). Isso nos permite pensar que a escolha não foi feita pela força do acaso, mas, pelo contrário, a escolha deste termo foi feita porque uma certa aproximação/afastamento entre o pensamento presente na poesia de Empédocles e a tradição mito-poética grega. Aristóteles (*Poética*, 1447b17-20, tradução de Paulo Pinheiro) nos mostra isso nas seguintes palavras: “De fato, tem-se o costume de nomear desse modo aqueles que expõem, por meio da métrica utilizada, uma questão médica ou científica; mas não há nada em comum entre Homero e Empédocles, exceto a métrica/ eis por que designamos, com justiça, um de poeta, o outro de naturalista em vez de poeta” [“οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν:” (ARISTOTLE, 1966, 1447b17-20)]. Contudo, parece-nos que a aproximação na escolha da palavra remete a um diálogo intrínseco construído entre o filósofo de Agrigento, Homero e Hesíodo. Mesmo que para Aristóteles não haja nada em comum entre Homero e Empédocles, a não ser a métrica, há uma guerra (*pólemos*) travada entre a poesia e a herança da filosofia, se pudermos assim dizer, até Empédocles, isto é, quem pode falar acerca do cosmo e, por extensão, educar os gregos. Acerca desta *guerra*, ver Costa (2017). Apesar do que o excerto do texto de Aristóteles nos indica, na *Retórica* (1407b30-35, tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena), ele parece ter uma afirmação que une Empédocles a classe de poetas. O filósofo de Estagira afirma, acerca do melhor uso gramatical, em seu terceiro conselho, que não se deve “utilizar vocábulos ambíguos. Isto a não ser que se prefira o contrário, ou seja, fingir que se diz algo por meio delas quando não se tem nada para dizer. Com efeito, indivíduos deste gênero utilizam tais termos na poesia, como Empédocles” [“τρίτον μὴ ἀμφιβόλοις. τοῦτο δ’ ἂν μὴ τάναντία προαιρηται, ὅπερ ποιοῦσιν ὅταν μηδὲν μὲν ἔχωσι λέγειν, προσποιῶνται δὲ τι λέγειν: οἱ γὰρ τοιοῦτοι ἐν ποιήσει λέγουσιν ταῦτα, οἷον Ἐμπεδοκλῆς:” (ARISTOTLE, 1959, 1407b30-35)]. Há ainda uma leitura a ser extraída do *Papiro de Derveni*, entre as linhas 5 e 10 da *Coluna IX* (tradução de Jonatas Rafael Alvares (2014, p.104), de onde também retiramos o texto o original grego): “Portanto, sabendo que o fogo misturado a / outras coisas agita e previne as coisas que são de condensarem / por causa do aquecimento, por isso afastou (o fogo) o bastante, / e uma vez afastado não impedisse as coisas que são de condensarem. / Tanto que o que é aceso é conquistado, e conquistado mistura / as coisas umas às outras” [“γιγνώσκ[ω]ν οὖν τὸ πῦρ ἅτε μεμειγμένον τοῖς / ἄλλοις, ὅτι ταράσσοι καὶ κ[ωλ]ῦοι τὰ ὄντα συνίστασθαι / διὰ τὴν θάλπιν, ἐξήλλάξ[εν] ὅσ[ο]ν τε ἰκανόν ἐστιν / ἐξαλλαχθὲν μὴ κωλύ[ειν] τὰ ὄντα συμπαγῆναι. / ὅσα δ’ ἀ[ν] ἀφθῆι ἐπικρα[τεῖται, ἐπικ]ρατθέν<τα> δὲ μίσγεται / τοῖς ἄλλ[οις].”].

e Nestis, que de lágrimas umedece fonte mortal.⁸⁹

Outro detalhe que podemos observar é a escolha dos nomes, neste fragmento, para cada uma das raízes – elas são nomeadas com o mesmo nome dos deuses da poesia. Compreendendo os deuses como seres físicos,⁹⁰ como já expomos em páginas anteriores, o pensamento grego antigo e o conhecimento geral acerca da existência dos deuses naquele tempo veem que as deidades se confundem, em certa medida, com a própria natureza. É *como* se ele estivesse dizendo para Pausânias⁹¹, seu ouvinte: *todos esses nomes que a poesia cunhou para os deuses resumem-se em quatro*. Tudo (*pánta - πάντα*) já não é mais os deuses do panteão, mas as quatro raízes. Por isso que *fogo* pode receber o nome de Zeus, que tem sua aparição em forma de raio, alumando o céu tal como uma tocha que, em seu esplendor, rasga a escuridão.⁹²

Entretanto, onde mais apareceriam os nomes dessas divindades no interior do poema possuindo este caráter formador? Nem Zeus, nem Hera, nem Aidoneus aparecem novamente com este caráter das raízes. Contudo, Nestis ocorre mais uma vez quando Empédocles (2000), no fragmento B96, pelo que tudo indica, tenta mostrar a composição dos ossos:

Mas a terra amorosa em amplos recipientes,
duas partes das oito recebeu de Nestis brilhante,

⁸⁹ “τέσσαρα τῶν πάντων ριζώματα πρῶτον ἄκουε· / Ζεὺς ἀργῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἠδ’ Αἰδωνεύς / Νῆστίς θ’, ἢ δακρύοις τέγγει κρούνωμα βρότειον” (31 DK B6). Em nota, José Cavalcante de Souza afirma que “estas quatro divindades representam os quatro ‘elementos’, respectivamente fogo, ar, terra e água” (EMPÉDOCLES, 2000, p.174, nota 1).

⁹⁰ Sobre esta ideia, Teágenes de Régio, pensador do século VI a. C., considerado o primeiro a construir alegorias com Homero, apesar de não ter restado nada do seu pensamento para o nosso conhecimento, há uma doxografia citada por Porfírio (8 DK A2, tradução disponível em OLIVEIRA, 2017), onde lemos: “O discurso geral acerca dos deuses liga-se geralmente ao inapropriado, e mesmo ao inconveniente; pois os mitos que ele narra sobre os deuses não são convenientes. Para dissolver tal acusação, há quem evoque a maneira de falar; estes estimam que tudo foi dito sob o modo da alegoria e concerne a natureza dos elementos, como por exemplo, no caso de desacordos entre os deuses. É assim que, segundo eles, o seco combate o úmido, o quente o frio, e o leve o pesado; a água apaga o fogo, mas o fogo seca a água. (...) <Dizem que> ele organizou batalhas dando ao fogo o nome de Apolo, Hélio ou Hefesto, à água o de Posêidon ou Escamandro, à lua o de Ártemis, ao ar o de Hera etc. Do mesmo modo, acontecia-lhe de dar os nomes de deuses para disposições, Atena para a sabedoria, Ares para a insensatez, Afrodite para o desejo, Hermes para a fala, e associam <estas disposições> a eles. Este modo de defesa é muito antigo e de Teágenes de Régio, que foi o primeiro a escrever sobre Homero, considerando sua maneira de falar.” [“Τοῦ ἀσυμφόρου μὲν ὁ περὶ θεῶν ἔχεται καθόλου λόγος, ὁμοίως δὲ καὶ τοῦ ἀπρεποῦς· οὐ γὰρ πρέποντας τοὺς ὑπὲρ τῶν θεῶν μύθους φησίν. πρὸς δὲ τὴν τοιαύτην κατηγορίαν οἱ μὲν ἀπὸ τῆς λέξεως ἐπιλύουσιν, ἀλληγορία πάντα εἰρήσθαι νομίζοντες ὑπὲρ τῆς τῶν στοιχείων φύσεως, οἷον ἐν ταῖς ἐναντιώσεσι τῶν θεῶν. καὶ γὰρ φασι τὸ ξηρὸν τῷ ὑγρῷ καὶ τὸ θερμὸν τῷ ψυχρῷ μάχεσθαι καὶ τὸ κοῦφον τῷ βαρεῖ. ἔτι δὲ τὸ μὲν ὕδωρ σβεστικὸν εἶναι τοῦ πυρός, τὸ δὲ πῦρ ξηραντικὸν τοῦ ὕδατος. (...) Μάχας δὲ διατίθεσθαι αὐτόν, διονομάζοντα τὸ μὲν πῦρ Ἀπόλλωνα καὶ Ἥλιον καὶ Ἥφαιστον, τὸ δὲ ὕδωρ Ποσειδῶνα καὶ Σκάμανδρον, τὴν δ’ αἶ σελήνην Ἄρτεμιν, τὸν ἀέρα δὲ Ἥραν καὶ τὰ λοιπά. ὁμοίως ἔσθ’ ὅτε καὶ ταῖς διαθέσεσι ὀνόματα θεῶν τιθέναι, τῇ μὲν φρονήσει τὴν Ἀθηνᾶν, τῇ δ’ ἀφροσύνην τὸν Ἄρεα, τῇ δ’ ἐπιθυμία τὴν Ἀφροδίτην, τῷ λόγῳ δὲ τὸν Ἑρμῆν, τῇ λήθῃ δὲ τὴν Λητώ, καὶ προσοικειοῦσι τούτοις· οὗτος μὲν οὖν τρόπος ἀπολογίας ἀρχαῖος ὣν πάνυ καὶ ἀπὸ Θεαγένους τοῦ Ῥηγίνου, ὃς πρῶτος ἔγραψε περὶ Ὀμήρου, τοιοῦτός ἐστιν ἀπὸ τῆς λέξεως.”].

⁹¹ Cf. *fragmento 1*.

⁹² Catherine Rowett (2016) faz uma leitura acerca da interpretação dos nomes das divindades no fragmento B6, atentando-se para uma certa história da interpretação.

e quatro de Hefesto; e os ossos brancos nasceram,⁹³
pelo cimento de Harmonia divinamente ajustados.⁹⁴

No entanto, esse novo aparecimento de Nestis⁹⁵ ocorre junto com a ação de Hefesto e de *Harmonía*. Esta última, contudo, torna-se central para a formação dos entes. *Harmonía*, neste contexto, estaria assumindo um caráter que dá liga às raízes transformando-as em seres. Sendo assim, além das quatro raízes, haveria outras *forças* que as organizam e as ordenam. Segundo a nossa compreensão, podemos afirmar que neste fragmento a *harmonía* assume o caráter de uma dessas forças. Seria, neste aspecto, duas outras forças que, na compreensão da filosofia de Empédocles, regeriam as quatro raízes. A força responsável por toda junção e criação dos corpos é *Philótēs* (*Amor - Φιλότης*) e a força contrária, isto é, a força desagregadora foi chamada de *Neĩkos* (*Ódio - Νεĩκος*). Para Charles Kahn (1960, p.9, grifos e tradução nossos), *Philótēs* e *Harmonía* equivalem-se. Nas Palavras dele,

Uma vez que existem quatro elementos no esquema de Empédocles, a ideia de uma união ou harmonia entre eles implica inevitavelmente mais do que o princípio sexual de uma afinidade entre opostos. O melhor exemplo do funcionamento do Amor na formação de compostos naturais é a proporção que une os vários ingredientes de uma mistura. A este respeito, toda mistura natural é uma encarnação de *Φιλότης* ou *Αρμονίη*.⁹⁶

Contrastando a citação acima com o Poema de Empédocles, vemos que o comentador toca em apenas uma parte no problema da *harmonía*. Concordamos sem sombra de dúvidas que na filosofia de Empédocles a *harmonía* está na companhia de *Philótēs*, mas será que é associada somente a ela? A nosso ver é possível observar outros efeitos da ação da *harmonía* na filosofia do Agrigento. Neste trecho citado, o autor justifica a sua afirmação indicando, sem citar, os fragmentos B96 e B98.

Se voltarmos os nossos olhos para o fragmento B6 veremos que a *harmonía* cumpre o mesmo papel que *Philótēs*: unir o que outrora estava separado. O termo *mistura*, presente na fala de Kahn (1960), pode ser entendido com maior clareza quando averiguamos a função do Amor e do Ódio na filosofia empedoclítica. Qual seria o papel dessas forças na configuração

⁹³ Estes três primeiros versos são citados por Aristóteles no *De Anima* (410a1). Neste contexto, Aristóteles está discutindo o terceiro modo da definição da alma, ou seja, por elementos.

⁹⁴ “ἡ δὲ χθῶν ἐπίηρος ἐν εὐστέρνοις χράνοισι / τῷ δύο τῶν ὀκτῶ μερέων λάχε Νήστιδος αἴγλης, / τέσσαρα δ' Ἡφαίστοιο· τὰ δ' ὀστέα λευκὰ γέροντο / Ἀρμονίης κόλλησις ἀρηρότα θεσπεσίηθεν” (31 DK B96).

⁹⁵ Para maior aprofundamento acerca do brilho de Nestis, ver Picot (2008).

⁹⁶ “Since there are four unlike elements in Empedocles' scheme, the idea of a union or harmony between them inevitably implies more than the sexual principle of an affinity between opposites. The best example of Love's work in forming natural compounds is the geometric proportion which unites the various ingredients of a mixture. In this respect, every natural blend is an embodiment of Φιλότης or Ἀρμονίη” (KAHN, 1960, p.9).

do cosmo? Vojtěch Hladký (2017, p.3, tradução nossa) mostra que “enquanto Amor tenta unilos e assim criar coisas particulares, bem como a estrutura de todo o universo, Ódio dificulta esse processo, uma vez que possui uma tendência geral em separar os elementos e manter suas ‘purezas’ e divisão mútua”.⁹⁷ Deste modo, o papel da *harmonía* substitui claramente o do Amor, pois, neste caso, ambos unem as raízes para a formação de todo o cosmo.

Além do B6, podemos ler ainda que a mistura destas quatro raízes mantém uma certa ideia de relação de contrários, no que diz respeito à *harmonía*, como pensado e aqui demonstrado na filosofia de Heráclito, que é, em suma, entendida como *relação de contrários*, e como é proposto na *Teogonia* de Hesíodo, isto é, como ponto de equilíbrio equidistante entre duas tensões. Contudo, exclusivamente em Empédocles, a relação de cada raiz **não** se apresenta isometricamente nas particularidades/pluralidades dos corpos no cosmo, ou seja, a quantidade de cada elemento varia nas diversas composições dos entes no cosmo. Dito de outra maneira, os corpos não são feitos de 25% de cada raiz, mas a presença destas raízes dá-se ora mais ora menos, de acordo com a natureza de cada corpo. Por exemplo, vemos, no fragmento B23 de Empédocles (2000), que as quatro raízes são as partes constituintes de cada ente, mas que em cada ente há uma variação harmônica quantitativa de cada elemento. Neste fragmento, lemos as seguintes palavras:

Como quando pintores quadros votivos pintam coloridos,
homens em arte bem entendidos por seu talento,
os quais quando tomam em mãos pigmentos multicores,
em harmonia tendo misturado uns mais e outros menos,
deles formas a todas (as coisas) semelhantes produzem,
árvores estatuindo e também homens e mulheres,
e feras e pássaros e peixes que se criam n'água,
assim não te vença engano (com) o senso de que outra é
de mortais (coisas) a fonte, quantas infinitas se mostraram,
mas claramente sabe isto, de um deus (o) mito tendo ouvido.⁹⁸

Estas quatro raízes não se unem de modo aleatório pelo impulso do acaso, mas, como já dito anteriormente, são as forças criadoras do Amor e destruidoras do Ódio que as coordenam. E a partir daqui, podemos desdobrar, tendo em vista a citação anterior de Kahn, e estender a

⁹⁷ “While Love tries to unite them and thus create particular things as well as the structure of the entire universe, Strife hampers this process since it has a general tendency to separate the elements and to maintain their original ‘purity’ and mutual division” (HLADKÝ, 2017, p.3).

⁹⁸ “ὥς δ' ὀπότεν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν / ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε, / οἴτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν, / ἀρμονίῃ μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ' ἐλάσσω, / ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι, / δένδρεά τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναικας / θῆρας τ' οἰωνούς τε καὶ ὕδατοθρέμμονας ἰχθύς / καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνα τιμηῖσι φερίστους / οὕτω μὴ σ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι / θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῆν, / ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας” (31 DK B23).

compreensão da *harmonía* na filosofia de Empédocles. Estes dois poderes presentes na filosofia empedoclítica são forças que organizam os *rhizōmata*. Não podemos concordar que a presença da *harmonía* seja restrita apenas à força de *Philótēs*, pois a ação desta ocorre em *harmonía* com *Neîkos*. Devemos destacar, ainda, que a relação de *Philótēs* e de *Neîkos* é caracterizada por uma forte oposição, podendo ser entendida como: amor e ódio ou amizade e inimizade. As duas palavras estão em relação mútua e não existe um sem o outro. A ação de amor ocorre juntamente com a de ódio, pois são interdependentes. Por exemplo, a morte de um corpo (*Neîkos*) significa que nasce um cadáver (*Philótēs*). Devemos pensar acerca da ação pura, se houvesse, de *Neîkos*: poderia ser uma ação não harmônica? Poderia um cadáver não se decompor harmonicamente? Não apodrece cada membro de acordo com a sua própria estrutura? Estas indagações podem ser respondidas da seguinte maneira:

Por outro lado, amor e ódio são muito mais do que ocultos – eles são invisíveis. Quando aparecem, certamente não aparecem como matéria, mas indiretamente, através de seus efeitos sobre os entes. Por conseguinte, Empédocles exige expressamente de seu ouvinte não uma observação, mas, antes, deve ele voltar toda a sua atenção, isto é, toda sua capacidade para o reconhecimento do fundamento da mobilidade do vir a ser, portanto direcioná-la para amor e ódio, a fim de poder conceber sua natureza e presença. Só com espanto e “olhos aturdidos” seus esforços serão em vão. Quando o próprio Empédocles, no Fragmento 17, fala sobre a equanimidade e o equilíbrio do ódio, fala também da largura e comprimento do amor, isto não indica uma eventual materialização destas duas forças, mas, antes, sua respectiva caracterização, cuja distinção torna mais nítida a integridade e a independência/autonomia de cada um deles.⁹⁹ (COSTA, 2009, p.121-122, tradução nossa).

Levando em consideração, portanto, que a *harmonía* é uma força que contorna e circunda toda a *Esfera*, a ação de *Neîkos*, na *Esfera*, não estará livre da *harmonía*, uma vez que na *Esfera* nada escapa do domínio dela.

Em um artigo publicado em 1949, intitulado “The Unity of Empedocles' Thought”, Herbert S. Long (p.152, tradução nossa), ao se perguntar sobre a natureza de Amor e de Ódio, afirma que “nos fragmentos existentes, eles [amor e ódio] não são mencionados como

⁹⁹ “Dagegen sind Liebe und Hass viel mehr als verborgen – sie sind unsichtbar. Wenn sie überhaupt erscheinen, erscheinen sie sicherlich nicht als Verkörperungen, sondern indirekt durch ihre Wirkungen auf andere. Daher verlangt Empedokles ausdrücklich von seinem Hörer nicht Beobachtung, vielmehr soll er seine volle Aufmerksamkeit, d.h. seine Fähigkeit zur Einsicht auf den Grund der Bewegtheit des Werdens, also auf Liebe und Hass richten, um deren Natur und Anwesenheit begreifen zu können. Nur mit verwunderten und „verdutzten Augen“ werden seine Anstrengungen vergeblich sein. Wenn Empedokles selbst aber im Fragment 17 von der Ausgewogenheit und dem Gleichgewicht des Hasses, wie auch von der Breite und Länge der Liebe redet, weist dies nicht auf eine eventuelle Verkörperung dieser zwei Ursachen hin, sondern eher auf ihre jeweilige Charakterisierung, deren Unterscheidung eigens die unterschiedliche Vollkommenheit und Selbstständigkeit beider verdeutlicht.” (COSTA, 2009, p.121-122)

ingredientes de qualquer composto físico particular, do modo em que os outros quatro elementos são usados”¹⁰⁰. E isto quer dizer que o Amor e o Ódio não são fontes das coisas, mas forças que as geram, de acordo com a união de cada raiz. Esta afirmação traduz o que está presente no fragmento B17.15–20 (EMPÉDOCLES, 2017):

Pois como já antes dissera, revelando os limites de minhas palavras,
 duplas direi: pois ora o uno se forma a ser um só
 a partir de muitos, ora divide-se a ser muitos a partir de um só,
 fogo e água; terra e ar de incomensurável altura,
 e ódio funesto fora destes, de igual peso em todo lado
 e amor dentro deles igual em comprimento e largura.¹⁰¹

Sendo assim, podemos constatar, mais uma vez, que a Amizade (*Philótēs*) age nas raízes, tal qual *Harmonía*, isto é, de modo próximo ao que já tinha sido mostrado no fragmento B6. Edward A. Lippman (1963, p.25, tradução nossa), ao traçar uma história da *harmonía* na Antiguidade grega em seu famoso artigo “Hellenic Conceptions of Harmony”, observa a radicalidade do pensamento de Empédocles. Ele afirma que “no domínio físico, claro, qualquer teoria geral da harmonia será aplicada igualmente para homem e natureza. Na visão de Empédocles, por exemplo, o homem também é uma harmonia dos quatro elementos causados pelo amor”¹⁰². Ou seja, nada estaria de fora dessa estrutura. É como dizer que todo cosmo, belo e ordenado, só é possível pela presença da *harmonía*.

Exposto dessa forma o pensamento de Empédocles, como pensar as ocorrências da *harmonía* no interior do poema? Além dos já citados e demonstrados fragmentos B23 e B96, onde a *harmonía* aparece substituindo a função de *Philótēs* (amor, amizade), haveria algum outro sentido que ampliasse em Empédocles à semântica desse vocábulo?

Munidos dessas questões, vemos que nos fragmentos B27 e B27a pode ser lido que a *harmonía* tem uma posição fundamental, pois sem fugir do sentido dado também à *Philótēs*, que envolve tudo que há, a *harmonía* toma toda a estrutura da *Esfera*. Este, por sua vez, é o

¹⁰⁰ “In the extant fragments they are not spoken of as ingredients of any particular physical compound, in the way that the other four elements are used” (LONG, 1949, p.152).

¹⁰¹ “ὡς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφραύσκων πείρατα μύθων, / δίπλ’ ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἐν ἠὺξήθη μόνον εἶναι / ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ’ αὖ διέφνυ πλεόν’ ἐξ ἑνὸς εἶναι, / πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἥερος ἄπλετον ὕψος, / Νεϊκός τ’ οὐλόμενον δίχα τῶν, ἀτάλαντον ἀπάντη, / καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε· (31 DK B17.15-20). Observe que o tradutor José Cavalcante de Souza (EMPÉDOCLES, 2000) escolheu traduzir *Philótēs* por amizade. Apenas para efeito de comparação, Bornheim (1972, p.69) traduziu por Amor, Wright (1981, p.166), traduziu este termo por *love*; a mesma escolha faz Inwood (1992, p.217).

¹⁰² “in the physical realm, of course, any general theory of harmony will apply equally to man and nature. In Empedocles’s view, for example, man too is a harmony of the four elements caused by love” (LIPPMAN, 1963, p.25).

conceito que Empédocles (2017) desdobrou para caracterizar toda a pluralidade/totalidade possível em uma unidade, como lemos adiante:

Ali nem de sol se divisam ágeis membros,
nem mesmo da terra hirsuta, nem mar;
de tal modo envolto em tensa harmonia está
Nem insurgência nem desnecessária contenda em seus membros.¹⁰³

Outro ponto da filosofia de Empédocles abre-se aos nossos olhos ao lermos este fragmento, a saber, o conteúdo acerca da *Esfera* (Σφαῖρος – *Sphaîros*). Do ponto de vista da *Esfera* e tomando esta como sendo um *todo* harmonioso, não é possível estabelecer qualquer particularidade que conhecemos no nosso mundo, seja o *sol*, a *terra* ou o *mar*. A *Esfera*, na filosofia de Empédocles, é o lugar do todo, isto é, “todos os elementos são absorvidos no interior da Esfera”¹⁰⁴ (HLADKÝ, 2017, p.8).

Outro aparecimento do conceito de *harmonía* ocorre no fragmento B107 (EMPÉDOCLES, 2000). Nele, o mesmo sentido de *harmonía* é mantido.

Pois, destes¹⁰⁵, todos se constituíram harmonizados,
e por estes é que pensam, sentem prazer e dor.¹⁰⁶

A *harmonía*, neste fragmento, encontra-se na forma verbal participial singular aoristo (ἀρμωσθέντα – *harmosthénta*), o que nos permite pensar que a *harmonía* ocorreu em um passado indefinido e/ou indeterminado. Além disso, podemos compreender que a relação de *prazer e dor* mostra uma relação harmônica tal como a de *Philótēs* e *Neîkos*, corroborando positivamente para a nossa interpretação, que busca compreender os enlaces semânticos do conceito de *harmonía* em Empédocles. É por isso que a afirmação, mesma que correta, não apresenta todo o problema da *harmonía* em Empédocles. Precisamos entender que a *harmonía* é a força que subjaz a todo corpo e, neste caso, a todo tempo. Isso permite pensar, também, que a *harmonía* possui uma compreensão de que ocorreu em um tempo onde somente o *sempre* pode estar, tal como ocorre nos fragmentos B12 e B16 (EMPÉDOCLES, 2000), respectivamente:

Pois do que de nenhum modo é, impossível é vir-a-ser,

¹⁰³ “ἔνθ' οὐτ' ἡελίοιο διείδεται ὠκέα γῆα / οὐδὲ μὲν οὐδ' αἴης λάσιον μένος οὐδὲ θάλασσα/ οὕτως Ἀρμονίης πικινῶι κρύφωι ἐστήρικται / Σφαῖρος κυκλοτερῆς μονίη περιηγέι γαίωι” (31 DK B27).

¹⁰⁴ “(...) all the elements are absorbed into the Sphaîros” (HLADKÝ, 2017, p.8).

¹⁰⁵ Refere-se aos *rhizōmata*, isto é, *destes elementos*.

¹⁰⁶ “ἐκ τούτων [γάρ] πάντα πεπήγασιν ἀρμωσθέντα / καὶ τούτοις φρονέουσι καὶ ἡδοντ' ἢδ' ἀνιῶνται.”. (31 DK B107).

destruir-se o que é (é) impossível e impensável;
pois será sempre lá, onde um sempre (o) firmar.¹⁰⁷

Pois como antes eram, também serão, e jamais, penso,
destes dois (amor e ódio) ficará vazio o interminável tempo.¹⁰⁸

Deve-se observar ainda que a expressão grega traduzida por *interminável tempo* é *áspetos aiōn* (ἄσπετος αἰών). *Áspetos* tem como campo semântico a ideia de *inefável, indizível, indescritível, inexprimível*; *aiōn*, a grosso modo, quer dizer *tempo*. Entretanto, em grego, há vários modos de dizer tempo. Há *chrónos*, considerado como sendo o tempo consecutivo; *kairós*, que é o tempo da oportunidade, o tempo para o agir. Sendo assim, *aiōn* é o tempo indefinido, o tempo do sempre, o tempo da eternidade. Esta eternidade, todavia, não é teleologicamente orientada como na teologia cristã, mas é, simplesmente, um modo de dizer o tempo que foi, que é e que será. É uma eternidade passada e futura, podendo ser entendida também como um longo espaço de tempo.

Comparando o termo *aién*, do fragmento B12, e o termo *aiōn*, do fragmento B16, temos algo no mínimo curioso. Segundo Yonge (1849, p.178), essas duas palavras advêm do mesmo radical, sendo que, no primeiro caso, a semântica cobre algo próximo de *eternamente* (*eternally*) e, no segundo, o significado gira em torno de *eternidade* (*eternity*). Portanto, aquilo que é *sempre* só pode ser em um tempo que seja *sempre*. Dito de outro modo, *aién* só poderia ser possível com *aiōn* e, por assim se comportar, no interior deste tempo *todos se constituíram harmonizados*, conforme o fragmento B107. A *harmonía* é também, na nossa interpretação, um modo de dizer isto que é: *áspetos aiōn* – *inefável, indizível, indescritível, inexprimível* de um tempo que é sempre e é sempre de modo harmonizado.¹⁰⁹

O último aparecimento do termo *harmonía* encontra-se no fragmento B122 (EMPÉDOCLES, 2000):

¹⁰⁷ “ἔκ τε γὰρ οὐδὰμ’ ἐόντος ἀμήχανόν ἐστι γενέσθαι / καὶ τ’ ἐὼν ἐξαπολέσθαι ἀνήνυστον καὶ ἄπυστον / αἰεὶ γὰρ τῆι γ’ ἔσται, ὅπῃ κέ τις αἰὲν” (31 DK B12).

¹⁰⁸ “ἦ γὰρ καὶ πάρος ἔσκε(?), καὶ ἔσσειται, οὐδέ ποτ’, οἶω, / τούτων ἀμφοτέρων κενεώσεται ἄσπετος αἰών.” (31 DK B16).

¹⁰⁹ Este mesmo modo de considerar o *tempo* ocorre também em Heráclito (tradução COSTA, 2012a) em dois momentos: (I) no fragmento B1: “Desse *lógos*, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse *lógos*, e ainda assim parecem inexperientes, embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta. Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados como esquecem o que fazem dormindo.” [“τοῦ δὲ λόγου τοῦδ’ ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν εἰκόσασιν πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιοῦτων ὁκοίων ἐγὼ διηγέσθαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει· τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσασιν ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσασιν εὐδόντες ἐπιλανθάνονται” (22 DK B1)] e (II) no fragmento B52: “O tempo é uma criança brincando, jogando: reinado da criança” [“αἰὼν παῖς ἐστὶ παιζῶν, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ.” (22 DK B52)].

Lá estavam Subterrâneas e Vista-de-Sol que ao longe vê,
 Batalha sanguinolenta e Harmonia de manso olhar,
 e Belíssima e Feia, Rápida e Demorada,
 Infalível amorosa e, de negras pupilas, Incerteza.¹¹⁰

Devemos observar que a construção dos versos desenvolve-se por relação de contrários: Subterrâneas e Vista-de-Sol, Batalha e Harmonia, Belíssima e Feia, Rápida e Demorada, Infalível e Incerteza.¹¹¹ Devemos compreender que estas relações dão-se em *harmonía*, tal como temos defendido aqui, ou seja, a *harmonía* age unindo ambos os polos. Dizer tal coisa é afirmar que a *harmonía* age sobre ambos os lados, mesmo que em oposição. Se tomarmos a liberdade de seguir uma certa sequência dos fragmentos e coloca-los em ordem direta, teríamos o desenho de um certo mundo. Esses fragmentos são, na tradução de José Cavalcante de Souza (EMPÉDOCLES, 2000), respectivamente:

1. B115

É de Necessidade oráculo, de deuses antigo decreto,
 eterno, bem selado com amplos juramentos:
 quando um, por loucura, com sangue amigo membros manchou,
 e por ódio o que um falso juramento tenha feito,
 demônios que tiveram de partilha uma longa vida,
 dez mil estações eles longe dos abençoados erram,
 nascendo pelo tempo em toda espécie de formas de mortais,
 que penosos caminhos de vida permutam entre si.
 Pois força de éter os persegue em direção de mar
 e mar em solo de terra os vomitou, e terra em raios
 de sol luminoso, e este os atirou em turbilhões de éter;
 outro de outro os recebe, e os odeiam todos.
 Destes também eu agora sou, dos deuses banido, errante,
 em furioso ódio tendo confiado.” (EMPÉDOCLES, B115)¹¹²

¹¹⁰ “ἔνθ' ἦσαν Χθονίη τε καὶ Ἡλιόπη ταναῶπις, / Δῆρις θ' αἰματόεσσα καὶ Ἀρμονίη θεμερῶπις, / Καλλιστώ τ' Αἰσχρή τε, Θόωσά τε Δηναίη τε, / Νημερτής τ' ἑρόεσσα μελάγκουρός τ' Ἀσάφεια.” (31 DK B122).

¹¹¹ Este desenho configura também a ideia de *pólemos* (guerra) em Heráclito, como ilustram os fragmentos B53 e B80. A função de *pólemos* em Heráclito é, como em *harmonía*, apesar da semântica oposta, unir, pois a guerra coloca em combate, e colocar em combate é colocar polos opostos face a face. Mais sobre a análise destes dois fragmentos, ver Costa (2012a, p.177-178).

¹¹² “ἔστιν Ἀνάγκης χρῆμα, θεῶν ψήφισμα παλαιόν, / αἰδίων, πλατέεσσι κατεσφρηγισμένον ὄρκους· / εὐτέ τις ἀμπλακίησι φόνωι φίλα γυῖα μίηνι, <νεϊκέϊ θ'> ὅς κ(ε) ἐπίορκον ἀμαρτήσας ἐπομόσσηι, / δαίμονες οἴτε μακρᾶίωνος λελάχασι βίοιο, / τρίς μιν μυρίας ὄρας ἀπὸ μακάρων ἀλάλησθαι, / φυομένους παντοῖα διὰ χρόνου εἶδα θνητῶν / ἀργαλέας βιότοιο μεταλλάσσοντα κελεύθους. / αἰθέριον μὲν γὰρ σφε μένος πόντονδε διώκει, / πόντος δ' ἐς χθονὸς οὐδας ἀπέπτυσσε, γαῖα δ' ἐς ἀνγᾶς / ἡελίου φαέθοντος, ὁ δ' αἰθέρος ἔμβαλε δίναις· / ἄλλος δ' ἐξ ἄλλου δέχεται, στυγέουσι δὲ πάντες. / τῶν καὶ ἐγὼ νῦν εἶμι, φυγᾶς θεόθεν καὶ ἀλήτης, / νεϊκέϊ μαινομένωι πίσυνος.” (31 DK B115).

2. B118

Eu chorei, e gemi quando vi insólito lugar ¹¹³

3. B120

Chegamos sob este antro coberto. ¹¹⁴

4. B121

(...) terra sem alegria,
onde Assassínio, Rancor e demais raças de Keres,
ressecantes Doenças, Podridões, obras dissolventes
sobre a campina de Ate pelas trevas andam errantes. ¹¹⁵

5. B122 (já citado)

6. B123

E crescença e Decrescente, Bem-dormida
e Vigília, Movida e Inamovível, e de muitas coroas.
Máxima e Baixeza, Silente e Dotada-de-Voz. ¹¹⁶

7. B124¹¹⁷.

Ai, ai, mísera raça de mortais, desafortunada,
de tais contendias e de tais gemidos nascestes!”

Esta ordenação aproxima-se da proposta analítica realizada por Kirk & Raven (1966, p.364–366). Os autores afirmam que essa imagem de mundo pode ocasionar, em um mundo cristão, um grande desvio do ideário grego e, com isso, gerar errôneas interpretações. Segundo eles, “deve-se notar que Empédocles não tem equivalente ao Inferno: pelo contrário, a alma (...) cumpre penitência pelo seu pecado neste mundo – um mundo (...) de opostos” (KIRK & RAVEN, 1966, p.365). Ao pensar esta citação, algumas coisas devem ser ditas: 1) “inferno” é

¹¹³ “κλαῦσά τε καὶ κώκυσα ἰδὼν ἀσυνήθεα χῶρον” (31 DK B118).

¹¹⁴ “ἠλύθομεν τόδ’ ὑπ’ ἄντρον ὑπόστεγον” (31 DK B120).

¹¹⁵ “(...) ἀτερπέα χῶρον, / ἔνθα Φόνος τε Κότος τε καὶ ἄλλων ἔθνεα Κηρῶν / ἀύχηραὶ τε Νόσοι καὶ Σήψιες ἔργα τε ῥευστά / Ἄτης ἀν λειμῶνα κατὰ σκότος ἠλάσκουσιν.” (31 DK B121).

¹¹⁶ “Φυσὸ τε Φθιμένη τε, καὶ Εὐναίη καὶ Ἔγερσις, / Κινώ τ’ Ἀστεμφής τε, πολυστέφανός τε Μεγιστὴ / καὶ Φορὴ, Σωπή τε καὶ Ὀμφαίη...” (31 DK B123).

¹¹⁷ “ὦ πόποι, ὦ δειλὸν θνητῶν γένος, ὦ δυσάνολβον, / τοίων ἔκ τ’ ἐρίδων ἔκ τε στοναχῶν ἐγένεσθε.” (31 DK B124).

uma palavra latina, *infernus*, ou seja, não é uma invenção dos gregos e, conseqüentemente, não é uma preocupação para aquele pensamento; 2) a alma não é uma coisa externa, corrompida pelo pecado, como vai tentar sustentar a teologia cristã, mas é, como já demonstrado e desenvolvido por Costa (2012, p.102), “o sangue, o sangue resultante da mistura das quatro raízes, uma mistura que, para cada homem, assim como para cada vivente, é única, singular e específica”. Sendo assim, a tentativa de colocar o “mundo cristão” em conexão com estes fragmentos de Empédocles não é só anacrônica, é, também, insustentável.

Entretanto, como podemos pensar a *harmonía* nesta imagem apresentada pelo poema de Empédocles? A nosso ver, o mundo não é somente de opostos, mas, concomitantemente, de contradições. Dizer *harmonía* juntamente com *Derís*, que pode ser traduzida por *discórdia*, não seria só uma questão de oposição, mas de contradição, principalmente se pensarmos os epítetos dados no fragmento B122 para estes vocábulos. *Derís* é sanguinolenta e isto contradiz um manso olhar. Dessa forma, *harmonía* descreve o comportamento do cosmo, desse lugar digno de lágrimas e, por extensão, do homem. Seguindo esta linha interpretativa, podemos pensar os gemidos e as lágrimas como resultado de se deparar frente a esta imagem de mundo. Um mundo que não se sustenta como uma divisão clara do que *o que é, é, e o que não é, não é*, como quer a lógica da *não-contradição*. Pelo contrário, aqui observa-se um mundo que se demonstra e se revela por contradição. Os *ai ai* existem porque nada pode ser feito. É como é: trágico.

Contudo, não podemos esquecer que a presença da *harmonía* dá-se no interior de toda *Esfera*, como vimos. Se é desta forma que se desenha, ela terá que ocorrer tanto na ação de *Philótēs*, como já demonstrado, como em *Neîkos*, como apontado, pois é no interior da *Esfera* que a ação desagregadora ocorre. Esta ação, por sua vez, tem que se fundar em uma estrutura também harmoniosa, caso contrário, seria possível um cadáver de macaco tornar-se elefante. A presença da *harmonía*, nessa senda, leva-nos a compreender que os processos de decomposição carecem também de um desdobramento e/ou de uma evolução cujo caráter seja harmônico. O que queremos dizer aqui é que no interior da filosofia de Empédocles, o vir a ser do cadáver é tornar-se, novamente, as quatro raízes. É um movimento cíclico presente no modo como o cosmo se revela e no *como* empedoclítico de leitura deste cosmo, como, por exemplo, no fragmento B26 (EMPÉDOCLES, 2000):

Em turnos prevalecem no circuito do ciclo,
perecem uns nos outros e crescem em seu turno fixado.
Pois estes são eles mesmos e correndo uns pelos outros
tornam-se homens e espécies de outros animais,
ora por Amizade convergidos em uma só ordem,

ora de novo à parte movidos cada um por ódio de *Neĩkos*,
até que em um crescidos, o todo, submissos se tornem.
Assim, por onde um de muitos aprenderam a formar-se
e de novo partido o um muitos se constituem,
por aí é que nascem e não lhes é estável a vida;
mas por onde mudando continuamente jamais cessam,
por aí é que sempre são, imóveis segundo o ciclo.¹¹⁸

Sendo assim, podemos afirmar que a ação da *harmonía* não é sinônimo de *Philótēs*, mas é uma condição constante presente no cosmo: exhibe-se tanto na composição, como na decomposição dos entes no cosmo, toda a *Esfera* está cheia da sua presença. A onipresença da *harmonía*, envolventemente em toda *Esfera*, mantém o *Ódio* em guerra, frente a frente com *Philótēs*, mas deslocado na ação, conforme o fragmento B36 (EMPÉDOCLES, 2000) apresenta:

As (coisas) convergindo, extremo se deslocava Ódio.¹¹⁹

Deste modo, a *harmonía* que outrora unira as raízes sob a batuta de *Philótēs*, na ação de *Neĩkos*, é configurada para a desunião das raízes, pois o regente presente na organização da orquestra, isto é, do cosmo, é *Neĩkos*, que age e ao agir desata a força de *harmonía*. A presença desta última estaria, portanto, ligada à união e à desunião das raízes, ao permitir¹²⁰ a ação de *Neĩkos*.

Sendo assim, podemos concluir que a *harmonía* é um conceito central no interior da filosofia de Empédocles, pois abarca todos os níveis de sua zoogonia.¹²¹ Com isso queremos dizer que a *harmonía* revela-se tanto nas raízes, relacionando-as, como nas forças: seja por ato de *Philótēs*, unindo e compondo as raízes, seja no movimento de *Neĩkos*, decompondo os

¹¹⁸ “ἐν δὲ μέρει κρατέουσι περιπλομένοιο κύκλιοι, / καὶ φθίνει εἰς ἄλληλα καὶ αὐξεται ἐν μέρει αἴσης. / αὐτὰ γὰρ ἔστιν ταῦτα, δι’ ἀλλήλων δὲ θέοντα / γίνοντ(αι) ἄνθρωποι τε καὶ ἄλλων ἔθνεα θηρῶν / ἄλλοτε μὲν Φιλότῃτι συνερχόμεν’ εἰς ἓνα κόσμον, / ἄλλοτε δ’ αὖ δίχ’ ἕκαστα φορούμενα Νεῖκεος ἔχθει, / εἰσόκεν ἐν συμφύντα τὸ πᾶν ὑπένερθε γένηται. / οὕτως ἦ μὲν ἐν ἐκ πλεόνων μεμάθηκε φύεσθαι / ἠδὲ πάλιν διαφύντος ἐνὸς πλεόν’ ἐκτελέθουσι, / τῆι μὲν γίνονται τε καὶ οὐ σφισιν ἔμπεδος αἰών· / ἦ δὲ τὰδ’ ἀλλάσσοντα διαμπερὲς οὐδαμὰ λήγει, / ταύτη δ’ αἰὲν ἔασιν ἀκίνητοι κατὰ κύκλον.” (31 DK B26).

¹¹⁹ “τῶν δὲ συνερχομένων ἐξ ἔσχατον ἴστατο Νεῖκος.” (31 DK B36).

¹²⁰ Essa ideia de permissão deve ser entendida da seguinte maneira: há, no interior da filosofia de Empédocles, o ciclo. Ou seja, na relação entre as forças *Philótēs* e *Neĩkos*, ocorre que em um momento há o predomínio da primeira força e em um outro momento o da segunda força agindo na *esfera*. A *esfera* é “encapada” com a presença da *harmonía*. E devido a esta questão, concluímos a partir da lógica que a *harmonía* se faz presente quando *Neĩkos* age. Contudo, a lógica pode não ser o melhor meio para analisar estes fragmentos, pois ora Empédocles é lógico, ora não. Sendo assim, pode ser que para a filosofia de Empédocles, a *harmonía* esteja presente apenas quando a força de *Philótēs* imperar.

¹²¹ Entendendo, aqui, os níveis da zoogonia como sendo: as quatro raízes (fogo, ar, terra e água), as forças (amor e ódio), a Esfera e, por fim, o ciclo.

corpos. *Harmonía* faz-se presente também na configuração e estruturação do todo, isto é, de *Sphaîros*. E, por fim, a *harmonía* se faz presente também no olhar deste que é revestido de uma *túnica de carne*¹²², isto é, do homem que, ao se deparar com um mundo contraditório, geme, padece e, desta forma, vive.

Sendo assim, podemos concluir que se a *harmonía* em Homero é marcada pelo seu uso como verbo e em Hesíodo como nome de uma divindade, em Heráclito ela assume um caráter trágico de leitura do cosmo, isto é, é o nome da relação de contrários que constitui o cosmo. Contudo, vimos que em Empédocles a *harmonía* tem um caráter complexo de ação, ou seja, como uma presença que se aproxima tanto de *Philótēs*, como de *Neîkos*, que, dito de outra maneira, pode-se compreender que a *harmonía* age direta e necessariamente na constituição do cosmo e é, também, a própria natureza do movimento, o que aproxima do sentido dado por Heráclito para este termo. Vimos, ademais, que a *harmonía* faz-se presente na ação de *Neîkos*, pois a decomposição do cosmo, isto é, o desmembramento de cada raiz dá-se de modo harmônico. Além dessas, podemos perceber que a *harmonía* também está presente na forma da *Esfera* e, por extensão, na forma de tudo quanto é e existe.

¹²² Conforme o fragmento B126.

4. A HARMONÍA NO PENSAMENTO PITAGÓRICO: SUA PRESENÇA EM FILOLAU DE CROTONA E ARQUITAS DE TARENTO

É preciso dizer de antemão que este capítulo cumpre o propósito de abrir novos caminhos para a compreensão do que virá a ser a função da *harmonía* em Platão e, conseqüentemente, também devido à influência direta daquele em Aristóteles e Aristóxeno. Contudo, vale dizer que tanto Filolau como Arquitas são pensadores que partem de uma perspectiva distinta, mas dialogal, no que tange ao pensamento do cosmo, principalmente, daquela que, por exemplo, Heráclito e Empédocles adotaram. Para termos ideia da dimensão deste lugar, Heráclito, em relação a Pitágoras, irá duramente afirmar, no fragmento B60 (tradução de COSTA, 2012a), que “muito aprendizado não ensina saber, pois teria ensinado a Hesíodo e a Pitágoras, também a Xenófanés e a Hecateu”.¹²³ Em Empédocles, contudo, não há nomeação de Pitágoras em seus fragmentos. Apesar disso, a tradição¹²⁴ interpretou o fragmento B129 como uma referência direta a Pitágoras. Eudoro de Sousa (2013), ao traduzir os fragmentos de Empédocles, coloca entre parênteses o nome de *Pitágoras*, como pode ser lido nos versos que seguem:

Entre eles vivia um homem (Pitágoras) de eminente saber,
dos tesouros do conhecimento ricamente dotado
e que em todas as artes de sabedoria se esforçou.
Tendia ele todos os poderes do seu espírito,
e logo claramente via cada uma de quantas coisas existem
em dez ou vinte gerações de mortais.¹²⁵

¹²³ “Πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει· Ἡσίοδον γάρ ἄν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόην, αὐτίς τε καὶ Ἑκαταῖον.” (22 DK B60).

¹²⁴ Podemos dizer que pelo menos desde Porfírio, *Vida de Pitágoras*, 30, onde cita o fragmento B129 de Empédocles, como podemos ver: “Com suas cadências rítmicas, seus cânticos e seus feitiços mitigava os padecimentos psíquicos e corporais. Estes princípios foram desenvolvidos para seus discípulos, mas, particularmente, escutava a harmonia do universo, porque compreendia a harmonia universal das esferas e dos astros que nela se movem, e que não a percebemos pela pequenez de nossa natureza. E com estas palavras testemunha Empédocles (...) (tradução nossa)” [“Con sus cadencias rítmicas, sus cánticos y sus ensalmos mitigaba los padecimientos psíquicos y corporales. Estos principios los desarrollaba para sus discípulos, pero, particularmente, escuchaba la armonía del universo, porque comprendía la armonía universal de las esferas y de los astros que en ella se mueven, y que no la percibimos por la pequeñez de nuestra naturaleza. Y con estas palabras lo atestigua Empédocles (...)” (PORFÍRIO, Gredos, 1987)] [“αὐτὸς δὲ τῆς τοῦ παντὸς ἁρμονίας ἠκροᾶτο συνιεὶς τῆς καθολικῆς τῶν σφαιρῶν καὶ τῶν κατ’ αὐτὰς κινουμένων ἀστέρων ἁρμονίας, ἧς ἡμᾶς μὴ ἀκούειν διὰ μικρότητα τῆς φύσεως. τούτοις καὶ Ἐμπεδοκλῆς μαρτυρεῖ λέγων περὶ αὐτοῦ” (Porphyrus, 1630, p.20)]. Para Cornelli (2011, p.122, grifo do autor), não há dúvida de que Empédocles, no fragmento B129, se refere diretamente a Pitágoras: “O fr. 129, portanto, no contexto tanto das *Purificações* como da tradição sobre a figura de Empédocles como homem divino, constitui testemunho da atribuição ao protopitagorismo de uma teoria da alma que pressupõe tanto uma concepção de sua transmigração como uma capacidade especial de Pitágoras de percorrer essa história da alma”.

¹²⁵ “ἦν δὲ τις ἐν κείνοισιν ἀνὴρ περιώσια εἰδώς, / ὅς δὴ μήκιστον πραπίδων ἐκτίσατο πλοῦτον, / παντοίων τε μάλιστα σοφῶν <τ’> ἐπιήρανος ἔργων / ὅππότε γὰρ πάσησιν ὀρέξαιτο πραπίδεςσιν, / ρεῖ’ ὁ γε τῶν ὄντων πάντων λεύσσεσκεν ἕκαστον / καὶ τε δέκ’ ἀνθρώπων καὶ τ’ εἴκοσιν αἰώνεσσιν.” (31 DK B129)

É neste contexto que surgem dois personagens nessa *história filosófica da harmonía* que aqui estamos delineando: Filolau e Arquitas.

Filolau serviu-se do conceito de *harmonía* de três modos, no mínimo. O primeiro é manifesto em sua forma verbal, tal como foi consagrado pela poesia homérica, como vimos nos primeiros capítulos deste trabalho. O segundo mantém, concomitantemente ao que já apresentamos até aqui, salvo algumas particularidades que tentaremos aclarar a partir, principalmente, dos fragmentos deste filósofo, o sentido da *harmonía* no cosmo, que, pelo que tudo indica, está bem próximo do que já apresentamos em Heráclito e Empédocles.¹²⁶ O terceiro, contudo, inaugura e imprime uma nova semântica ao conceito de *harmonía*: *ἀρμονία* estará, daqui para frente, também conectada como parte dos processos e dos procedimentos de dizer acerca da música e de sua teorização. Em suma: a *harmonía* nunca mais se desvinculará do âmbito artístico-musical e de suas epistemologias, dos modos de composição e de elaboração da crítica desta arte, ou seja, a *harmonía* tornar-se-á, paulatinamente, a partir de Filolau, uma forma de pensar os mais diversos âmbitos da música, desde sua elaboração poético-compositiva, passando pela prática instrumental e desembocando nas diversas formas teórico-especulativas e de recepção. Esta nova marca semântica criará uma cicatriz tão profunda neste conceito que o sentido musical deste termo se confundirá com a história da própria música ocidental e será tema e disciplina teórica em todas as fases da história da música.¹²⁷ Dito de outra maneira, a *harmonía*, a partir do que foi ofertado por Filolau, estará sempre vinculada ao estudo e ao conhecimento da música e suas estruturas. A *harmonía* daqui para frente estará coberta de melodias e ritmos, ou, em certos contextos, como quase que um sinônimo para a própria *música*.

¹²⁶ Entre as duas formas aqui aludidas, o vocábulo *harmonía* aparece nos fragmentos B1, 2, 6, 7 e 10 de Filolau.

¹²⁷ Infelizmente não poderemos traçar os sentidos deste conceito nos mais diversos períodos e nuances da história da música ocidental. Contudo, para quem se interessar nos estudos sobre a *harmonía* exclusivamente musical nos transcurso da história da música no Ocidente, indicamos as seguintes obras: para a Antiguidade, o livro de 1926 do filólogo e musicólogo francês Théodore Reinach, *La musique grecque* (com tradução, em 2011, para o português de Newton Cunha pela Perspectiva, na coleção *Signos Música*); para a música Medieval, contamos com o excepcional trabalho de Richard H. Hoppin, *Medieval Music* (1978); no que diz respeito à música da Renascença, temos o livro *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, publicado em 1998, cuja autoria é de Allan W. Atlas; a música Barroca foi bem representada pelos estudos de Manfred F. Bukofzer, com o livro *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*, de 1947; e o trabalho desenvolvido por Philip Downs, intitulado *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, publicado em 1992; acerca do período Romântico, o trabalho de Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, de 1984. Sobre a relação da música Contemporânea e a música da Antiguidade Grega há uma introdução ao desenvolvimento da música contemporânea no ensaio *Música grega Antiga, Hoje?* escrito por Livio Tragtenberg. Este ensaio está presente na edição brasileira do livro de Reinach referido no início desta *nota*. Para adentrar em questões um pouco mais específicas da história da teoria musical, podemos citar como texto de referência *The Cambridge History of Western Music*, editado por Thomas Christensen em 2002. Claro que esta lista de obras que aqui dispomos tem um caráter introdutório e, em certa medida, tem o compromisso de elucidar os problemas musicais de cada tempo histórico, não os filosóficos, necessariamente.

Antes de adentrarmos no problema da *harmonía* em Filolau, devemos deixar claro que estamos inseridos nas bordas da filosofia pitagórica. Dizer isto significa perceber que há inúmeros problemas que excedem aquilo que se impõe como sendo o mais característico dos textos fragmentários, ou seja, a barreira de compreensão e interpretação. Dizer que é uma filosofia pitagórica significa dizer que estamos diante de uma incógnita que nos transporta imediatamente aos portões de acesso do pensamento desta corrente filosófica, pois não faz parte de sua prática a livre propagação da sua doutrina em forma de texto, ou até mesmo por meio da oralidade, tornando-se obscura a sua compreensão e desenvolvimento na posteridade.¹²⁸ E, levando em consideração que existe uma necessidade de materiais e/ou documentos para que se possa estabelecer uma escrita histórica, Charles Kahn (2007, p.41), em seu livro *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*, afirma que “como Pitágoras e seus primeiros discípulos não deixaram nenhum registro escrito de seus ensinamentos, a história da filosofia pitagórica deve ter início com o primeiro livro pitagórico conhecido”. Este primeiro trabalho é o fragmentário texto de Filolau de Crotona.

A partir da constatação de que Filolau é um pitagórico, percebemos que a *harmonía*, como objeto de saber, se atrela, indiscutivelmente, ao modo de pensar e organizar o conhecimento tal como disposto em seus fragmentos e que, bem como era típico dos pitagóricos, o tratamento ao conhecimento, no que diz respeito aos seus postulados, só é possível se, e somente se, for justificado e alicerçado por bases estruturalmente numérico-matemáticas. Não queremos dizer com isso que os números são os responsáveis por formar as coisas no cosmo, mas que são os números a base da epistemologia (ou *gnosilogia*) pitagórica. São os números o meio pelo qual o conhecimento é alcançado e tornado possível. Para Richard McKirahan (2013, p.183, tradução nossa),

todas as coisas dependem do número: o número é essencial ou fundamental para todas as coisas. Essa afirmação foi primariamente uma afirmação sobre a natureza das coisas no mundo, mas foi também uma afirmação epistemológica: se nós entendemos a base numérica de alguma coisa, então entendemos essa coisa. O número é a chave para o conhecimento.¹²⁹

¹²⁸ Kahn (2007, p.21-40) dedica o segundo capítulo (*Pitágoras e o modo de vida pitagórico*) de seu livro para falar, dentre outras coisas, sobre o juramento de não relatar nada a pessoas não iniciadas no pitagorismo.

¹²⁹ “everything depends on number: number is essential or fundamental to all things. This claim was primarily a claim about the nature of things in the world, but it was also an epistemological claim: if we understand the numerical basis of something, then we understand that thing. Number is the key to knowledge” (MCKIRAHAN, 2013, p.183).

Os pitagóricos teriam encontrado nos números os fundamentos para a comprovação do conhecimento e, conseqüentemente, a possibilidade do estabelecimento do conhecimento. O próprio Filolau nos mostra isso no fragmento B4 (tradução nossa) ao afirmar que “todas as coisas cognoscíveis têm número: pois não é possível nem pensar *noeticamente* nem nada conhecer sem ele”¹³⁰.

Os números, com efeito, são propriedades de tudo (*πάντα* - *pánta*) que pode ser conhecido e, por assim se expressar no interior desta filosofia, a *harmonía*, já tratada como elemento e força do e no cosmo pela poesia e por filosofias anteriores, não poderia ser um elemento de outra ordem, quer dizer, um elemento que ficasse de fora deste constructo epistemológico. Como veremos, deve-se pensar antes de tudo que há *harmonía*, tanto na constituição do cosmo, como na constituição da música. Contudo, devemos compreender, primeiro, qual seja o papel do número em Filolau, ou naquilo que restou de sua filosofia e, em seguida, observar como estes números foram pensados no estabelecimento do conhecimento da *harmonía*.

Há um importante artigo dedicado exclusivamente ao problema dos números em Filolau. Publicado em 1988, intitulado *The Role of Number in Philolaus' Philosophy* [A função do Número na Filosofia de Filolau], cuja autoria é assinada por Carl Huffman, que buscou demonstrar que “os fragmentos de Filolau mostram que ele não acreditava que todas as coisas são números, mas, ao contrário, que todas as coisas que são conhecidas são *conhecidas* através do número.”¹³¹ (HUFFMAN, 1988, p.4, tradução nossa, grifo do autor). Isso revela que o critério e fundamento para o estabelecimento do conhecimento, em Filolau, é o número. Na interpretação de Huffman, o fragmento B4 expõe, mesmo que de modo muito resumido, o que era o número e o seu *papel* (*role*) para a filosofia de Filolau. Essa função é revestida por um caráter, indubitavelmente, epistemológico.¹³²

Um ano depois deste artigo, em 1989, Leonid Ja. Zhmud publicou um artigo denominado “*All is number?*” ‘*Basic Doctrine*’ of Pythagoreanism reconsidered [“*Tudo é número?*” ‘*Doutrina básica*’ do Pitagorismo reconsiderado]. Neste texto, o autor perpassou por diversos autores da Antiguidade, indo dos assim chamados pré-socráticos até Aristóxeno de Tarento. Nesse caminhar, Zhmud buscou realçar, através da presença do número, mesmo deixando claro que este não é um argumento fixo e necessário, a influência do pitagorismo

¹³⁰ “καὶ πάντα γὰρ μὲν τὰ γινωσκόμενα ἀριθμὸν ἔχοντι· οὐ γὰρ οἶόν τε οὐδὲν οὔτε νοηθῆμεν οὔτε γνωσθῆμεν ἄνευ τούτου.” (DK 44 B4)

¹³¹ “The fragments of Philolaus show that he did not believe that all things are numbers but rather that all things that are known are *known* through number”. (HUFFMAN, 1988, p.4, grifo do autor)

¹³² Cf. Idem, p.7.

nestes pensadores, baseando-se no modo como eles se relacionam com os números. Entretanto, a perspectiva acerca do número realiza-se na mesma compreensão que a do artigo de Huffman (1988).

Em 1993, Huffman escreve um longo livro dedicado aos fragmentos de Filolau e ao pitagorismo, batizando-o como *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic: A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays* [*Filolau de Crotona: Pitagorismo e Pre-socrático: Um Comentário sobre os Fragmentos e Testemunhos com Ensaaios Interpretativos*]. Huffman (1993, p.177), ao comentar o fragmento B4, diz que o “(...) número é considerado necessário para que alguma coisa seja objeto de conhecimento”¹³³. Ou seja, não há uma mudança no que diz respeito à interpretação constituída em 1988. Ele apenas acentua a ideia de que a função do número é o que se extrai do objeto quando se tem a pretensão de conhecê-lo. Esta compreensão das coisas cognoscíveis que, na relação cosmo e homem, se torna objeto de conhecimento e que, para Filolau, só é possível por meio dos números.

Posto isto, como pensar a *harmonía* a partir dos pressupostos numérico-epistemológicos da filosofia de Filolau? Para responder a esta questão, devemos entender, como princípio desta filosofia, que aquilo que é possível de ser conhecido, na perspectiva aqui apresentada, se fundamenta naquilo que é disposto na *phýsis*, pois, como apresenta o fragmento B1 (tradução nossa) de Filolau: “a natureza (*phýsis*) no cosmo foi harmonizada de coisas ilimitadas e de coisas limitantes, e o cosmo inteiro e todas as coisas nelas”¹³⁴. Esse fragmento abre possibilidades para pensarmos como os pitagóricos compreendiam o lugar da *harmonía*. O verbo utilizado é *harmóchthē*, forma aorista na terceira pessoa do indicativo da passiva do verbo *harmózō*. Podemos afirmar diante disso que a *harmonía*, como ação, realiza-se na relação da *phýsis* e do cosmo e na conexão entre opostos limitados e ilimitados. E com isso queremos dizer que a *phýsis*, ou natureza, é ilimitada e, como tal, realiza-se em um ininterrupto vir a ser no cosmo como sua única possibilidade pode sustentar, ou seja, como limite. E todas as coisas que podem ser conhecidas estão no cosmo e não em uma *forma ideal* da existência. A vida, até aqui, não foi dividida entre mundos que se opõem, entre idealidades e realidades, mas há um único mundo que ninguém *poetou*, nem deuses, nem homens, e que é submetido ao olhar humano que o conhece, epistemologicamente falando, como número. Em suma, o que estamos afirmando é

¹³³ “(...) number is considered to be necessary for something to be an object of knowledge” (HUFFMAN, 1993, p.177)

¹³⁴ “ἅ φύσις δ’ ἐν τῷ κόσμῳ ἀρμόχθη ἐξ ἀπειρῶν τε καὶ περαινόντων, καὶ ὅλος <ὁ> κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα.” (44 DK B1).

que a *harmonía*, neste fragmento, é o verbo aplicado nas relações daquilo que pode ser conhecido, isto é, nas constituições dos entes no cosmo.

Este conhecimento será derivado daquilo que é limitado e é diante deste limite que a *harmonía* será pensada e conhecida. O fragmento B3 (tradução nossa) mostra que “por princípio, nenhum conhecimento haverá se for de todo ilimitado”¹³⁵. Neste fragmento podemos entender que, por princípio (*archē*), todo conhecimento só será possível se o ente a ser conhecido estiver no cosmo, pois tem que ser limitado e é dentro desse limite que todo o cosmo se organiza. O conhecimento de uma coisa só é possível se tal coisa se revelar, necessariamente, como limite. O mesmo equivale para a *harmonía*, como veremos. Em resumo, todo conhecimento será conhecimento de alguma coisa, de algum ente no cosmo, pois, baseando-nos no princípio apresentado por Filolau, nenhum conhecimento poderá ser dito completo se por base estiverem objetos ilimitados, objetos sem bordas.

A *harmonía* ocorre, com a mesma forma verbal do fragmento B1, também no fragmento B2 (tradução nossa), onde lemos que:

É necessário que os entes sejam todos ou limitantes ou ilimitados, ou limitantes e também ilimitados: não poderiam ser só ilimitados (ou limitantes somente). Portanto, a totalidade dos entes não surge a partir dos limitantes nem a partir dos ilimitados, [mas] claramente que a partir do limitante e também do ilimitado é que o cosmo e os entes neles co-harmonizaram. Revelam-se também nas atividades. Pois, dos próprios entes, a partir dos limitantes, limitam; a partir dos limitantes e também dos ilimitados limitam e também não limitam; a partir do ilimitado o sem limite aparece.¹³⁶

Alguns problemas surgem neste fragmento que paralelizam com a compreensão do próprio texto grego. Se no fragmento B1 Filolau iniciou a apresentação de seu pensamento com a palavra *archē*¹³⁷, no fragmento B2, podemos perceber que Filolau escolheu o termo *anánekē*.

¹³⁵ “ἀρχὰν γὰρ οὐδὲ τὸ γνωσόμενον ἐσσεῖται πάντων ἀπείρων ἐόντων” (44 DK B3).

¹³⁶ “ἀνάγκα τὰ ἐόντα εἴμεν πάντα ἢ περαίνοντα ἢ ἄπειρα ἢ περαίνοντά τε καὶ ἄπειρα· ἄπειρα δὲ μόνον <ἢ περαίνοντα μόνον> οὐ κα εἶη. ἐπεὶ τοίνυν φαίνεται οὐτ’ ἐκ περαίνόντων πάντων ἐόντα οὐτ’ ἐξ ἀπείρων πάντων, δῆλον τᾶρα ὅτι ἐκ περαίνόντων τε καὶ ἀπείρων ὃ τε κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ συναρμόχθη. δηλοῖ δὲ καὶ τὰ ἐν τοῖς ἔργοις, τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν ἐκ περαίνόντων περαίνοντι, τὰ δ’ ἐκ περαίνόντων τε καὶ ἀπείρων περαίνοντί τε καὶ οὐ περαίνοντι, τὰ δ’ ἐξ ἀπείρων ἄπειρα φανέονται.” (44 DK B2).

¹³⁷ A *archē* (*ἀρχή*) foi um termo fundamental entre os filósofos da primeiríssima filosofia e fez-se presente mantendo uma importância fundamental em Platão e Aristóteles. Vemos em Platão algumas ocorrências em: *As Leis* “Da mesma forma, quando alguém se vê forçado a mudar de regime, no começo fica sujeito a moléstias, só vindo a restabelecer-se, com muito trabalho, depois de habituar-se com os novos alimentos” (PLATÃO, 1980, 798a) [“καὶ ἂν ποτ’ ἄρα ἀναγκασθῆ μεταβάλλειν αὐθις ἡγντινοῦν τῶν εὐδοκίμων διαιτῶν, τό γε κατ’ ἀρχὰς συνταραχθεὶς ὑπὸ νόσων μόγις ποτὲ κατέστη, τὴν συνήθειαν τῇ τροφῇ πάλιν ἀπολαβῶν,” (PLATO, 1905b, 798a)], além dessa ocorrência em *As Leis*, vemos sua presença na *Cartas VII* (326e), no *Timeu* (36e), no *Górgias* (478c), na *República* (450a) e no *Teeteto* (206d). Em Aristóteles podemos ver seu aparecimento na *Política* “O rei da Pérsia venceu muitas vezes os Medos e os Babilônios e outros povos que se mostravam orgulhosos por ter tido em outro tempo o império” (1284b2, tradução feita da edição da Gredos (1988)) [“El rey de Persia abatió

Tanto a *arché* como a *anánkē* representam condições primordiais irrevogáveis. O primeiro termo, presente em palavras como *monarquia* e *oligarquia*, conduz a uma compreensão de que aquilo que se realiza como *regência* e *regente* do vir a ser da *phýsis* e do *cósmos* se realiza a um só tempo como sendo o estabelecimento de uma condição que se abre para o ente humano, que a pensa e pretende conhecê-la, reconhecendo, algumas vezes, que há rígidos limites para esse conhecimento. Limites demarcados por uma condição trágica, isto é, como uma delimitação da própria condição humana para a qual o querer se configura absolutamente como um atributo humano insignificante frente à própria abertura para cada inédito instante da vida. Este *insignificante* revela-se na capacidade humana de pensar e conhecer o *ilimitado* (*ápeiron* - *ἄπειρον*), que, desde pelo menos Anaximandro de Mileto, serve à filosofia como questão e dúvida de sua possibilidade de *origem* do cosmo, mas, devido à sua condição não divina, não pode pô-lo sobre o seu olhar teórico: o humano pode pensar o *ilimitado*, mas não pode conhecê-lo. O caso da *anánkē* está, desta mesma forma, muito próximo do anterior. Estes dois termos são, também, muito importantes para a poesia e para a filosofia anterior a Filolau.¹³⁸

muchas veces a los medos, a los babilonios y a otros pueblos que se mostraban orgullosos por haber tenido em otro tiempo el imperio.” (ARISTÓTELES, 1988, 1284b2)] [“ὁ δὲ Περσῶν βασιλεὺς Μήδους καὶ Βαβυλωνίου καὶ τῶν ἄλλων τοὺς πεφρονηματισμένους διὰ τὸ γενέσθαι ποτ’ ἐπ’ ἀρχῆς ἐπέκοπτε πολλάκις.” (ARISTOTLE, 1957, 1284b2)]. Outras ocorrências em Aristóteles podem ser observadas na *Política* (1280a30), na *Metafísica* (983b11; 995b8) e na *Ética a Nicômaco* (1130a1). Os exemplos acima dados e passagens mencionadas não pretendem esgotar as aparições deste termo nas obras destes autores. Entre os pensadores da aurora da filosofia, este termo tem sido motivo de muitos questionamentos e tem resultado em muitos trabalhos acadêmicos. Contudo, a *arché* foi pensada, dentre estes pensadores da primeiríssima filosofia, de diferentes formas. Se tomarmos por certo o que diz Aristóteles (cf. *Metafísica*, 983b18-984a5) acerca de Tales de Mileto, temos que ele [Tales] é o primeiro pensador a afirmar uma *arché* que não seja um deus ou uma divindade, mas a *água*. Esta pode ser encarada como uma primeira grande ruptura com o pensamento mítico-religioso da época.

¹³⁸ O termo *anánkē* (*ἀνάγκη*) será importante também para as formas de filosofias que os pensadores posteriores a Filolau conhecerão, principalmente para Platão e Aristóteles. No primeiro filósofo, a ocorrência do vocábulo aparece, por exemplo, no *Fedro*, “Tenho que minhas pretensões não poderão frustrar-se, justamente por eu não pertencer ao número de teus apaixonados, pois, de regra, os amantes se arrependem do bem que tenham feito, tão logo se extinga neles o desejo, ao passo que aos outros nunca lhes chegam o tempo do arrependimento, pois não é sob a pressão de alguma necessidade, senão por deliberação refletida e pelo estudo de sua própria situação que promovem o bem do amigo no que neles estiver.” (230e-231a) [“περὶ μὲν τῶν ἐμῶν πραγμάτων ἐπίστασαι, καὶ ὡς νομίζω συμφέρειν ἡμῖν γενομένων τούτων ἀκήκοας: ἄξιῶ δὲ μὴ διὰ τοῦτο ἀτυχεῖσθαι ὧν δέομαι, ὅτι οὐκ ἐραστὴς ὧν σου τυγχάνω. ὡς ἐκεῖνοι μὲν τότε μεταμέλει ὧν ἂν εὖ ποιήσωσιν, ἐπειδὴν τῆς ἐπιθυμίας παύσωνται: τοῖς δὲ οὐκ ἔστι χρόνος ἐν ᾧ μεταγνῶναι προσήκει. οὐ γὰρ ὑπ’ ἀνάγκης ἀλλ’ ἐκόντες, ὡς ἂν ἄριστα περὶ τῶν οἰκείων βουλευσάιντο, πρὸς τὴν δύναμιν τὴν αὐτῶν εὖ ποιούσιν.” (PLATO, 1901, 230e-231a)], e no *Timeu*, “Com poucas exceções, tudo o que expusemos até agora só diz respeito às operações da inteligência. Mas ao lado delas precisamos tratar também do que se processa por efeito da necessidade.” [“τὰ μὲν οὖν παρεληλυθότα τῶν εἰρημένων πλὴν βραχέων ἐπιδέδεικται τὰ διὰ νοῦ δεδημιουργημένα: δεῖ δὲ καὶ τὰ δι’ ἀνάγκης γιγνόμενα τῷ λόγῳ παραθέσθαι.” (PLATO, 1905a, 47e)]. Ambas as traduções são de Carlos Alberto Nunes. No segundo, as ocorrências fazem-se presentes em: *Analíticos Posteriores* “Exemplos deste tipo são numerosos, principalmente entre os seres cuja geração e formação são naturais, porque a natureza tanto gera em vista de um fim, como por necessidade.” (ARISTÓTELES, 1987a, 94b37) [“πλεῖστα δὲ τοιαῦτ’ ἔστι, καὶ μάλιστα ἐν τοῖς κατὰ φύσιν συνισταμένοις καὶ συνεστῶσιν· ἢ μὲν γὰρ ἐνεκά του ποιεῖ φύσις, ἢ δ’ ἐξ ἀνάγκης.” (ARISTOTLE, 1837, 94b37)]; na *Física*, “Aquilo que é por necessidade, será que se dá sob hipótese ou, de fato, absolutamente? Ora, julgam que aquilo que é *por necessidade* se encontra no fato de vir a ser como se alguém considerasse que uma parede tivesse vindo a ser por necessidade porque as coisas pesadas são naturalmente levadas para baixo e as leves são naturalmente levadas à camada de cima, pelo que as pedras e os alicerces estariam em baixo, a terra, devido à

A *anánkē*, ou necessidade, coloca também em xeque o lugar do humano no movimento cósmico. Esta *necessidade* da *phýsis* (ilimitado) e do cosmo (limite) ilumina, por transparecer um conhecimento possível e, ao mesmo tempo, escurece, por mostrar que há um limite para o conhecimento, a condição humana frente à vida dos outros entes. É *necessário* que os entes no cosmo morram, por exemplo, e nada pode ser feito contra isso. É uma força que excede às capacidades humanas. *Archē* e *anánkē* são duas formas, dentre outras, de dizer o trágico. E o trágico harmônico diz-se, como temos visto, na relação de contrários que, neste caso, se firma entre as palavras *limitados* e *ilimitados*.

Reconhecer a relação entre *limitados* e *ilimitados* é um critério para extrair um certo conhecimento a partir do cosmo. Para Gabriele Cornelli (2011, p.197) “a argumentação deste fr. 2 não deixa dúvidas sobre o fato de que limitantes e ilimitados não devem ser pensados – em Filolau – como princípios abstratos e separados do mundo, mas como atributos da própria realidade”. Este autor argumenta que a evidência para esta afirmação se justifica no modo como a relação entre *limitante* e *ilimitado* é descrita pelo filósofo de Crotona. O uso de *phaínetai*,

leveza, estaria acima e, ainda mais no topo, as madeiras (pois são mais leves).” (ARISTÓTELES, 2009, 199b34-200a5) [“Τὸ δ' ἐξ ἀνάγκης πότερον ἐξ ὑποθέσεως ὑπάρχει ἢ καὶ ἀπλῶς; νῦν μὲν γὰρ οἴονται τὸ ἐξ ἀνάγκης εἶναι ἐν τῇ γενέσει ὡσπερ ἂν εἴ τις τὸν τοῖχον ἐξ ἀνάγκης γεγενῆσθαι νομίζοι, ὅτι τὰ μὲν βαρέα κάτω πέφυκε φέρεσθαι τὰ δὲ κοῦφα ἐπιπολῆς, διὸ οἱ λίθοι μὲν κάτω καὶ τὰ θεμέλια, ἢ δὲ γῆ ἄνω διὰ κορυφότητα, ἐπιπολῆς δὲ μάλιστα τὰ ξύλα.”(ARISTOTLE, 1950, 199b34-200a5)]; na *Metafísica*, em dois lugares: “Posto que, entre os entes, há uns que são sempre do mesmo modo e por necessidade, não por necessidade caracterizada pela violência, senão por aquela a que nos referimos quando algo não pode ser de outro modo, e outros não por necessidade nem sempre, mas se geralmente, este é o princípio e esta a causa de que exista o acidente” (1026b28-32, tradução do espanhol (1987b)) [Puesto que, entre los entes, hay unos que son siempre del mismo modo y por necesidad, no por la necesidad caracterizada por la violencia, sino por aquella a que nos referimos cuando algo no puede ser de otro modo, y otros no son por necesidad ni siempre, pero sí generalmente, éste es el principio y ésta la causa de que exista el accidente (ARISTÓTELES, 1987b, 1026b28-32)] [ἐπεὶ οὖν ἐστὶν ἐν τοῖς οὖσι τὰ μὲν αἰεὶ ὡσαύτως ἔχοντα καὶ ἐξ ἀνάγκης, οὐ τῆς κατὰ τὸ βίαιον λεγομένης ἀλλ' ἣν λέγομεν τῷ μὴ ἐνδέχεσθαι ἄλλως, τὰ δ' ἐξ ἀνάγκης μὲν οὐκ ἔστιν οὐδ' αἰεὶ, ὡς δ' ἐπὶ τὸ πολὺ, αὕτη ἀρχὴ καὶ αὕτη αἰτία ἐστὶ τοῦ εἶναι τὸ συμβεβηκός: (ARISTOTLE, 1924, 1026b28-32)], “Dizemos que tudo é o bem sempre ou por necessidade (mas esta necessidade não é a que procede da violência, mas aquela a que nos referimos nas demonstrações), ou bem geralmente, ou bem nem geralmente nem sempre e por necessidade, senão casualmente” (1064b32-36, tradução do espanhol (1987b)) [“Decimos que todo es o bien siempre y por necesidad (pero esta necesidad no es la que procede de la violencia, sino aquella a la que nos referimos en las demostraciones), o bien generalmente, o bien ni generalmente ni siempre y por necesidad, sino casualmente” (ARISTÓTELES, 1987, 1064b32-36)] [“πάνθ δὲ φαμεν εἶναι τὸ μὲν αἰεὶ καὶ ἐξ ἀνάγκης (ἀνάγκης δ' οὐ τῆς κατὰ τὸ βίαιον λεγομένης ἀλλ' ἣ χρώμεθα ἐν τοῖς κατὰ τὰς ἀποδείξεις), τὸ δ' ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, τὸ δ' οὐθ' ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ οὐτ' αἰεὶ καὶ ἐξ ἀνάγκης ἀλλ' ὅπως ἔτυχεν:” (ARISTOTLE, 1924, 1064b32-36)]. Apesar disso, podemos localizar o seu aparecimento no Poema de Parmênides como exemplifica o fragmento B10 (tradução de COSTA, 2018): “Conhecerás a natureza do éter e que no éter tudo / são sinais e, do sol bem de resplandescer, límpida / lâmpada, (os) efeitos invisíveis e de onde vieram a ser. / Efeitos periódicos aprenderás da ciclópica lua / e sua natureza; conhecerás também o céu todo abrangente / de onde brotou e como, conduzindo-o, necessidade forçou-o / a manter os limites dos astros” [“εἶση δ' αἰθερίαν τε φύσιν τὰ τ' ἐν αἰθέρι πάντα / σήματα καὶ καθαρᾶς εὐαγέος ἡελίοιο / λαμπάδος ἔργ' αἰδηλα καὶ ὀππόθεν ἐξεγένοντο, / ἔργα τε κύκλωπος πύεση περίφοιτα σελήνης / καὶ φύσιν, εἰδήσεις δὲ καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχοντα / ἔνθεν (μὲν γὰρ) ἔφθυ τε καὶ ὥς μιν ἄγουσα) ἐπέδησεν Ἀνάγκη / πείρατ' ἔχειν ἄστρων.” (28 DK B10)]. Claro que estas ocorrências não encerram os usos da *anánkē*, nem nestes autores, muito menos na filosofia, mas queremos, com isso, apenas apresentar um pequeno recorte do aparecimento e como conceitualmente ela se faz importante. O mesmo vale para a *nota* anterior.

dêlon, dêloi e *phanéontai* foi o critério utilizado por Cornelli para argumentar a esse favor. Contudo, uma questão apresenta-se como um desdobramento desta citação: não seria a abstração, abstração de alguma coisa dada no real, isto é, abstração de um ente no cosmo? A abstração não seria o resultado daquilo que parte da relação apreendida entre a experiência imediata e sensível do cosmo com a capacidade humana de apreensão desta coisa? Sendo assim, podemos pensar que o lugar do *ilimitado* faz-se presente na *phýsis*, mas que se realiza no cosmo como *limite* e que o número é o caminho trilhado para alcançar a abstração da realidade sensível e alcançar assim o conhecimento. Por exemplo, ao pensar esta totalidade e esta possibilidade do conhecimento, tão marcante no fragmento B1, expressas pelos termos *hólos* e *pánta*, Filolau observou no fragmento B7 (tradução nossa), em tom empedoclítico, que “a primeira coisa harmonizada, o um, no meio da esfera é chamada”¹³⁹. Este “o um” é uma abstração de algo empírico, isto é, de algo que, de algum modo, a experiência forneceu. É o que hoje podemos chamar, por homologia, de núcleo da Terra. Este *um* representa também a imagem do todo e inteiro, da presença de uma *unidade*. Compreendemos deste modo *pánta* e *hólos* como sinônimos de *panarmonía*, isto é, um todo e inteiro harmonizado. Onde tudo que é e existe, é e existe imerso na *panarmonía*. Esta compreensão da *harmonía*, como relação de contrários, em Filolau foi, particularmente, denominada de *limitante* e *ilimitado*.

Esta relação de contrários, em que estamos tentando lançar luz aqui, verifica-se no uso do verbo *synarmóchthē*. É o mesmo verbo presente no fragmento B1, como já dissemos, mas em que se nota o acréscimo do prefixo *syn-* ao radical, imputando à semântica do termo um registro enfático da ideia já guardada no radical. Este *syn-* é um realce, uma acentuação da característica fundamental que se conjuga no ato de aferir o sentido de *junção* e *união* já presente no conceito de *harmonía*. Na tradução latina deste prefixo, temos o seu equivalente com o do prefixo *con-*, por isso a nossa escolha por *co-harmônico* (ou *sin-harmônico*). Todavia, tal construção vocabular remete, neste caso, a uma intensificação da relação de contrários já esperada no ideário que, desde o primeiro capítulo desta dissertação, estamos tentando elucidar, além de ser uma forma tautológica de escrita, pois o radical diz, de certa maneira, o mesmo conteúdo do prefixo. Podemos pensar também o uso do prefixo *syn-* mais o *armóchthē* não simplesmente como uma junção qualquer, como ocorre entre pedras magnetizadas, mas como a junção de coisas harmonizadas. De todo modo, compreendemos que este uso da *harmonía* *prefixada* se atrela a uma precisão da *violência* que há na relação entre o limitado e o ilimitado. A veemência apresentada no prefixo *syn-* corrobora aquilo que se faz presente no fragmento

¹³⁹ “ὁ πρᾶτον ἀρμιοσθέν, τὸ ἕν, ἐν τῷ μέσῳ τᾶς σφαίρας ἐστία καλεῖται.” (44 DK B7).

B1, mas que, na dinâmica da escrita do texto em grego e da presença ritmada destes termos, talvez necessitasse de um fechamento mais forte, mais intenso para conferir uma compreensão encadeada do uso dos termos *limitados* e *ilimitados*.¹⁴⁰ O que organiza e aprisiona toda essa relação são dois termos, com um deles sendo repetido duas vezes: *phaínetai*, *synarmóchthē* e *phanéontai*, respectivamente. Entendemos que com isso Filolau possa estar dizendo que essas relações contrárias estejam organizadas de dois modos: como *harmonía* e como *phainō*; como relação intensa de contrários e como fenômeno no cosmo.

Essas três formas de organizar as relações ocorrem depois da sequência de *limite* e *ilimitado*. Teremos então a partir da escrita grega a seguinte organização e imagem:

- a. περαίνοντα / ἄπειρα / περαίνοντά / ἄπειρα / ἄπειρα / περαίνοντα / φαίνεται;
- b. περαινόντων / ἀπείρων / περαινόντων / ἀπείρων / συναρμύχθη;
- c. περαινόντων / περαίνοντι / περαινόντων / ἀπείρων / περαίνοντί / περαίνοντι / ἀπείρων / ἄπειρα φανέονται.

Isso mostra que no interior da composição do cosmo, duas coisas ocorrem: fenômenos e *harmonía*, pois ambas são constituídas como resultantes das relações de contrários.

Sendo assim, como pensar este lugar da relação entre o *ilimitado* e o *limitado*, isto é, entre a *phýsis* e a *harmonía*? Para responder a esta questão, o fragmento B6 (tradução nossa) nos dá base para pensar e perceber a função da *harmonía* na *phýsis*.

Acerca da *phýsis* e da harmonia, dá-se deste modo: o estado¹⁴¹ perene das coisas e também a própria *phýsis* exigem conhecimento divino, não humano; pois seria plenamente impossível que os entes se tornassem conhecidos se não tiverem origem nesse estado (perene) das coisas, a partir do qual (elas) são e a partir do que o cosmo se constitui, tanto de coisas limitadas como de

¹⁴⁰ Deve-se observar que a ocorrência dos termos aparece na seguinte ordem: περαίνοντα / ἄπειρα / περαίνοντά / ἄπειρα / ἄπειρα / περαίνοντα / περαινόντων / ἀπείρων / περαινόντων / ἀπείρων / περαινόντων / περαίνοντι / περαινόντων / ἀπείρων / περαίνοντί / περαίνοντι / ἀπείρων / ἄπειρα - limitante / limitante / ilimitado / ilimitado / limitante / limitante / ilimitado / limitante / ilimitado / limitante / limitante / limitante / ilimitado / limitante / limitante / ilimitado / ilimitado. Observa-se, por curiosidade, que o jogo das palavras resulta quase que em um trava-língua devido à repetição de fonemas próximos.

¹⁴¹ Diferentemente das traduções cotejadas (Isis L. Borges [FILOLAU, 2000]; Huffman [1993]; Freeman [2012]; Cornelli [2011]) que interpretaram o *estō* como terceira pessoa do singular no modo imperativo ativo, mesmo que isso não apareça na tradução, variando ou por *ser* ou *existência*, nós o interpretamos como sendo uma conjugação de *hístēmi* (ἵστημι). A nosso ver, a tradução por *ser* e *existência* sentenciam o pensamento de Filolau às formas de filosofias outras, como a de Platão e Aristóteles. Outra observação que podemos fazer acerca disso é que o autor do fragmento não usou nem *ousia* (οὐσία), nem *einai* (εἶναι), nem *tō ón* (τὸ óν), termos equivalentes para essas traduções. Entretanto, eles interpretaram o *estō* como conjugação de *eimí* (εἰμί), termos equivalentes a *ser* e à *essência*. Há um texto de Viltanioti (2012), em que o autor busca observar e justificar este uso do *estō* como uma marca de uma certa *pré-ontologia*, defendendo que este termo é derivado do *ser*. Interpretação da qual nos afastamos.

ilimitadas. Uma vez que esses princípios, desde o primórdio, não são homólogos nem de mesma linhagem, seria impossível ordenarem-se por si mesmos, se não sobreviesse a harmonia, tanto fizesse o modo como veio a ser. As coisas que são homólogas e de mesma linhagem, harmonia alguma as uniu, mas os não homólogos, nem de mesma linhagem nem de igual correspondência, têm a necessidade de serem compostas por harmonia, que se destinam assim a manterem-se numa ordem.

A magnitude das harmonias é de quarta e de quinta: a quinta é um tom maior do que a quarta. Há, pois, da *hypátē* até a *mésē*, uma quarta; da *mésē* até a *nete*, uma quinta; da *nete* à *trite*, uma quarta; da *trite* até a *hypátē*, uma quinta; no meio da *mésē* e da *trite*, um tom; a quarta, *epítrita* ($1+1/3 = 4:3$), a quinta, *hemiólía* ($1+1/2 = 3:2$), o *diapasão*¹⁴², duplo (2:1). Assim, a harmonia abrange cinco tons e duas *diésis*¹⁴³, a quinta três tons e *diésis*, a quarta dois tons e *diésis*.¹⁴⁴

Este último fragmento mostra a *harmonía* sendo aplicada em dois campos semânticos diferentes: o campo da (1) *phýsis* e do cosmo¹⁴⁵ e (2) da teoria musical. No primeiro caso, a presença da *harmonía* é uma evidência do mecanismo divino, isto é, daquilo que excede às capacidades humanas para fins de conhecimento. No caso desta relação, a *phýsis* e a *harmonía* são objetos de conhecimento do divino, que se desdobra na relação da composição do cosmo. Este cosmo é construído, como temos dito até aqui, por relações de contrários e, no caso de Filolau, os pontos de contrariedades são o *ilimitado* e o *limitado*. É nas coisas limitadas que o humano buscará conhecimento e, a partir deste lugar, derivar um conhecimento homólogo ao conhecimento divino. Este conhecimento é demonstrado a partir dos números extraídos daquele conhecimento. O fragmento B5 (tradução nossa) ilustra esta construção do conhecimento a

¹⁴² O *dià pasân* é comumente traduzido por *oitava*. Preferimos manter o termo quase que transliterado, pois há no vernáculo.

¹⁴³ Preferimos manter *diésis* por não ser equivalente ao que contemporaneamente chamamos de semitom, como faz Isis L. Borges (FILOLAU, 1993), Freeman (2012), Cornelli (2011). Gibson (2016, p.168) afirma que a *diésis* é um intervalo próximo ao quarto de tom, ou seja, menor do que um semitom, por isso que Filolau pode falar de duas *diésis* sem isso significar um tom.

¹⁴⁴ “περὶ δὲ φύσις καὶ ἀρμονίας ὧδε ἔχει· ἃ μὲν ἐστὼ τῶν πραγμάτων αἰδῖος ἔσσα καὶ αὐτὰ μὲν ἃ φύσις θεῖαν γὰ καὶ οὐκ ἀνθρωπίνην ἐνδέχεται γινῶσιν πλέον γὰ ἢ ὅτι οὐχ οἷόν τ’ ἦν οὐθὲν τῶν ἐόντων καὶ γινωσκόμενον ὑφ’ ἀμῶν γὰ γενέσθαι μὴ ὑπαρχούσας τὰς ἐστοῦς τῶν πραγμάτων, ἐξ ὧν συνέστα ὁ κόσμος, καὶ τῶν περαινόντων καὶ τῶν ἀπείρων. ἐπεὶ δὲ ταὶ ἀρχαὶ ὑπάρχον οὐχ ὁμοῖαι οὐδ’ ὁμόφυλοι ἔσσαι, ἤδη ἀδύνατον ἦς κα αὐταῖς κοσμηθῆναι, εἰ μὴ ἀρμονία ἐπεγένετο ὠτινῶν ἄδε τρόποι ἐγένετο. τὰ μὲν ὧν ὁμοῖα καὶ ὁμόφυλα ἀρμονίας οὐδὲν ἐπεδέοντο, τὰ δὲ ἀνόμοια μὴδὲ ὁμόφυλα μὴδὲ ἰσοταγῆ ἀνάγκα ταὶ τοιαῦται ἀρμονίαὶ συγκεκλειῖσθαι, οἷα μέλλοντι ἐν κόσμῳ κατέχεσθαι.

ἀρμονίας δὲ μέγεθος ἐστι συλλαβὰ καὶ δι’ ὀξειᾶν· τὸ δὲ δι’ ὀξειᾶν μείζον τὰς συλλαβὰς ἐπογδόωι. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσσης ἐπὶ νεάταν δι’ ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι’ ὀξειᾶν· τὸ δ’ ἐν μέσῳ μέσσης καὶ τρίτας ἐπόγδοον· ἃ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι’ ὀξειᾶν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόν. οὕτως ἀρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσεις, δι’ ὀξειᾶν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ διέσεις, συλλαβὰ δὲ δὴ ἐπόγδοα καὶ διέσεις.” (44 DK B6).

Não traduzimos os nomes das cordas como faz Isis L. Borges, na *Coleção Os Pensadores*, por aquilo que viria a ser os nomes das notas musicais, pois estas não tinham valores fixos como no nosso tempo. Para quem se interessar em conhecer mais acerca das notas musicais gregas ver capítulo 1 (*Melodia e Harmonia*, p.35-81) de Reinach (2011).

¹⁴⁵ Colocamos *phýsis* e cosmo no mesmo *campo* porque estão em relação, no fragmento.

partir dos números. Deve-se observar que Filolau não deixou escapar a relação de contrários nem dos números, mostrando que há neles uma relação harmônica. Em suas palavras lemos que, “o número tem duas formas distintas, ímpar e par, a terceira, de misturas deste e daquele, *parímpar*: das duas formas muitas formas, a qual cada uma dá sinal”¹⁴⁶. Observa-se que, neste sentido, postulada a relação harmônica nos números, pode-se, a partir deste fato, derivar também uma leitura numérica. No modo de ser que cada ente sinaliza: é daí mesmo que se extrai um conhecimento, “pois harmonia é a combinação de multimisturas entre concordantes e discordantes”¹⁴⁷ (FILOLAU, *fragmento B10*, tradução nossa).

No caso da teoria musical, abre-se assim uma nova forma de pensar tanto a música como a *harmonía*. A música, considerada como a arte das musas, constituía-se com a ausência de modelos epistemológicos. É a partir de Filolau, baseando-nos no material que chegou até nós, que as relações entre as notas musicais, ou entre as cordas da cítara, podem ser medidas matematicamente, ou seja, de modo humano, diferente daquilo que a primeira parte do fragmento expressa. Se a *harmonía*, na leitura do cosmo, é um constructo trágico, visto que é indiferente ao humano, é na música que ela se humaniza. Nesse movimento, também de contrários, entre o divino e o humano, a *harmonía* torna-se humana no ato de medir sua própria poetização (e/ou musicalização). Na *phýsis*, o pensamento humano, ou a capacidade de mediação humana, nada pode fazer sobre a *harmonía* ali presente, pois é na *phýsis* que o movimento divino se apresenta. No cosmo, onde os fenômenos acontecem, onde a música se realiza, o pensamento humano pode medir, calcular, teorizar e acima de tudo, compor, revelando, dessa maneira, uma *mimetização* do movimento da *phýsis*.

Ainda neste intercurso harmônico-musical, a *harmonía* é compreendida como intervalo de oitava. O que se ramifica, mesmo na teoria da música, é um uso outro para este termo. A *harmonía* é o diapasão que é *dupla*, ou seja, é *harmonização* entre sons de alturas¹⁴⁸ diferentes e, ao mesmo tempo, a relação intervalar entre as cordas. É essa redundância, ou circularidade, que possibilita afirmar acerca da igualdade entre a *harmonía* e o diapasão.

Acerca da teorização da música, Filolau está pensando nas cordas da cítara. A cítara antiga tinha 4 cordas, cujo nome era: *hypátē*, *mésē*, *nete* e *trite*. O intervalo musical entre a *hypátē* e a *mésē* é de uma quarta; da *nete* com a *trite* é também de uma quarta; da *mésē* a *trite* é

¹⁴⁶ “ὁ γὰρ μὲν ἀριθμὸς ἔχει δύο μὲν ἴδια εἶδη, περισσὸν καὶ ἄρτιον, τρίτον δὲ ἀπ’ ἀμφοτέρων μειχθέντων ἄρτιοπέριττον· ἑκατέρω δὲ τῶ εἶδος πολλαὶ μορφαί, ἃς ἕκαστον αὐταυτὸ σημαίνει.” (44 DK B5).

¹⁴⁷ “ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμυγῶν ἔνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις.” (44 DK B10).

¹⁴⁸ Entende-se por altura a frequência de uma nota. É curioso notar que a oitava é entendida desde Filolau como *dupla*, por exemplo, se o lá tem 440 Hz, sua oitava mais aguda (ou acima) terá 880 Hz. Portanto, essa ideia de *dupla* significa, na nossa interpretação, como sendo delimitada pelo dobro do valor da altura fundamental.

de um tom. Os intervalos de 5ª ficam entre a *hypátē* e a *trite* e entre a *mésē* e a *nete*. A oitava, entre a *hypátē* e a *nete*. A figura 2 apresenta as relações intervalares conquistadas pela teorização de Filolau:

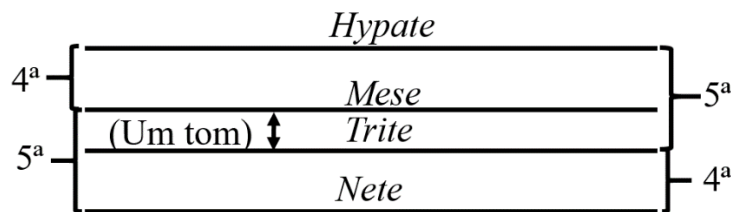


Figura 2 – Relação intervalar nas cordas da cítara.

Dentre os fragmentos de Filolau, o B11, extenso e rico, mostra-nos mais dois usos da *harmonía*. Assim podemos ler:

É necessário teorizar as atividades e a propriedade pelo número segundo a dinâmica que está na dezena: pois é grande, toda-completa e toda-ativa; tem primazia tanto na vida divina e celeste como na humana, também o conduz participando ***¹⁴⁹ a dinâmica e a dezena. Sem esta, tudo é ilimitado, desalumiado e invisível.

A *phýsis* é a regência para o número, tanto condutora como didática para tudo que é aporético e para toda ignorância, pois não seria evidente a ninguém nada das coisas, nem de si mesma, nem de um para outro, se não fosse o número e essa propriedade. Agora, ao harmonizá-lo no pensamento de acordo com todos os sentidos, torna-se conhecido e direcionado a um outro que interpreta¹⁵⁰ consoante à *phýsis*, trazendo a perfeição dos corpos e dividindo os *lógos*¹⁵¹ separadamente, cada uma das coisas, de ilimitados e de limitantes.

Tendo visto a *phýsis* pelo número e a força dinâmica não só nas questões extraordinária e divina, mas também em todos os trabalhos e *lógoi* humanos, e de acordo com todas as profissões, todas as técnicas e de acordo com a música.

Nem a harmonia nem a *phýsis* aceita número falso: pois não habita nele. A falsidade e a malícia da *phýsis* está pelo ilimitado, impensado noeticamente e alógico.

A falsidade de forma nenhuma recai sobre o número, pois a falsidade para a *phýsis* é polêmica e ódio, e a verdade é familiar e inata à linhagem do número.¹⁵²

¹⁴⁹ Há uma lacuna nesta parte do manuscrito que preferimos perpetuar.

¹⁵⁰ As traduções cotejadas não traduzem o termo, mantendo *gnomom*. Preferimos traduzir por “aquele que conhece”, pois é o sentido resguardado pelo termo (cf. Liddel & Scott, 1996, p.354-355).

¹⁵¹ No sentido de proporção. A tradução de Huffman (1993, p.348) vai para “*proportions*”. Isis L. Borges (FILOLAU, 2000, p.208) parece omitir o termo. A tradução por *proporção* mantém o campo matemático além de ser um uso arcaico do termo *lógos*. Para saber mais sobre o uso arcaico e pitagórico do termo, ver o primeiro capítulo de Marian Hillar (*The Logos in Greek Culture*, 2012, p.6-35).

¹⁵² “θεωρεῖν δεῖ τὰ ἔργα καὶ τὴν οὐσίαν τῷ ἀριθμῷ καττὰν δύναμιν ἅτις ἐστὶν ἐν ταῖς δεκάδι· μεγάλα γὰρ καὶ παντελής καὶ παντοεργός καὶ θεῖω καὶ οὐρανίω βίω καὶ ἀνθρωπίνω ἀρχὰ καὶ ἀγεμῶν κοινωνοῦσα *** δύναμις καὶ τὰς δεκάδος. ἄνευ δὲ τούτας πάντ’ ἄπειρα καὶ ἄδηλα καὶ ἀφανῆ.

γνωμικὰ γὰρ ἡ φύσις ἡ τῷ ἀριθμῷ καὶ ἡγεμονικὰ καὶ διδασκαλικὰ τῷ ἀπορουμένω παντὸς καὶ ἀγνωσμένου παντί. οὐ γὰρ ἡ δὴλον οὐδενὶ οὐδὲν τῶν πραγμάτων οὔτε αὐτῶν ποθ’ αὐτὰ οὔτε ἄλλω πρὸς ἄλλο, εἰ μὴ ἡς ἀριθμὸς καὶ ἡ τούτω οὐσία. νῦν δὲ οὗτος καττὰν ψυχᾶν ἀρμόζων αἰσθήσει πάντα γνωστὰ καὶ ποτάγορα ἀλλάλοις

Apesar das muitas questões que este fragmento levanta, devemos concentrar os comentários ao papel dos dois usos da palavra *harmonía* para que não fuçamos demasiadamente do escopo deste trabalho. Portanto, no primeiro uso, Filolau coloca a *harmonía* em contato direto com a *aísthēsis* (*αἴσθησις*)¹⁵³. Devemos levar em consideração, neste momento, que os números harmonizam-se na alma por meio da relação estética com o mundo, pois percepção (ou sensação), com a devida licença, é percepção (ou sensação) de alguma coisa. Neste processo, o número encontra a *harmonía* no pensamento (*psychē*) *noeticamente* orientado a partir da sensibilidade, visto que é nas possibilidades de medição, nas métricas e nas proporções que o humano, orientado por uma certa disposição matemática, se relaciona com os mais diversos fenômenos cósmicos. Nesta via indicada por Filolau encontramos um modo de traduzir o fenômeno, a saber, através do número. Este número faz-se presente em todas as coisas, isto é, tudo que é fenômeno é, de alguma maneira, passível de ser submetido ao crivo da tradução a partir dos números. Neste caso, Filolau não esquece da música, que seria, à vista disso, a justificativa para o tratamento matemático desta, que, por regra, é primeiramente sonora e secundariamente passível de ser analisada pela persuasão da matemática.

O segundo uso do termo *harmonía* ocorre juntamente com a palavra *natureza*, termo usado no mais das vezes para traduzir a palavra *phýsis*, e com a palavra *falsidade* (*pseûdos*). Esta última, por sua vez, não encontra qualquer realização no campo dos números nem da *harmonía*. A falsidade não encontra a sua realização em qualquer campo harmônico. A estrutura da *harmonía*, por poder ser lida através da matemática, afastar-se-ia por completo da possibilidade de ser experienciada como falsa, uma vez que à matemática não cabe a *natureza* do *ilimitado* (*apeírō - ἀπειρώ*), a natureza daquilo que pode ser *pensado de modo não-noético* (*anoētō - ἀνοήτω*) e/ou daquilo que é contrário e nega a realização do *lógos*, como modo de ver, pensar e analisar as estruturas do cosmo. Tal contrariedade lógica foi identificada por Filolau pelo termo *alógō* (*ἀλόγω*). Isto significa dizer que a falsidade não se submete a um tipo específico de discurso e pensamento, pois, como já vimos, a língua grega é rica e repleta de

κατὰ γνώμονος φύσιν ἀπεργάζεται σωματῶν καὶ σχίζων τοὺς λόγους χωρὶς ἐκάστους τῶν πραγμάτων τῶν τε ἀπειρῶν καὶ τῶν περαινόντων.

ἴδοις δέ κα οὐ μόνον ἐν τοῖς δαιμονίοις καὶ θείοις πράγμασι τὰν τῷ ἀριθμῷ φύσιν καὶ τὰν δύναμιν ἰσχύουσαν, ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι παντᾶ καὶ κατὰ τὰς δημιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας καὶ κατὰ τὰν μουσικάν.

ψεῦδος δὲ οὐδὲν δέχεται ἅ τῷ ἀριθμῷ φύσιν οὐδὲ ἄρμονία· οὐ γὰρ οἰκεῖον αὐτοῖς ἐστὶ. τὰς τῷ ἀπειρώ καὶ ἀνοήτω καὶ ἀλόγω φύσει τὸ ψεῦδος καὶ ὁ φθόνος ἐστὶ.

ψεῦδος δὲ οὐδαμῶς ἐς ἀριθμὸν ἐπιπνεῖ· πολέμιον γὰρ καὶ ἐχθρὸν τῇ φύσει τὸ ψεῦδος, ἃ δ' ἀλήθεια οἰκεῖον καὶ σύμφυτον τῇ τῷ ἀριθμῷ γενεᾷ." (44 DK B11).

¹⁵³ Este movimento, como veremos, terá forte eco em Aristóxeno de Tarento no início do *Elementa Harmonônica*. Neste tratado, o *musicólogo* de Tarento redireciona todo estudo acerca da música para a percepção e para os sentidos (*αἴσθησις*).

formas de dizer: o que indiscriminadamente afirmamos em vernáculo com apenas uma palavra, seja *pensamento*, seja *discurso*, a língua grega diz separadamente, *mýthos*, *lógos*, *phrónēsis*, *nóēsis*. É dessa forma que o número e a *harmonía* não se relacionam com a falsidade.

Filolau segue afirmando que a *phýsis* (ou a natureza) da falsidade se opõe à verdade, esta, por sua vez, encontra-se epistemologicamente no lugar onde os números habitam. A *harmonía*, conseqüentemente, é o lugar da relação de contrários, mas não seria o espaço da polêmica (*polémion*) e do ódio (*echthròn*). Esta verdade de que fala Filolau não é aquela cuja semântica partilha o amplo campo da sinceridade, mas aquela que, pelo menos desde Parmênides, se desenvolve como condição possível do pensável, isto é, a verdade como resultado de uma forma do *pensamento noético*, sendo esta forma a resultante de uma mecânica de pensamento que é apartada da experiência. De um pensamento cuja polêmica e ódio não podem nem ser nem estar, pois a polêmica e o ódio devêm. Um modo do *é* (ou do ente), ficaria, portanto, preso a uma outra viabilidade do pensamento, marcada pelo afastamento do vir a ser do cosmo, pelo menos desde Parmênides.¹⁵⁴ Na visão de Filolau, ou talvez dos pitagóricos como um todo, a verdade, apartada da experiência, estaria delimitada apenas ao campo da matemática:

$$\begin{cases} \chi + \kappa = 12 \\ \chi - \kappa = 10 \end{cases}$$

Figura 3 - Lugar da verdade: sistema de pensamento noético possível

A falsidade não poderia ser espelhada por este mesmo modo de organizar o pensamento e, como resultado, de encontro com a verdade, pois haveria um problema de condução na lógica. O sistema abaixo ilustra esse lugar *alógico*:

$$\begin{cases} \chi + \kappa = 12 \\ \chi + \kappa = 10 \end{cases}$$

Figura 4 - Lugar da falsidade: sistema de pensamento não noético impossível

¹⁵⁴ Para ver mais sobre o nascimento desta possibilidade de pensamento que *O Poema de Parmênides* inaugura, ver Costa (2007; 2010).

Na *figura 4*, o estabelecimento de um valor para χ e para κ não é possível, pois as regras estabelecidas para que a verdade possa ser encontrada foram violadas na composição da lógica do sistema, pois como poderia ser possível que a soma de dois números resultasse em dois valores diferentes? O que podemos pensar ainda é que os valores dispostos nos sistemas estão apartados da experiência sensível, mas não por completo. A possibilidade de sistematizar a experiência em valores matemáticos resulta numa condição de pensar a realidade em outra perspectiva.

Vemos desta maneira que em Filolau o uso da *harmonía* toma outros rumos. Além dos usos presentes na *Poesia* e nas formas de filosofia que a antecederam, a *harmonía* ganhou, a partir deste pitagórico, um registro musical que pode ser entendido como sendo o lugar primordial para pensar a música quando o critério é consubstancialmente epistemológico, ou seja, a relação homóloga entre a música e os números.

Neste desdobramento da crise instaurada pela filosofia ao que diz respeito à sua condição de estabelecer uma forma de conhecimento condicionalmente humana, o pensamento *noético*-matemático, tratado nesta filosofia como o pensamento necessário para a aquisição e aprendizado do conhecimento da verdade, busca, como critério para o desenvolvimento de uma epistemologia, o conhecimento coeso e lógico. Neste desdobrar, surge Arquitas de Tarento, pitagórico posterior a Filolau e que se deparou, similarmente, com o problema da *harmonía*. Ele afirmou no fragmento B2 (tradução nossa) que

Há três médias na música, uma é a aritmética, a segunda é a geométrica, a terceira, *subcontrária*, que chamamos de harmônica. A aritmética, quando as três partes estiverem de acordo com a mesma relação proporcional¹⁵⁵: o primeiro excede o segundo, assim como o segundo excede o terceiro. Nesta analogia foram postos que o intervalo de maior tamanho excede o de menor, mas o de menor, o maior. A geométrica, [apresenta-se] quando o primeiro estiver para o segundo, assim como o segundo para o terceiro. Com isso, os intervalos maiores foram feitos iguais aos menores. Porém, a *subcontrária*, chamada de harmônica, quando estiver dessa maneira: o primeiro excede o âmbito da segunda na mesma medida, assim, o meio excede o terceiro na medida do terceiro. Nisso, veio a ser por analogia que o intervalo de maior tamanho, o maior, mas os de menores, o menor.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Neste fragmento, há um uso da expressão *aná lógon* (ἀνὰ λόγον) e *análogiai* (ἀναλογίαι). Deve-se observar que, no original, no primeiro caso, *lógon* está separado do *aná* e, no segundo, eles estão unidos. Com essa forma de se expressar presente na escrita, tratamos de demarcar a diferença na tradução, mantendo a primeira forma por *proporção* e a segunda mantendo a forma salvaguardada em português, cujos sinônimos se circunscrevem ao sentido de relação de semelhança, proporção e concordância entre coisas distintas. Essa distinção revelou-se graças aos verbetes em *aná* e *analogia* em Urbina (1967, p.37; 42).

¹⁵⁶ “μέσαι δὲ ἐντι τρῖς τᾶι μουσικᾶι, μία μὲν ἀριθμητικά, δευτέρα δὲ ἁ γεωμετρικά, τρίτα δ’ ὑπεναντία, ἂν καλέοντι ἁρμονικάν. ἀριθμητικὰ μὲν, ὅκκα ἔωντι τρεῖς ὅροι κατὰ τὴν τοίαν ὑπεροχὴν ἀνὰ λόγον· οἱ πρῶτος δευτέρου ὑπερέχει, τούτῳι δευτέρος τρίτου ὑπερέχει. καὶ ἐν ταῦται <τᾶι> ἀναλογίαι συμπίπτει ἡμῖν τὸ τῶν μειζόνων ὄρων διάστημα μείον, τὸ δὲ τῶν μειόνων μείζον. ἁ γεωμετρικά δὲ, ὅκκα ἔωντι οἴος ὁ πρῶτος ποτὶ τὸν δευτερον,

Podemos ver com este fragmento que a música pode, também, ser vista a partir de três médias: aritmética, geométrica e harmônica (ou *subcontrária*). E com isso uma nova semântica para o termo que aqui nos dedicamos a estudar se desdobra. Deve-se considerar que a proposta de Arquitas de Tarento é aplicar uma matemática à música, o que é esperado para um representante da escola pitagórica. Sophie Gibson (2016, p.169), ao analisar o fragmento B2, afirma que “Arquitas descreveu as ‘médias’ da música”¹⁵⁷, pois, dentre os fragmentos que chegaram até nós, não há uma relação entre o seu pensamento matemático e cosmológico como havia em Filolau. Neste texto, a autora segue afirmando que é neste fragmento que a separação entre os tetracordes ocorre.¹⁵⁸

Se correlacionarmos este fragmento com o fragmento B6 de Filolau, temos que o maior intervalo é a oitava, seguindo pelo intervalo de quinta e de quarta. Com isso, temos que a relação entre os intervalos se configuram numa coerência demarcada por uma intrincada estrutura de elementos que se configuram por proporções. Antes de adentrarmos pela análise do fragmento B2 de Arquitas, precisamos compreender e ter sempre em mente que os números apresentados por Filolau para expressar as quatro cordas da cítara (o tetracorde) foram:

2:1 – oitava
4:3 – quarta
3:2 – quinta
9:8 – um tom

Diante disso, algumas considerações matemáticas devem ser feitas. Podemos dizer que os menores números naturais possíveis para serem trabalhados como proporções e múltiplos de 2, 3, 4 são 6 e 12.¹⁵⁹ Dessa forma, alcançamos a *média aritmética e harmônica*:

1. *aritmética*

$$\chi + \zeta: 2 \rightarrow (6+12):2 = 9$$

καὶ ὁ δεῦτερος ποτὶ τὸν τρίτον. τούτων δ' οἱ μείζονες ἴσον ποιοῦνται τὸ διάστημα καὶ οἱ μείους. ἃ δ' ὑπεναντία, ἂν καλοῦμεν ἁρμονικάν, ὅκκα ἔωντι <τοῖσι ὄν> ὁ πρῶτος ὄρος ὑπερέχει τοῦ δευτέρου αὐταύτου μέρει, τούτῳ ὁ μέσος τοῦ τρίτου ὑπερέχει τοῦ τρίτου μέρει. γίνεται δ' ἐν ταῦται τῆ ἀναλογίᾳ τὸ τῶν μειζόνων ὄρων διάστημα μείζον, τὸ δὲ τῶν μειόνων μείον.” (45 DK B2)

¹⁵⁷ “Archytas described the “means” of music” (GIBSON, 2016, p.169).

¹⁵⁸ O texto da Gibson (2016), aqui mencionado, é muito interessante, mas não explica de onde vêm as relações numéricas que aqui nos esforçamos a apontar. Ela toma como apoio o texto de Barker (1989, cf. *notas* 55-59, p.50-51) que, também, não vê a necessidade de apresentar de onde as relações numéricas vêm.

¹⁵⁹ Consideramos aqui que 6 é o número múltiplo de 2 e 3, mas não de 4. Por isso a necessidade do 12, que é o número seguinte ao 6 múltiplo de 2, 3 e 4. Uma outra forma de chegar a este resultado é considerar, neste contexto de proporções e múltiplos, o mínimo múltiplo comum (MMC) entre os valores 2 e 3 (6); 3 e 4 (12).

2. harmônica

$$a:a-b = c:b-c \rightarrow 12:12-8 = 3 = 6:8-6 \text{ }^{160}$$

Dito isto, segue a análise.

Na *média aritmética* lemos que “o primeiro excede o segundo, assim como o segundo excede o terceiro”. Usando da liberdade que cabe ao pensamento especulativo, podemos pensar este *primeiro* como sendo uma *nota musical* de valor α , o *segundo* de valor β e o *terceiro* de valor γ . A imagem matemática que Arquitas parece nos demonstrar revela que há uma relação proporcional entre elas. Logo, tomando α , β e γ por este critério concluímos que, proporcionalmente,

$$\alpha:\beta \text{ e } \beta:\gamma$$

resultam em intervalos de quarta e quinta respectivamente. Substituindo tais termos, preservando o conteúdo do enunciado, temos, possivelmente, que 12:9:6 nos dá uma fração de 12:9 e 9:6. Se voltarmos ao fragmento B6 de Filolau vemos que o intervalo 4:3 representa o intervalo de quarta, e o intervalo 3:2 representa o intervalo de quinta, respectivamente.

Na *média geométrica*, podemos ver que a relação proporcional destas notas ocorre a partir do seguinte enunciado: “quando o primeiro estiver tal como para o segundo, e o segundo para o terceiro”. Neste caso, concluímos que há uma relação de igualdade, visto que “os maiores intervalos são iguais aos menores”. Portanto, a relação intervalar aqui se resume na seguinte fórmula:

$$\alpha:\beta = \beta:\gamma$$

Contudo, abre-se uma questão: quais seriam os valores de α , β e γ cuja relação, tal qual a fórmula acima descreve, pode ser possível? O caminho usado aqui para resolver esta aporia foi o seguinte: buscar, no interior do pensamento matemático, desenvolver uma relação entre

¹⁶⁰ Neste caso, observa-se que a *média harmônica* é 8 (Cf. SZABÓ, 1978, p.165).

qualquer um dos números acima apresentados. Se tomarmos, por exemplo, o número 4, teríamos como sucessão de intervalos numéricos, assumindo o que foi dito por Arquitas acerca da média geométrica, a seguinte sequência: 4, 8 e 16, pois não podemos esquecer que a distância intervalar nas relações, neste caso, corresponde a uma relação diretamente proporcional, o que não ocorre nas *médias aritmética e geométrica*. Deste modo, temos que

$$16:8=8:4=2:1.$$

Alcançamos, com este raciocínio, o intervalo de oitava.

Na *média harmônica*, por sua vez, o enunciado é: “o primeiro excede o âmbito da segunda na mesma medida, assim, o meio excede o terceiro na medida do terceiro”. Neste caso, tomando os números 12, 8 e 6, como acima exposto, temos que a relação entre α , β e γ dá-se de acordo com o que se afirma no enunciado. Assim, temos que

$$\alpha-\beta= \alpha:3 \text{ e } \beta-\gamma= \gamma:3$$

Portanto, substituindo na fórmula pelos valores expostos, temos que

$$12-8=12/3=4 \text{ e } 8-6=6:3=2$$

Sendo assim, podemos conceber que a relação numérica entre 12, 8 e 6 estão em concordância harmônica, e, por assim ser, os intervalos alcançados são, respectivamente:

$$12:8=3:2 \text{ e } 8:6=4:3$$

Comparando as *médias aritmética e harmônica*, temos que os tetracordes formado pela primeira *média* serão de uma quarta e uma quinta, e os tetracordes formados pela segunda serão de uma quinta e uma quarta. Essas duas formas encontram a sua realização na construção da oitava:

$$4:3 \times 3:2 = 2:1$$

Com isso, concluímos este capítulo observando mais um passo dado a uma nova semântica do conceito de *harmonía*. Se na poesia o uso verbal, no caso de Homero, e divino,

para Hesíodo, marcaram os desdobramentos deste termo, na filosofia podemos já perceber que há um alargamento em suas estruturas de significação. Em Heráclito e Empédocles observamos que o cosmo e a *phýsis* acenaram, para estes pensadores, formas da *harmonía*. Se naquele a *harmonía*, como vimos, é relação de contrários, é a guerra primordial presente nos conflitos (*pólemos*) que geram o cosmo, neste, a *harmonía* faz-se presente no interior de toda sua apresentação teórica acerca da estrutura cósmica, ou seja, toda a esfera é abraçada pela *harmonía*, formando um cosmo todo harmônico (*panarmônico*), tanto nas relações entre as *raízes* como nas forças motrizes.

Contudo, nos dois pitagóricos analisados neste capítulo, vimos a *harmonía* sendo pensada de maneira diferente em relação ao tratamento conceitual dado pelos pensadores anteriores, como vimos nos precedentes capítulos. Apesar da diferença, há uma manutenção de uma identidade harmônica entre eles. Uma certa diferença harmônica é presenciada, também, nos dois filósofos aqui estudados. Se em Filolau é possível ver uma *harmonía* ainda atrelada ao cosmo, como nos pensadores anteriores, é neste mesmo autor que este conceito está, também, encadeado a um pensamento inteiramente musical. Se a *harmonía* faz-se presente em todos os entes no cosmo e na *phýsis*, estará presente por extensão na música. A partir de Filolau, a música será pensada através da *harmonía*, que no caso dos pitagóricos, estará também carregada de matemática. Em Arquitas, por outro lado, o pensamento acerca da *harmonía* será dedicado exclusivamente ao campo da música e da matemática. Em Filolau, a *harmonía* é a estrutura do cosmo e da própria música. Em Arquitas, a *harmonía* torna-se uma média (e um meio) para pensar noeticamente a música. Nesta mesma vereda, observamos que a *harmonía* se torna a um só tempo *meio* para conhecimento da teoria da música e *média* para conhecimento de uma especificidade na matemática. Sendo assim, o movimento semântico que o conceito de *harmonía* sofreu até aqui foi: verbo – deidade – cósmico – musical – matemático.

Essas proporções matemáticas como um modo de ler a *harmonía* devem ainda ser problematizadas. As proporções (*análogia*) são modos de relação, no pitagorismo, entre números. Szabó (1978, p.166, grifos do autor, tradução nossa), ao analisar o fragmento B2 de Arquitas, afirma que “na teoria da música, a palavra *λόγος* originalmente significou qualquer tipo de ‘relação entre dois números’, e não apenas a ‘ratio entre dois números’ como fez em geometria. Consequentemente a palavra *ἀναλογία* significava qualquer tipo de ‘igualdade entre

pares de números”¹⁶¹. A *homología* já havia aparecido em filosofias anteriores.¹⁶² Contudo, em Filolau aparece *homoîai* (ὁμοῖαι) e *homóphyloi* (ὁμόφυλοι). Em seu fragmento B6, vimos que a negação, seja por *ouch* (οὐχ), seja por *oudé* (οὐδέ), destes dois termos, de difícil diferenciação, como já apontou Huffman (1993, p.138), é onde agirá a *harmonía* no cosmo, pois o que se nega é o *homo-* (ὁμο-).¹⁶³ Quando *homoîai* e *homóphyloi* estão positivados, nenhuma ação de *harmonía* faz-se necessária. Neste caso, a nossa percepção é a de que entre *homoîai* e *homóphyloi* não há uma relação de contrários, pois guarda entre si um único vetor, a saber, a *homología*.

Destarte, a *analogía* (ἀναλογία) em Arquitas é usada em um contexto onde a discussão não recai sobre o cosmo, ou, pelo menos na compreensão deste filósofo, a *harmonía* circunscreve-se a um contexto teórico musical e matemático. Neste caso, o sentido deste termo é definido pela ideia matemática de proporcionalidade. O desdobramento semântico que sofre o conceito de *harmonía*, já aqui como conceito da teoria musical, é verificado a partir das proporções comunicadas nos enunciados trabalhados no fragmento B2 de Arquitas. Assim, a *analogía* relaciona-se com a *harmonía* como a primeira sendo a persuasão da segunda, isto é, as regras proporcionais determinam o âmbito da *harmonía* no interior da teoria musical.

Por fim, não podemos deixar passar despercebido que a matemática, neste contexto, funciona, em um sentido amplo, como um modo de fazer poesia, onde o humano coloca, confia e confina o seu saber, suas possibilidades e limites de conhecimento do cosmo. Apesar da aparente obviedade, o poema poetado pelos pitagóricos não é uma poesia como a de Homero, Hesíodo e tantos outros humanos *entusiasmados*, que *poetaram* um entoar sobre o cosmo fundado num conhecimento que lê na realidade sensível um enredo divino, e, por isso, completo e perfeito, mas que é inacessível aos humanos que não tiveram a sorte de ter nascido com os poros em sintonia com o Olimpo. O que estes pensadores propõem é uma poesia que traduz este mesmo cosmo em uma linguagem e melodia que pretendem revelar a métrica de um mundo que, por ser belo e ordenado, pode ser traduzido em números. Se de algum modo os deuses gregos são abstrações humanas das forças cósmicas, *Zeus*, raio, *Poseidon*, mar, os números para os pitagóricos são abstração deste mesmo cosmo e de uma música que, até então, era tratada

¹⁶¹ “In the theory of music, the word *lógos* originally meant any kind of 'relation between two numbers', and not just the 'ratio between two numbers' as it did in geometry. Consequently the word *ἀναλογία* meant any kind of 'equality between pairs of numbers'” (SZABÓ, 1978, p.166).

¹⁶² Como em Heráclito, fragmento B50, e em Empédocles, Fragmentos B17,35 e B22, 5.

¹⁶³ Apesar da difícil tradução e diferenciação destes termos, *homós* (ὁμός), pode ser entendido como *o mesmo, comum* (cf. CHANTRAINE, 1974, p.799). Deste modo, *homoîai* pode ser entendida como semelhante, de acordo, em concordância. Contudo, com *homóphyloi*, segundo Liddel-Scott (1996, p.1228), este verbete imprime a ideia de que alguém é “de uma mesma estirpe” [“of the same race”].

como o modo de elocução das *Musas*, mas que agora se submete às regras dos vários *(ana)lógoi* humanos. Se antes o sacerdote era o responsável por traduzir as vozes divinas presentes no cosmo, agora, o filósofo, munido de pensamento *noético*, tem a capacidade de realizar este traslado. Ou como afirma Alcmeão de Crotona (fragmento B1): “acerca das coisas invisíveis, acerca das coisas mortais, têm clareza os deuses; mas [só] aos homens nomear é permitido”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ “περὶ τῶν ἀφανέων, περὶ τῶν θνητῶν σαφήνεια μὲν θεοὶ ἔχοντι, ὡς δὲ ἀνθρώποις τεκμαίρεσθαι καὶ τὰ ἐξῆς.” (24 DK B1).

5. PLATÃO E A HARMONÍA: OS HARMONIKOÍ E A TEORIA DA GRADAÇÃO

A partir de Platão, a *harmonía* recebe um tratamento todo especial. Este é um termo/conceito que atravessa e se faz presente em grande parte do *corpus platonicum*, transformado, em alguns diálogos, em temas centrais de discussão, isto é, recebeu um tratamento demorado e, em tal atenção, ocupou muitas páginas de seus diálogos. Mesmo com tamanha preponderância, há, por uma via, um tratamento deste vocábulo semelhante ao que foi realizado pelos escritores que o precederam, ou seja, o uso do termo circunscrito ao âmbito nominal e verbal. Vemos neste filósofo que o manuseio e a manipulação conceitual desta palavra se emaranham tanto nas formas de dizer as relações de contrários como na nomeação daquilo que se *ajusta*, daquilo que cinde *para* e *como* fundamento da composição de um todo, expressado geralmente na fala corrente, dentre outras formas, como sendo algo *harmonizado*. Por outra senda, o tratamento *desigual*, como veremos, é conferido ao modo como a *harmonía* expressa-se *conceitualmente* na filosofia de Platão.

Para melhor ordenação e compreensão deste capítulo, elaboramos uma divisão tripartida dos conteúdos. Na primeira, trabalharemos a origem da querela histórica que separa os artistas da música entre os *harmonikoí* e os *mousikoí*. Na parte central, apresentaremos as composições que o conceito aqui estudado sofreu através do acréscimo de prefixos que imprimem maior precisão às camadas semânticas do conceito de *harmonía*. Por fim, lançaremos um olhar sobre o conceito de *harmonía* em sua forma mais primordial e pura, tanto na forma verbal, como na forma nominal.

5.1. A HARMONÍA ENTRE OS MOUSIKOÍ E OS HARMONIKOÍ

Baseando-nos na extensa obra platônica que o tempo nos permitiu conhecer e ao depararmos-nos com a expressiva quantidade de ocorrências da palavra *harmonía*, questionamo-nos sobre o aparente e fenomenal excesso do uso desta palavra. Como poderia um autor com uma obra tão vasta e com uma língua tão rica expressar-se fazendo manutenção deste conceito em praticamente todas as suas obras e mantendo-o presente em todas as suas fases? Uma resposta ligeira para este feito poderia ir ao encontro disso que nos aparece à primeira vista como sendo um certo *exagero* no uso deste vocábulo. Da parte de Platão, duvidamos que seja um erro, epistemologicamente falando, e/ou que ele seja um mau escritor ao propor este demasiado uso vocabular. Muito pelo contrário, cremos que este filósofo de Atenas viu potencialmente neste vocábulo uma efervescência de ideias úteis para expor e compor o seu

pensamento filosófico. Dizemos isso baseando-nos nas múltiplas ocorrências desta palavra nos mais diversos diálogos.

Para pensarmos o lugar da *harmonía* no interior da filosofia de Platão, faz-se necessário compreender como, em primeiro lugar, a palavra *ἀρμονία*¹⁶⁵ e suas variações, isto é, as formas que este nome assume no processo de declinação, articulam-se na obra platônica e, em segundo lugar, como que a utilização de outras formas do termo é expressa e quais significados elas assumem nos múltiplos contextos. Devemos lembrar, como meio de elucidação e para evitar qualquer estranhamento desnecessário, que é possível na língua grega a ocorrência de três formas distintas do verbo, a saber: *ἀρμόζω* (*harmózō*), *ἀρμόσδω* (*harmósōdō*, no dórico) e *ἀρμόττω* (*harmóttō*, no ático); e que no interior das buscas tivemos também que atentar para tais características.

Diante do que foi exposto até aqui acerca de Platão, podemos afirmar que Platão faz uso do termo *harmonía* em uma ampla gama de sentido, dentre eles, o sentido teórico-musical.¹⁶⁶ Como podemos ver na única aparição do termo no *Cármides*,

Mas, como pode ele saber por intermédio desse conhecimento aquilo que ele sabe? Realmente, ele aprende a conhecer o que é são por intermédio da medicina, não da temperança; o que é harmonia, por intermédio da música, não da temperança; aprende a arte das construções por intermédio da arquitetura, não da temperança, e assim com tudo o mais, não é verdade? Ora, se a temperança é simplesmente o conhecimento do conhecimento, de que modo essa pessoa poderá saber por seu intermédio que conhece o que é são ou a arte de construir? ¹⁶⁷ (PLATÃO, 1980, *Cármides*, 170b-c)

Apesar da opção de Carlos Alberto Nunes em traduzir o termo por “harmonia”, no grego podemos ler *harmonikòn* (*ἀρμονικὸν*). Isso que parece um detalhe, ou uma atenção exagerada de filósofos desocupados, marca uma diferença, tanto em Platão como em Aristóxeno de Tarento, mais significativo neste que naquele, ao opor os *harmonikoí* aos *mousikoí*. Os *harmonikoí* seriam aqueles hábeis em música, habilidade esta que é demarcada por uma capacidade de falar acerca da música, e os *mousikoí* são aqueles capazes de tocar um

¹⁶⁵ Esta forma está no caso nominativo singular. Este caso é considerado, analiticamente, como sendo o caso do sujeito e do predicativo do sujeito. Para mais informações acerca dos casos e das declinações em grego, ver Horta (1978, p.130 ss). Para compreensão geral deste capítulo, usaremos de modo genérico a forma *harmonía* para descrever todas as possibilidades do termo, isto é, a forma verbal e nominal.

¹⁶⁶ Apesar de existir em Platão usos em outros sentidos, como veremos, há uma considerável presença do termo com o sentido musical.

¹⁶⁷ “ὅτι δὲ γινώσκει, ταύτη τῇ ἐπιστήμῃ πῶς εἴσεται; γινώσκει γὰρ δὴ τὸ μὲν ὑγιεινὸν τῇ ἰατρικῇ ἀλλ’ οὐ σωφροσύνη, τὸ δ’ ἀρμονικὸν μουσικῇ ἀλλ’ οὐ σωφροσύνη, τὸ δ’ οἰκοδομικὸν οἰκοδομικῇ ἀλλ’ οὐ σωφροσύνη, καὶ οὕτω πάντα: ἢ οὐ;” (Platão, 1903, *Charmides*, 170b-c).

instrumento musical, os chamados atualmente de músicos práticos.¹⁶⁸ A ideia central no texto de Platão é que “o *harmonikón* [aprende] pela música, mas não pela temperança” [“τὸ δ’ ἁρμονικὸν μουσικῆ ἄλλ’ οὐ σωφροσύνη”]¹⁶⁹. Neste sentido, tanto as teorizações ou discursos acerca da arte musical dos *harmonikoí* como os trabalhos práticos dos *mousikoí* aprendem-se com a música. A diferença fundamenta-se na ideia de que o segundo tem uma experiência performativa na música, isto é, em música prática, e que ao primeiro tal exigência não é necessária, mas requer uma capacidade e disposição reflexiva sobre a música. Aos *harmonikoí* cabe o conhecimento teórico da música e o impacto desta na sociedade em que uma determinada música é executada. Neste caso específico, o conhecimento das mais diferentes *harmoníai* são usadas como filtro de um modo específico de ser diante da inevitável politização, que é tanto da arte como de todas as camadas da vida ordinária grega.

No *Fedro*, outro diálogo platônico, Platão apresenta algo demasiado próximo a isso:

Porém, acho que não increpariam com rusticidade. À maneira de qualquer músico que encontrasse um homem convencido de conhecer **harmonia**, só pelo fato de saber como deixar uma corda com o som mais grave ou mais agudo, não lhe diria de modo muito grosseiro: ‘Estás louco, idiota!’ Não, exatamente por ser músico, falaria com brandura: “Caríssimo, quem quiser ser músico, forçosamente terá também de saber **isso**; porém, nada impede que ignore totalmente a **harmonia** quem tiver essa disposição. Só possuis as noções preliminares do estudo da **harmonia**; mas a própria **harmonia**, essa nem suspeitas o que seja”.¹⁷⁰ (PLATÃO, *Fedro*, 268d-e, grifo nosso)

Neste excerto, o termo *harmonía* ocorre cinco vezes. A ordem em que aparecem é, respectivamente: *harmonikôî* – *harmonikòn* – *harmonías* – *harmonías* – *harmoniká*. Reconhecê-los na tradução não é uma tarefa tão simples, principalmente para não iniciados na língua grega. Sob a nossa suspeita, Platão joga com os termos *harmonikós* e *harmonía*, provocando-nos, portanto, da seguinte maneira: para o *harmonikós*, ele usa um verbo do conhecimento, epistemologia (*epistámenos* e *epístasthai*), que é geralmente traduzido por *ciência*, isto é, os *harmonikoí* são o que contemporaneamente chamamos de cientistas da música, pois, como apontado por Barker (2012, p.8-9, tradução nossa) ao analisar este trecho do *Fedro*, “(...) o argumento de Sócrates (269a8-269c5) trata o caso de um *mousikós* como paralelo ao de um

¹⁶⁸ Acerca da diferença entre os *harmonikoí* e os *mousikoí*, ver Gibson (2005, p.16-21); Barker (2012).

¹⁶⁹ Em transliteração para caracteres latinos, temos: “τὸ δ’ ἁρμονικὸν μουσικῆ ἄλλ’ οὐ σωφροσύνη”.

¹⁷⁰ “ἄλλ’ οὐκ ἂν ἀγροίκως γε οἶμαι λοιδορήσειαν, ἀλλ’ ὥσπερ ἂν μουσικὸς ἐντυχὼν ἀνδρὶ οἰομένῳ ἁρμονικῶ εἶναι, ὅτι δὴ τυγχάνει ἐπιστάμενος ὡς οἶόν τε ὀξύτάτην καὶ βαρυτάτην χορδὴν ποιεῖν, οὐκ ἀγρίως εἶποι ἄν: ‘ὦ μοχθηρέ, μελαγχολᾶς,’ ἀλλ’ ἄτε μουσικὸς ὢν πραότερον ὅτι ‘ὦ ἄριστε, ἀνάγκη μὲν καὶ ταῦτ’ ἐπίστασθαι τὸν μέλλοντα ἁρμονικὸν ἔσεσθαι, οὐδὲν μὴν κωλύει μηδὲ σμικρὸν ἁρμονίας ἐπάειν τὸν τὴν σὴν ἕξιν ἔχοντα: τὰ γὰρ πρὸ ἁρμονίας ἀναγκαῖα μαθήματα ἐπίστασαι ἄλλ’ οὐ τὰ ἁρμονικά.” (PLATO, 1901, *Phaedrus*, 268d-e, grifo nosso).

médico tal como Erixímaco ou Acumenos, um tragediógrafo tal como Eurípedes ou Sófocles, e um orador como Péricles ou o ‘melífluvo Adrastos’¹⁷¹, ou seja, não era qualquer músico, mas um perito nesta arte. Contudo, uma indagação pode erguer-se diante da nossa interpretação, visto que o tradutor coloca juntamente com o termo *harmonía* o verbo *ignorar*. Ora, o que está sendo ignorado é a *harmonía*, mas, semanticamente, este termo não se relaciona diretamente com a semântica do *conhecimento*, como a palavra *ignora* está associada. O termo que é traduzido pelo *ignora* é *epaíein*, que é a forma infinitiva do verbo *epaíō*, cujo sentido, dentre outros, é *dar ouvido a alguém ou alguma coisa*.¹⁷² Neste sentido, a semântica não se relaciona com o conhecimento epistêmico que requer em algum grau uma *experimentação*. O sentido que temos impresso nesta palavra concentra-se em uma forma de conhecimento ordinário, isto é, que se sustenta nas diárias relações humanas: dar atenção ou acreditar em algo contado; muito mais do que em uma *medição* experimental. Ou seja, é algo mais próximo da *opinião* do que da *epistēmē*.¹⁷³ Platão, neste ponto, mostra-nos que é possível que os *mousikoí* possam até ter uma compreensão da *harmonía*, pois, para estes, bastaria um tipo de *informação* que tornasse possível a afinação de uma corda, mas para conquistar o *saber* das ciências musicais é necessário um conhecimento epistêmico.

No diálogo intitulado *Laques*,¹⁷⁴ vemos dois usos específicos da *harmonía*: a) como *combinação* entre a ação; e b) a fala e *harmonía* sonora.

O meu pensamento, Nícias, a esse respeito é muito simples, ou, se o preferires, não é simples, é dúplice. Algumas pessoas poderão achar que eu sou amigo de discursos, e outras, que sou inimigo deles. Quando ouço alguém discorrer sobre a virtude ou sobre qualquer outra modalidade de sabedoria, algum homem de verdade e à altura do seu tema, alegro-me sobremodo e me comprazo em comparar o orador com suas palavras, e em verificar como ambos se **combinam** e completam. Considero o indivíduo nessas condições um músico **afinado** em **harmonia** mais perfeita do que a da lira ou de qualquer outro instrumento frívolo: a **harmonia** da sua própria vida, estando sempre em consonância suas palavras com seus atos, **harmonia** dórica, não jônica, quero crer, nem mesmo frígia, nem lídia, mas a única verdadeiramente helênica. Um indivíduo nessas condições me deleita sobremodo, mal começo a falar, não havendo quem, então, não me considere amigo de discursos, tal é a atenção com que eu ouço o que ele diz. Quando procede de modo contrário,

¹⁷¹ “(...) Socrates’ argument (269a8-269c5) treats the case of a *mousikos* as parallel to that of a doctor such as Eryximachus or Akoumenos, a tragedian such as Euripides or Sophocles, and an orator such as Pericles or the ‘Honey-tongued Adrastus’” (BARKER, 2012, p.8-9).

¹⁷² Cf. Liddel & Scott (1996, p.604).

¹⁷³ Vale dizer que não fazemos aqui nenhum juízo de valor ou qualquer hierarquização das formas de conhecimento cabíveis aos humanos. Mostramos, apenas, uma pequena diferença entre elas.

¹⁷⁴ Este diálogo é comumente conhecido, em língua portuguesa, pelo nome *Laques*, mas foi nomeado na tradução de Carlos Aberto Nunes (PLATÃO, 1980) por *Laquete*. Manteremos no corpo do texto o termo *Laques* e na referência *Laquete*.

ofende-me os ouvidos, e em tanto maior grau quanto melhor se me afigura o seu falar, do que resulta parecer que me horrorizam discursos.¹⁷⁵ (PLATÃO, 1980, *Laquete*, 188c-e, grifos nossos)

Neste trecho, tal como também pode ser observado mais prontamente no grifo da *nota de rodapé* referente ao excerto, há cinco ocorrências da *harmonía* nas seguintes formas: *harmóttontá*, *harmonían*, *hērmosménos*, *hērmosménos* e *harmonía*. Em nossa análise, portanto, *harmóttonta* (*ἀρμόττοντα*) tem o sentido que foi muito bem observado pelo tradutor Carlos Alberto Nunes, de *combinar partes*. Neste ponto, vemos uma aplicação verbo-nominal e também ético-política do termo. A *combinação* entre *aretês*¹⁷⁶ (*ἀρετῆς*) e *sophía* (*σοφία*), isto é, entre excelência¹⁷⁷ e sabedoria, respectivamente, evoca um modo de vir a ser que se correlaciona a um modo específico de *dizer* e *fazer*. A *areté* e a *sophía* combinadas aqui são comparadas com a *harmonía* desta vida que se conjuga e se compõe entre *lógos* (*λόγος*) e *érgon* (*ἔργον*) e é isso que resume, de certo modo, a *harmonía* dórica. Quando palavra e ato, quando o que se *diz* e o que se *faz* estão em *harmonía*, temos, em perspectiva platônica, uma sinfonia (*symphonía*), isto é, uma junção de elementos em concordância, que, neste caso, estão em *harmonía* dórica. Estes elementos, como apontado pelo excerto acima, não estão encerrados apenas em tipos de melodias previamente estabelecidas, como se houvesse uma dicionarização cabível de melodias que estivessem atreladas a um modo de ser específico, mas a uma relação entre a ação e a fala que o humano produz. Deste modo, podemos entender que a *harmonía dórica* é a proposta filosófico-musical que Platão apresenta e que não coordena uma composição prévia, mas uma composição que tem um conteúdo que torna homogêneo o discurso e a ação, isto é, *a única e verdadeira helênica*. O modo de pensar esta relação filosófico-musical delinea uma conduta ética e política. Essa cultura e cultivo da harmonização da *areté* e da *sophía*, no modo como Platão pensava a educação grega, coloca em destaque o

¹⁷⁵ “ἀπλοῦν τό γ’ ἐμόν, ὧ Νικία, περί λόγων ἐστίν, εἰ δὲ βούλει, οὐχ ἀπλοῦν ἀλλὰ διπλοῦν: καὶ γὰρ ἂν δόξαίμι τῷ φιλόλογος εἶναι καὶ αὐτῷ μισόλογος. ὅταν μὲν γὰρ ἀκούω ἀνδρὸς περὶ ἀρετῆς διαλεγομένου ἢ περὶ τίνος σοφίας ὡς ἀληθῶς ὄντος ἀνδρὸς καὶ ἀξίου τῶν λόγων ὧν λέγει, χαίρω ὑπερφυῶς, θεώμενος ἅμα τὸν τε λέγοντα καὶ τὰ λεγόμενα ὅτι πρέποντα ἀλλήλοις καὶ **ἀρμόττοντά** ἐστί. καὶ κομιδῆ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, **ἀρμονίαν** καλλίστην **ἡρμωσμένους** οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῆν **ἡρμωσμένους** οὐ αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ ἀλλ’ οὐκ ἰαστί, οἶμαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστὶ, ἀλλ’ ἥπερ μόνῃ Ἑλληνικῇ ἐστὶν **ἀρμονία**. ὁ μὲν οὖν τοιοῦτος χαίρειν με ποιεῖ φθεγγόμενος καὶ δοκεῖν ὀτρωῦν φιλόλογον εἶναι—οὕτω σφόδρα ἀποδέχομαι παρ’ αὐτοῦ τὰ λεγόμενα—ὁ δὲ τάναντία τούτου πράττων λυπεῖ με, ὅσῳ ἂν δοκῆ ἄμεινον λέγειν, τοσοῦτ’ ἄλλων, καὶ ποιεῖ αὐτῷ δοκεῖν εἶναι μισόλογον.” (PLATO, 1903, *Laches*, 188c-e, grifo nosso).

¹⁷⁶ Para Jaeger (2013, p.218, grifo do autor), “o conceito de *areté* alcança, com esta fase, o termo da sua evolução: coragem, prudência, justiça e, por fim, sabedoria, tais são as qualidades que ainda para Platão formam o conteúdo da *areté* cívica”.

¹⁷⁷ Existe uma dificuldade imensa na tradução do termo *areté* e abarcá-lo aqui levar-nos-ia a um distanciamento inexplicável do percurso que estamos a percorrer no nosso trabalho. Para maior detalhamento da *areté* na cultura grega, indicamos o capítulo denominado “Nobreza e *areté*” em Jaeger (2013, p. 21-35).

critério para a elevação do homem e do próprio modo de expressar-se politicamente. Com uma educação que enfatiza a qualidade de uma determinada *harmonía* dentre as opções que o rodeavam, como, por exemplo, o modo *jônico*, *frígio*, *lídio*, entre outros, Platão tinha como critério a regulação do *ato* e da *fala*, em afinação, em sinfonia.¹⁷⁸

Toda fala é um ato, e todo ato diz algo. Nesta perspectiva, a *harmonía* coloca-se entre a fala e o ato que em certa medida estão em oposição absoluta, pelo menos no pensamento daqueles que carecem de crítica filosófica, pois como diz a fala corrente nas praças e becos do Brasil: “fala, fala e não faz nada”. Isto tem em Platão um outro lugar de articulação com a vida: quando o ato da fala estiver em *harmonía* com as nossas ações, estaremos conjugando sabedoria e excelência existencial.

Em um contexto que busca discutir acerca do ser da *coragem*, tema do diálogo denominado *Laques*, e, em sentido mais amplo, em um contexto que está em constante guerra com os retóricos da época, dizer que a vida destes que harmonizam atos e fala *é a verdadeira vida helênica* é também um ato de coragem, pois indiretamente toca naqueles que ganhavam a vida dizendo uma coisa e vivendo outra e, concomitantemente a isso, naqueles que pagavam por tais serviços. Alguns passos seguintes à fala de Laques, Sócrates, depois de interrogar o personagem que dá nome ao diálogo, mostrando as várias contradições do seu posicionamento frente à questão *o que é a coragem*, conclui que:

Nesse caso, de acordo com tua própria confissão, não estamos, eu e tu, Laquete, em consonância com a harmonia dórica; nossas ações não acordam com nossas palavras. A julgar-nos por nossas ações, ao que parece, qualquer pessoa concluiria que participamos da coragem; mas o contrário disso, quero crer, pelas palavras, se nos ouvisse conversar.¹⁷⁹ (Platão, 1980, *Laquete*, 193d-e)

Este reconhecimento de que as ações não estão em *harmonía* com as palavras é a condição para iniciar a filosofia socrático-platônica. É comum, dentre estes diálogos, o reconhecimento da ignorância, isto é, da famosa expressão *só sei que nada sei*. Este movimento de reconhecimento estabelece uma *harmonía*: ato e fala já sabem que não sabem. Com isso queremos dizer que, até que haja uma harmonização entre a fala e o ato, o interlocutor está

¹⁷⁸ É interessante observar que no *Laques*, 188d, Platão aceita apenas o modo dórico, mas na *República*, 390e-399c, ele aceita, também, o frígio como ferramenta para uma educação moral. A mesma constatação é feita por Pereira (2001, p.43-44, *nota* 95), que diz o seguinte: “à harmonia frígia era atribuído um ἦθος agitado ou heróico (...) enquanto à dórica se associava o ἦθος tranquilo”.

¹⁷⁹ “οὐκ ἄρα που κατὰ τὸν σὸν λόγον δωριστὶ ἡρμόσμεθα ἐγὼ τε καὶ σύ, ὦ Λάχης: τὰ γὰρ ἔργα οὐ συμφωνεῖ ἡμῖν τοῖς λόγοις. ἔργω μὲν γάρ, ὡς ἔοικε, φαίη ἂν τις ἡμᾶς ἀνδρείας μετέχειν, λόγῳ δ', ὡς ἐγῶμαι, οὐκ ἂν, εἰ νῦν ἡμῶν ἀκούσειε διαλεγόμενων.” (PLATO, 1903, *Laches*, 188d-e, grifo nosso).

iludido de que sabe o ser da coisa em questão, quer dizer, a convicção daquele *o que é* de cada coisa, mas ao harmonizar é obrigado a reconhecer que não sabe e, por saber que não sabe, pode encontrar a humildade socrática, que, na ótica de Platão, é uma *areté* e uma *sophía*. Aristide Tessitore (1994, p.122, tradução nossa), ao apresentar Sócrates como uma espécie de herói no *Laques*, afirma que “a área de ensinamento de Platão parece harmonizar os requisitos de coragem cívica e a qualidade da alma necessária para a filosofia por apresentar Sócrates como o exemplar de ambos”.¹⁸⁰ Neste sentido, devemos entender que, na construção que Platão elabora, o corajoso é o próprio filósofo, que se coloca em *diafonia* com um general do exército ateniense, *Laques*, para demonstrar a falta de diapasão entre a *areté* e a *sophía*. Contudo, Michel Foucault (2011, p.273), em uma das suas últimas aulas no *Collège de France* dedicada a este diálogo, pouco antes da sua prematura e lamentável morte, em 1984, afirmou que “Sócrates podia encontrar a confiança de alguém como Laques justamente por causa da conformidade, da harmonia, da homofonia entre o que ele dizia e a maneira como vivia”, o que não nos contradiz, pois mesmo que haja tal homofonia, neste caso, entre a fala e a ação, o mesmo não ocorre entre a *areté* e a *sophía*, pois o general terá que reconhecer o não saber. Esta apresentação mostra um novo sentido para o termo *harmonía*. Um sentido aplicado a uma vida ética, uma vida que une os atos e a fala. A homofonia de Sócrates para consigo mesmo é a própria condição de diafonia em relação ao posicionamento de Laques, e é essa relação harmônica que demarca a diferença do cuidado de si e o cuidado com os outros.

5.2. TEORIA DA GRADAÇÃO DA HARMONÍA

Nesta parte, desdobraremos os problemas presentes nas formas de construções de significados e nas gradações que elas cobrem a partir dos usos dos prefixos. Platão usa os seguintes prefixos a fim de precisar e modular o termo *harmonía*: *eu-*, *en-*, *pan-*, *poly-*, *pros-* e *syn-*.¹⁸¹

No *Crátilo*, o termo *harmonía* ocorre diversas vezes e de diversas formas. No trecho que segue, encontramos-la na forma verbal *hérmosen* (*ἡρμωσεν*)¹⁸² e na forma nominal adjetiva *euármoston* (*εὐάρμωστον*).¹⁸³ Ambas as formas são usadas por Platão para unir e adjetivar

¹⁸⁰ “Plato's surface teaching appears to harmonize the requirements of civic courage and the quality of soul necessary for philosophy by presenting Socrates as the exemplar of both” (TESSITORE, 1994, p.122).

¹⁸¹ Para mais detalhes das ocorrências, ver *Apêndice C – As ocorrências das harmoníai na obra platônica*.

¹⁸² Forma aorista do verbo *harmózō* (*ἀρμόζω*), na terceira pessoa do singular.

¹⁸³ Adjetivo singular, caso nominativo.

Apolo.¹⁸⁴ Deve-se observar, concomitantemente a isso, que Platão usa essas duas ocorrências com demasiada proximidade ao termo *música* (*mousikḗn* e *mousikoû*, respectivamente). Contudo, este uso não configura, a nosso ver, um conteúdo expressivo da teoria musical. Neste caso, ele expressa a harmonização de princípios que um determinado deus possui. É curioso notar ainda que a *harmonía* foi usada por Platão para uma fala específica acerca deste deus. Nas palavras de Platão (2014, *Crátilo*, 404e-405b, grifos nossos), lemos a exposição como segue:

Vou experimentar expor o que me parece. Não é possível que outro nome **harmonize** melhor os quatro princípios desse deus¹⁸⁵. Este capta algo de todos ao evidenciar, de alguma maneira, música, profecia, medicina e arquearia.

(...)

Ele é **bem harmônico**, já que é do deus da música! Primeiro porque, segundo a medicina e a profecia, a purgação e os purgadores, as fumigações, aquelas com drogas medicinais e proféticas, os banhos e, nestes, os esguichos, tudo isso está num mesmo princípio, e de deixar os humanos purificados no corpo e na alma, ou não?¹⁸⁶

Este jogo verbo-nominal do termo *harmonía* foi aplicado por Platão para fazer inferência e descrição do deus Apolo.¹⁸⁷ Isso é possível a partir do uso tanto verbal como

¹⁸⁴ Vale lembrar que nas *Leis* (1980b, 672c-d), Platão faz a seguinte declaração: “e também que vem daí [isto é, da música e da ginástica], para os homens, a noção de ritmo e harmonia, e que as divindades que no-la concederam foram Apolo, as Musas e Dioniso” [“οὐκοῦν καὶ ὅτι τὴν ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας αἴσθησιν τοῖς ἀνθρώποις ἡμῖν ἐνδεδοκέναι τὴν ἀρχὴν ταύτην ἔφαμεν, Ἀπόλλωνα δὲ καὶ μούσας καὶ Διόνυσον θεῶν αἰτίους γεγενῆσθαι;” (PLATO, 1905b, *Leges*, 672c-d)]. Contudo, em *Epinomis* (1980b, 991b), Platão expressa que a *harmonía* é uma dádiva das Musas: “Essa progressão [numérica] que evoluciona nos dois sentidos por meio destas últimas relações e concede aos homens o benefício do acordo e da medida, graças a um jogo de ritmo e de harmonia, é uma dádiva do beato coro das Musas. [“τούτων αὐτῶν ἐν τῷ μέσῳ ἐπ’ ἀμφοτέρα στρεφομένη τοῖς ἀνθρώποις σύμφωνον χρειαὴν καὶ σύμμετρον ἀπενείματο παιδείας ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας χάριν, εὐδαίμονι χορείᾳ Μουσῶν δεδομένη.” (PLATO, 1905b, *Epinomis*, 991b)]. Platão, neste último diálogo, deixa claro que os primeiros estudos devem iniciar-se nos números.

¹⁸⁵ Pelo contexto, este *deus* é Apolo.

¹⁸⁶ “ἐγὼ πειράσομαι φράσαι ὃ γέ μοι φαίνεται: οὐ γὰρ ἔστιν ὅτι ἂν μᾶλλον ὄνομα ἤρμοσεν ἐν ὄν τέτταρσι δυνάμεσι ταῖς τοῦ θεοῦ, ὥστε πασῶν ἐφάπτεσθαι καὶ δηλοῦν τρόπον τινὰ μουσικὴν τε καὶ μαντικὴν καὶ ἰατρικὴν καὶ τοξικὴν. (...)

εὐάρμοστον μὲν οὖν, ἅτε μουσικοῦ ὄντος τοῦ θεοῦ. πρῶτον μὲν γὰρ ἡ κάθαρσις καὶ οἱ καθαρμοὶ καὶ κατὰ τὴν ἰατρικὴν καὶ κατὰ τὴν μαντικὴν καὶ αἱ τοῖς ἰατρικοῖς φαρμάκοις καὶ αἱ τοῖς μαντικοῖς περιθειώσεις τε καὶ τὰ λουτρά τὰ ἐν τοῖς τοιούτοις καὶ αἱ περιρράνσεις, πάντα ἐν τι ταῦτα δύναται ἄν, καθαρὸν παρέχειν τὸν ἄνθρωπον καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν: ἢ οὐ;” (PLATO, 1900, *Cratylus*, 404e-405b, grifos nossos).

¹⁸⁷ É interessante observar que Platão faz uma análise da constituição da educação nas *Leis* (1980b, 653c-d) descrevendo a função do deus *Apolo* no interior da cultura grega: “Esse cultivo dos sentimentos para o prazer e a dor, que constitui propriamente a educação, é frequentemente descuidado e se corrompe no discurso da vida humana. Mas os deuses, compadecidos da geração dos homens, que só nascera para os trabalhos, estabeleceram pausas em suas atribuições, com a sucessão dos festivais sagrados, e nos deram como companheiros de tais folguedos as Musas, Apolo, diretor das Musas, e Dioniso, a fim de corrigirmos com a ajuda dessas divindades, por ocasião de tais festejos, os defeitos de nossa educação” [“καλῶς τοίνυν. τούτων γὰρ δὴ τῶν ὀρθῶς τεθραμμένων ἡδονῶν καὶ λυπῶν παιδείων οὐσῶν χαλᾶται τοῖς ἀνθρώποις καὶ διαφθείρεται κατὰ πολλὰ ἐν τῷ βίῳ, θεοὶ δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδοσαν, ἵν’ ἐπανορθῶνται, τὰς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἑορταῖς μετὰ θεῶν.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 653c-d)].

nominal da *harmonía*, pois, como neste caso parece ser, o uso verbal revela o vir a ser divino e o uso nominal, as características e qualidades deste deus. Este deus é harmonizado e por *harmonía* revela-se nas quatro potências (*dýnamis*) que o definem. Contudo, Platão, através do personagem Sócrates, segue explicando:

Por último, com relação à música, devemos admitir que, do mesmo modo que nos vocábulos *alólouthos* e *ákoitis* (companheiro de caminho e companheiro de leite) e em muitos outros, a letra *a* significa: ao mesmo tempo. Aqui, também, indica esse nome o movimento conjunto, tanto no céu, a que damos o nome de pólo, como há **harmonia** do canto, denominada sinfonia, porque todos esses movimentos, como dizem os entendidos em música e astronomia, são feitos em conjunto por uma espécie de **harmonia**. É o deus que preside à **harmonia** e faz que tudo se mova conjuntamente (*omopolôn*), tanto entre os deuses como entre os homens.¹⁸⁸ (PLATÃO, 1973, *Crátilo*, 405c-d, grifo nosso).

Há, além dessas, outras três ocorrências do termo no *Crátilo*, dentre as quais os aparecimentos não nos remetem a concepções musicais. O primeiro tem o sentido de compor, marcado, como vimos no capítulo anterior, pelo prefixo *syn-*:

A expressão florescer (*thálllein*) parece indicar o crescimento dos moços, que se processa de súbito e rapidamente. Isso mesmo o legislador representou nesse nome, composto [*synarmósas*] de *theîn* (correr) e *hálllesthai* (saltar). Não sei se estás observando que eu corro velozmente por fora da pista sempre que se me depara chão liso. Não obstante, ainda temos pela frente muita coisa considerada de importância pelo consenso geral.¹⁸⁹ (PLATÃO, 1973, *Crátilo*, 414a-b, grifo do tradutor).

O Segundo uso é também prefixado pela partícula *pros-*. Nas palavras de Platão, podemos ler que “Se nos permitissem acrescentar letras aos nomes, ou suprimi-las à vontade, fora fácilimo **acomodar** [*prosarmóseien*] qualquer nome ao objeto que nos aprouvesse.”¹⁹⁰ (PLATÃO, 1973, *Crátilo*, 414d, grifo nosso). Com estes dois usos vemos duas formas de conceber e tratar a ideia presente na *harmonía*. Se por um lado, o *syn-* tem como condicionante

¹⁸⁸ “κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν ὡς περὶ τὸν ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν ὅτι τὸ ἄλφα σημαίνει πολλαχού τὸ ὁμοῦ, καὶ ἐνταῦθα τὴν ὁμοῦ πόλησιν καὶ περὶ τὸν οὐρανόν, οὗς δὴ ‘πόλους’ καλοῦσιν, καὶ τὴν περὶ τὴν ἐν τῇ ᾧδῃ ἄρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται, ὅτι ταῦτα πάντα, ὡς φασιν οἱ κομψοὶ περὶ μουσικὴν καὶ ἀστρονομίαν, ἄρμονία τινὶ πολεῖ ἅμα πάντα: ἐπιστατεῖ δὲ οὗτος ὁ θεὸς τῇ ἄρμονίᾳ ὁμοπολῶν αὐτὰ πάντα καὶ κατὰ θεοῦς καὶ κατ’ ἀνθρώπους.” (PLATO, 1900, *Cratylus*, 405c-d, grifo nosso).

¹⁸⁹ “καὶ μὴν αὐτό γε τὸ ‘θάλλειν’ τὴν αὔξησιν μοι δοκεῖ ἀπεικάζειν τὴν τῶν νέων, ὅτι ταχεῖα καὶ ἐξαίφνιδια γίγνεται. οἷόν περ οὖν μεμίμηται τῷ ὀνόματι, **συναρμόσας** ἀπὸ τοῦ θεῖν καὶ ἄλλεσθαι τὸ ὄνομα. ἀλλ’ οὐ γὰρ ἐπισκοπεῖς με ὡς περ ἐκτὸς δρόμου φερόμενον ἐπειδὴν λείου ἐπιλάβωμαι: ἐπίλοιπα δὲ ἡμῖν ἔτι συχνὰ τῶν δοκούντων σπουδαίων εἶναι.” (PLATO, 1900, *Cratylus*, 414a-b, grifo nosso).

¹⁹⁰ “εἰ δ’ αὖ τις ἐάσει καὶ ἐντιθέναί καὶ ἐξαιρεῖν ἅττι’ ἂν βούληται τις εἰς τὰ ὀνόματα, πολλὴ εὐπορία ἔσται καὶ πᾶν ἂν παντί τις ὄνομα πράγματι **προσαρμόσειεν**.” (PLATO, 1900, *Cratylus*, 414d, grifo nosso).

semântico a ideia de *união* e *junção*, por outro, *pros-* leva-nos a perceber que *prosarmonía* é a *harmonía para*¹⁹¹ alguma coisa, há uma finalidade. Se no primeiro caso temos um *superajustamento*, no segundo, temos um *ajustamento para* ou *contra*¹⁹² alguma coisa. Compreendemos, portanto, que Platão vê a necessidade de lançar mão do mesmo verbo acrescentando prefixos, transformando-o semanticamente a partir da forma do termo.

De todas as ocorrências do termo *prosarmonía*,¹⁹³ encontramos nas *Leis* três aparições que tocam no problema da música. A primeira localiza-se na seção 669c, na forma *prosarmóttein* (*προσαρμόττειν*). Em um contexto que tange o problema da educação musical e problemas relacionados à composição musical, Platão insiste para que

Não desanimemos de falar da dificuldade de estudar música. Como é a mais elogiada das imitações, de todas é a que exige de nossa parte maior dose de circunspeção; o erro, nesse domínio, é particularmente prejudicial, por levar-nos a adotar maus costumes, o que é, aliás, difícil de perceber, visto serem os poetas, como criadores, muito inferiores às Musas. Estas jamais cometeriam o erro grosseiro de adaptar palavras, por elas mesmas compostas para homens, a melodias e meneios próprios de mulheres, ou o inverso: de **acomodar** gestos e melodias de homens livres a ritmos de escravos e de trabalhadores braçais, ou, ainda, se tomaram como base ritmos e gestos próprios de homens livres, adaptá-los a melodias ou palavras que os contrariem; como, também, nunca misturariam vozes de animais, de homens, de instrumentos e ruídos de toda a espécie, para exprimir uma só coisa, ao passo que os compositores humanos, baralhando todos esses elementos e entrelaçando-os sem o menor critério, tornam-se ridículos aos olhos dos que alcançaram, como diz Orfeu, o pleno amadurecimento do deleite.¹⁹⁴ (PLATÃO, 1980b, *Leis*, 668b-c, grifo nosso).

Platão trata a música como uma arte superior, pois requer uma ponderação mais aguçada e porque qualquer *erro* levaria os espectadores a uma destrutiva ética (*éthē*). Esse *erro* só é

¹⁹¹ Liddell & Scott (1996, p.1496-1499) trazem um interessante verbete/estudo acerca do vocábulo *prós*. No que diz respeito ao seu uso como composição de outros termos, eles indicam três usos específicos: (I) movimento em direção a; (II) alguma coisa estando em adição ou ao lado de alguma outra coisa; e (III) alguma coisa em, sob, ao lado de alguma coisa.

¹⁹² Cf. BAILLY, 1935, p.747.

¹⁹³ Como resumo das ocorrências e para evitar repetições que julgamos desnecessárias do vocábulo *prosarmonía*, relacionamos aqui outros aparecimentos deste termo: *Teeteto* (193c, e); *Fedro* (271b, 277c); *Sofista* (238c); *Político* (286a); *Leis* (712b, 930a).

¹⁹⁴ “μή τοίνυν ἀπειπούμεν λέγοντες τὸ περὶ τὴν μουσικὴν ἢ χαλεπὸν: ἐπειδὴ γὰρ ὑμνεῖται περὶ αὐτὴν διαφερόντως ἢ τὰς ἄλλας εἰκόνας, εὐλαβείας δὴ δεῖται πλείστης πασῶν εἰκόνων. ἀμαρτῶν τε γὰρ τις μέγιστ’ ἂν βλάπτοιο, ἦθη κακὰ φιλοφρονούμενος, χαλεπώτατόν τε αἰσθέσθαι διὰ τὸ τοὺς ποιητὰς φαυλοτέρους εἶναι ποιητὰς αὐτῶν τῶν Μουσῶν. οὐ γὰρ ἂν ἐκεῖναί γε ἐξαμάρτοιέν ποτε τοσοῦτον ὥστε ῥήματα ἀνδρῶν ποιήσασαι τὸ χρῶμα γυναικῶν καὶ μέλος ἀποδοῦναι, καὶ μέλος ἐλευθέρων αὖ καὶ σχήματα συνθεῖσαι ῥυθμοὺς δούλων καὶ ἀνελευθέρων **προσαρμόττειν**, οὐδ’ αὖ ῥυθμοὺς καὶ σχήματα ἐλευθέρων ὑποθεῖσαι μέλος ἢ λόγον ἐναντίον ἀποδοῦναι τοῖς ῥυθμοῖς, ἔτι δὲ θηρίων φωνὰς καὶ ἀνθρώπων καὶ ὀργάνων καὶ πάντας ψόφους εἰς ταῦτόν οὐκ ἂν ποτε συνθεῖεν, ὡς ἔν τι μιμούμεναι: ποιηταὶ δὲ ἀνθρώπινοι σφόδρα τὰ τοιαῦτα ἐμπλέκοντες καὶ συγκυκλώντες ἀλόγως, γέλωτ’ ἂν παρασκευάζοιεν τῶν ἀνθρώπων ὄσους φησὶν Ὀρφεὺς λαχεῖν ὄραν τῆς τέρψιμος.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 668b-c, grifo nosso). A fonte da ideia do registro das vozes (masculino e feminino) e dos ritmos e melodias característicos é, provavelmente, Dámon (cf. 37 DK B7 e B9).

seguramente evitável pela via da composição direta do divino. As *Musas*, tal como Platão apresenta, compõem articulando estruturalmente a relação entre palavra (*rhēmata*) e música, havendo, portanto, em um sentido restrito, uma teoria da significação musical, mesmo que posta de modo ainda embrionário quando comparado com o futuro desta teoria.¹⁹⁵ Haveria neste ideário grego, por assim dizer, a possibilidade de compor, mas quando feita de modo correto, isto é, em obediência a critérios pré-estabelecidos, tal como Platão indica na relação entre texto e música, por exemplo, que *prosarmonizasse* elementos para fins de uma ética e de uma rigorosa estruturação que mantêm uniformemente orientadas as diversas camadas da sociedade. O texto revela, portanto, que *acomodar* melodias e ritmos para funções sociais (homem livre e escravo) distintas é um erro, pois como aponta Moutsopoulos (1959, p.316, tradução nossa), “clareza e homogeneidade são então os imperativos de toda música, de acordo com os quais o crítico de arte julga da retitude da obra, para saber se ela está conforme a isto que ela exprime, ao seu modelo que deve revelar um belo moral”.¹⁹⁶ Os *elementos* pré-compositivos apresentados por Platão e que deveriam ser pensados tal como as *Musas* confeccionam são: ritmo, melodia, *schēmata* e palavras. A *prosarmonía* destes elementos é *harmonía* para o estabelecimento da obra musical.

Na perspectiva apresentada nas *Leis* (1980b, 669d-670b, grifo nosso), Platão mostra que a condição do erro dos compositores de seu tempo ocorre porque eles

não apenas misturam todos esses elementos, como os isolam do conjunto, quando nos apresentam ritmo e palavras sem melodia, e palavras desacompanhadas de música porém dentro do metro, ou o contrário: melodia e ritmo sem palavras e apenas produzidos na cítara ou na flauta. Em tais circunstâncias, é sumamente difícil saber o que significam esse ritmo e essa **harmonia** desacompanhados de palavras, e com que gênero de imitação digna de tal nome aquilo se parece. Forçoso será admitir que tudo isso revela muita rusticidade, esse gosto da rapidez, da volubilidade e dos gritos de animais, que os leva a tocar flauta e cítara fora dos casos em que ambas acompanham o canto e a dança. Usar os dois instrumentos a não ser como acompanhamento, denota falta de gosto e puro charlatanismo. Acerca desse tópico era o que tinha a dizer.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Principalmente a partir do século XIX.

¹⁹⁶ “Netteté et homogénéité sont donc les impératifs de toute musique, d’après lesquels le critique d’art juge de la rectitude de l’oeuvre, à savoir si elle est conforme à ce qu’elle exprime, à son modèle qui doit relever d’une beauté morale.” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.316).

¹⁹⁷ “ταῦτά γε γὰρ ὀρῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ’ αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγγάλεπον ἄνευ λόγου γινόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκουν ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτω ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων: ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅποσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον ὥστ’ αὐλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν, ψιλῶ δ’ ἐκατέρῳ πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνεται ἂν τῆς χρήσεως. ταῦτα μὲν ἔχει ταύτη λόγον:” (PLATO, 1905b, *Leges*, 669d-670b, grifo nosso).

A crítica de Platão gira em torno de *ausências* de um dos elementos acima expostos: ou os compositores colocavam *ritmo* e *palavra* sem melodia, ou colocavam melodia e ritmo sem palavras, algo próximo do que hoje chamamos nos meios musicais de música instrumental (*psilè mousikè*). Para Moutsopoulos (1959, p.80, tradução nossa), “esta separação da poesia, dos ritmos e das danças, depois de ter facilitado a mistura dos gêneros rompendo com a tradição, resultou em novas formas privadas de sentidos, os ritmos somente existindo em si”.¹⁹⁸ Deve-se compreender, nestes meandros que, com tamanha instabilidade composicional, o efeito harmônico esperado na formação ética dos cidadãos não poderia estabelecer condições sócio-educativas, uma vez que cada uma das obras, nas independências que as cabem, teria postulações teóricas independentes e, em alguma medida, livre de regras pré-estabelecidas. Contudo, ainda nas *Leis* (1980b, 810a-c), vemos que, na temática da educação, Platão estipula tempo e prazo para o aprendizado da escrita e, ao mesmo tempo, revela sua dificuldade de lidar com as composições que foram elaboradas com tais *ausências*. Neste trecho, Platão apresenta uma certa aporia em lidar com este tipo de problema. Desta forma, lemos que

o que nesse meio terão os meninos de aprender e os mestres de ensinar, é o que antes de mais nada, precisarás saber. Os meninos se aplicarão ao estudo dos rudimentos das letras até aprenderem a ler e escrever. Quem não conseguir fazê-lo com facilidade e elegância no prazo estipulado, deverá desistir. Quanto às composições de nossos poetas, sem acompanhamento de lira, algumas em verso, outras carentes de ritmos, escritas tal qual se fala e desprovidas de ritmo e harmonia – obras perigosas que muitos autores no deixaram – como excelentes guardas das leis que pretendeis fazer delas? Que instruções vos dar nesse sentido o legislador desejoso de acertar? A meu ver, ele também se encontra em grande perplexidade.¹⁹⁹

Neste sentido, o critério de Platão para destratar as composições com estas *ausências* fundamenta-se sob o quão possível é conhecer (*gignōskein*) a *harmonía* quando se omite tais elementos. Nas linhas seguintes, Platão, que havia dividido a população por idade para fins de

¹⁹⁸ “Cette séparation de la poésie, des rythmes et des danses, après avoir facilité le mélange des genres en rompant avec la tradition, avait abouti à de nouvelles formes privées de sens, les rythmes n’existant qu’en soi” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.80).

¹⁹⁹ “μανθάνειν δὲ ἐν τούτοις τοῖς χρόνοις διή τι ποτε δεῖ τοὺς νέους καὶ διδάσκειν αὐτὸ τοὺς διδασκάλους, τοῦτο αὐτὸ πρῶτον μάθαινε. γράμματα μὲν τοίνυν χρὴ τὸ μέχρι τοῦ γράψαι τε καὶ ἀναγνῶναι δυνατὸν εἶναι διαπονεῖν: πρὸς τάχος δὲ ἢ κάλλος ἀπικριβῶσθαί τισιν, οἷς μὴ φύσις ἐπέσπευσεν ἐν τοῖς τεταγμένοις ἔτεσιν, χαίρειν ἔαν. πρὸς δὲ διὰ μαθήματα ἄλλα ποιητῶν κείμενα ἐν γράμμασι, τοῖς μὲν μετὰ μέτρων, τοῖς δ’ ἄνευ ῥυθμῶν τμημάτων, ἃ διὰ συγγράμματα κατὰ λόγον εἰρημένα μόνον, τητῶμενα ῥυθμοῦ τε καὶ ἀρμονίας, σφαλερὰ γράμμαθ’ ἡμῖν ἐστὶν παρά τινων τῶν πολλῶν τοιοῦτων ἀνθρώπων καταλελειμμένα: οἷς, ὃ πάντων βέλτιστοι νομοφύλακες, τί χρήσεσθε; ἢ τί ποθ’ ὑμῖν ὁ νομοθέτης χρήσθαι προστάξας ὀρθῶς ἂν τάξειε; καὶ μάλᾳ ἀπορήσειν αὐτὸν προσδοκῶ.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 810a-c).

estabelecer em que coro²⁰⁰ cada um participaria,²⁰¹ afirma que a *harmonía*, que neste caso é especificamente musical, deve ser familiar ao coro de *homens maduros*, pois seu conhecimento, juntamente com o ritmo, mostra-se necessário para que a função deste coro seja exercida. Para Platão,

não nos compete esclarecer de que Musa devem abster-se os cidadãos que já passaram dos trinta anos ou já completaram cinquenta, senão de qual precisam aproximar-se. De toda essa exposição quer parecer-me que devemos atentar no seguinte: os indivíduos de cinquenta anos em condições de cantar devem estudar mais do que os outros a Musa dos coros; precisarão ter o sentido agudo e o conhecimento dos ritmos e das harmonias; a não ser assim, como poderão conhecer a estrutura exata das canções, com qual vai bem ou com a qual não assenta o modo dórico, e se o compositor o pôs no ritmo certo?²⁰² (PLATÃO, 1980b, *Leis*, 670a-b).

Entre os passos 802d e 803a das *Leis* (PLATÃO, 1980b), Platão observa uma *prosarmonía* entre a voz masculina e feminina, buscando com isso evidenciar quais *harmoníai* e melodias seriam aptas para cada um dos gêneros, observando que

será oportuno, também, distinguir os cantos de acordo com a maior ou menor conveniência para homens ou para mulheres, segundo características próprias, para o que teremos de adaptá-los ao ritmo e à melodia. Fora, realmente, desastroso, se houvesse discordância na harmonia e o ritmo carecesse de compasso, por ser atribuído ao canto o que não lhe convém.²⁰³

A *prosarmonía* aparece mais uma única vez em um contexto musical nas *Leis* (812d-e), buscando descrever a função da relação entre o professor e os *alunos* que têm que ser inseridos no universo das *harmoníai* em um espaço de tempo de três anos. A *prosarmonía*, neste caso, permanece com a ideia de relação, isto é, de misturas de sonoridades que passam despercebidas

²⁰⁰ O coro tinha uma função especial nas *Leis* (1980b, 672e): “A coreia, no seu todo, representava para nós a educação; mas uma de suas partes diz respeito à voz, que abrange ritmos e harmonias” [“ὅλη μὲν που χορεία ὅλη παιδείουσις ἦν ἡμῖν, τούτου δ’ αὖ τὸ μὲν ῥυθμοὶ τε καὶ ἁρμονίαι, τὸ κατὰ τὴν φωνήν”] (PLATO, 1905b, *Leges*, 672e).

²⁰¹ Acerca da divisão da população da *pólis* nos três coros, cf. *Leis* (664b-672d).

²⁰² “ἡμεῖς δὲ γε οὐχ ὅτι μὴ δεῖ ταῖς Μούσαις ἡμῶν προσχρῆσθαι τοὺς ἤδη τριακοντούτας καὶ τῶν πενήκοντα πέραν γεγονότας σκοπούμεθα, ἀλλ’ ὅτι ποτὲ δεῖ. τότε μὲν οὖν ἐκ τούτων ὁ λόγος ἡμῖν δοκεῖ μοι σημαίνειν ἤδη, τῆς γε χορικῆς Μούσης ὅτι πεπαιδεῦσθαι δεῖ βέλτιον τοὺς πενήκοντούτας ὅσοις περ ἂν ἴδειν προσήκη. τῶν γὰρ ῥυθμῶν καὶ τῶν ἁρμονιῶν ἀναγκαῖον αὐτοῖς ἐστὶν εὐαισθητῶς ἔχειν καὶ γινώσκειν: ἢ πῶς τις τὴν ὀρθότητα γνῶσεται τῶν μελῶν, ᾧ προσῆκεν ἢ μὴ προσῆκεν τοῦ δωριστί, καὶ τοῦ ῥυθμοῦ ὃν ὁ ποιητὴς αὐτῷ προσῆκεν, ὀρθῶς ἢ μή;” (PLATO, 1905b, *Leges*, 670a-b)

²⁰³ “ἔτι δὲ θηλείαις τε πρεπούσας φῶδας ἄρρεσι τε χωρίσαι που δέον ἂν εἴη τύφῳ τινὶ διορισάμενον, καὶ ἁρμονίαισιν δὴ καὶ ῥυθμοῖς προσαρμόττειν ἀναγκαῖον: δεινὸν γὰρ ὅλη γε ἁρμονία ἀπάδειν ἢ ῥυθμῷ ἄρρυθμεῖν, μηδὲν προσήκοντα τούτων ἐκάστοις ἀποδιδόντα τοῖς μέλεσιν.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 802d-803a).

quando ou o músico ou o cantor não possuem a destreza e o apuramento perceptivo de reconhecerem as finalidades das *harmoníai*. Para Platão,

Com tal propósito²⁰⁴ é que o professor de cítara e seu aluno devem usar os sons do instrumento tirando todo o partido possível de sua clareza, para que o som acompanhe exatamente a voz. Quanto aos sons variados e discrepantes da lira, quando as cordas emitem uma melodia, e outra, muito diferente, o autor do canto, misturam sons fortes e fracos, rápidos e lentos, agudos e graves, exigindo requintes de variações no ritmo do acompanhamento da lira: tudo isso deve ser banido do ensino de quem terá de aprender rapidamente em três anos tudo o que a música possa ter de útil.²⁰⁵

Por outro lado, em *Clitofonte*, diálogo de autoria duvidosa, vemos que Sócrates concorda que uma *pólis* em *anarmonía* é uma *pólis* em desarmonia. Este caráter *anarmônico* seria um modo de ler as relações humanas a partir do critério da *harmonía*, já que relações humanas envolvidas por correntes da *harmonía* formam uma condição de ação ética que, quando tomada por essa percepção, cada pessoa torna-se capaz de reger a própria conduta. Aqui vemos surgir um outro uso para o termo.

Platão vê a necessidade de, novamente, ressignificar o vocábulo *harmonía* acrescentando um prefixo de negação. A negação da *harmonía*, no contexto do *Clitofonte*, coloca à disposição de toda a sociedade a experiência e o experimento da guerra. No caso deste excerto, a *anarmonía* conduz a dois tipos de conflitos, ou desacordos: no primeiro caso, ao *pólemos*, isto é, uma polêmica guerra, podendo também ser configurado numa guerra de cidade contra cidade; e, no segundo caso, *stásis*, cujo sentido comum é sedição ou guerra civil. Podemos pensar, se tomarmos esta via como caminho de acesso a um pensamento político que se ergue a partir da ideia de *harmonía*, que a *anarmonía* imprime no meio social um certo caos.

Nessa linha interpretativa, ao repetir a fala de Sócrates, Clitofonte afirma que há uma importância crucial na educação dos jovens e que os atenienses deveriam dedicar-se mais a tal formação. Clitofonte aproveita da fala de Sócrates para elogiá-lo, apesar de que o mote do diálogo seja uma repreensão ao discurso socrático. Lemos que

²⁰⁴ Com o propósito estabelecido nas *Leis*, 812b-c, ou seja, formar músicos capazes de perceber as atribuições éticas das combinações harmônicas.

²⁰⁵ “τούτων τοίνυν δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστήν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι: τὴν δ’ ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν συνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 812d-e).

é realmente por causa desta negligência e desta indiferença, e não por falta de harmonia ao manter o passo de acordo com a lira, que os homens se batem uns contra os outros, irmão contra irmão, cidade contra cidade, em conflitos sem medida e sem harmonia, infligindo e sofrendo na guerra os piores horrores.²⁰⁶ (PLATÃO, 2012, *Clitofonte*, 407c-d)

Há outras aparições do termo *anarmonía* no *corpus platonicum*. O uso deste termo não significa necessariamente que haverá uma exortação política. Por exemplo, na *Carta VII* (1975, 344d-e, grifo nosso), Platão usa este termo no seu sentido mais comum, já discutido desde o primerio capítulo, a saber, a negação da possibilidade de *junção*, *união* e relação entre partes. Neste caso particular, podemos ver que o problema gira em torno da fixação do pensamento em forma de escrita. Lemos, nas palavras de Platão, que

quem acompanhou minha exposição e a competente digressão, concluirá sem dificuldades que se Dionísio ou alguém de maior ou menor capacidade escreveu algo acerca dos primeiros princípios da natureza, a meu ver nada do que ele expôs se baseia em lições suficientes ou num sadio autodidatismo. A não ser assim, ele se teria mostrado tão reverente como eu, para não dar a essas ideias uma publicidade descabida e fora de lugar. Outrossim, **não** as **fixou** na escrita para ajudar a memória, pois se trata de verdades que se não esquecem, uma vez apreendidas pelo espírito, já que tudo se resume em muito pouca coisa.²⁰⁷

Outras ocorrências podem ser vistas em diversas obras de Platão. É bem sabido que o termo *harmonía* é um conceito que perpassa o pensamento deste filósofo,²⁰⁸ ou, como podemos ler em Moutsopoulos (1959, p.339, tradução nossa), “há em Platão um jogo, uma alternância contínua, entre as concepções matemáticas e a prática da música, aplicadas aos diferentes níveis de seu pensamento”,²⁰⁹ mas não há tantas discussões acerca da *anarmonía*. No *Teeteto*, vemos este vocábulo sendo usado em relação de oposição a partir das construções com os prefixos *an-* e *eu-*, ou seja, a *anarmonía* colocada em paralelo com a *euarmonía*. Trabalhada em um trecho do diálogo que tangencia a música, a *anarmonía* musical é sinônima, geralmente, de *diaphonía*,

²⁰⁶ “καίτοι διά γε ταύτην τήν πλημμέλειαν καὶ ῥαθυμίαν, ἀλλ’ οὐ διὰ τὴν ἐν τῷ ποδὶ πρὸς τὴν λύραν ἀμετρίαν, καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῷ καὶ πόλεις πόλεσιν ἀμέτρως καὶ ἀναρμόστως προσφερόμεναι στασιάζουσι καὶ πολεμοῦντες τὰ ἔσχατα δρῶσιν καὶ πάσχουσιν.” (PLATO, 1905a, *Clitopho*, 407d-c).

²⁰⁷ “τούτω δὴ τῷ μύθῳ τε καὶ πλάνῳ ὁ συνεπισπόμενος εὖ εἴσεται, εἴτ’ οὖν Διονύσιος ἔγραψεν τι τῶν περὶ φύσεως ἄκρων καὶ πρώτων εἴτε τις ἐλάττων εἴτε μείζων, ὡς οὐδὲν ἀκηκῶς οὐδὲ μεμαθηκῶς ἦν ὑγιὲς ὃν ἔγραψεν κατὰ τὸν ἐμὸν λόγον: ὁμοίως γὰρ ἂν αὐτὰ ἐσέβετο ἐμοί, καὶ οὐκ ἂν αὐτὰ ἐτόλμησεν εἰς ἀναρμοστίαν καὶ ἀπρέπειαν ἐκβάλλειν. οὔτε γὰρ ὑπομνημάτων χάριν ἔγραψεν—οὐδὲν γὰρ δεινὸν μὴ τις αὐτὸ ἐπιλάθῃται, ἐὰν ἅπαξ τῇ ψυχῇ περιλάβῃ: πάντων γὰρ ἐν βραχυτάτοις κεῖται.” (PLATO, 1905b, *Epistvlae*, 344d-e).

²⁰⁸ Para citar alguns, há os textos de Hsei-yung Hsu (2007), que faz uma leitura da tripartição da alma a partir das relações harmônicas, e Ricardo Rizek (1998), que pensa, exclusivamente, o problema da harmonia musical em Platão.

²⁰⁹ “Il y a donc chez Platon un jeu, une alternance continue, entre les conceptions mathématique et pratique de la musique, appliquées aux différents niveaux de sa pensée.” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.339).

que é abordada com o sentido de desafinação e/ou dissonância. A *anarmonía* foi absorvida pela língua portuguesa pelo termo *inarmonia*, apesar de aparentemente ter sido esquecida na língua.²¹⁰ Podemos ler, portanto, que “o mesmo se diga da consonância ou dissonância futuras: o pedótriba, com seus conhecimentos de ginástica não se manifestará com mais segurança do que o músico acerca do que ele próprio, professor de ginástica, achará mais bem soante.”²¹¹ (PLATÃO, 1973, *Teeteto*, 178d). Deve-se observar ainda que a *euarmonía* foi traduzida de duas formas neste excerto. Na primeira vez, foi traduzida por *consonância* (*euarmóstou*) e na segunda vez, por *bem soante* (*euármoston*). Toda consonância é bem soante, mas nem tudo que é bem soante é consonântico, principalmente no campo da música, pois para que haja consonância ou dissonância, a nota musical precisa estar em relação a outra nota musical. E uma única nota soando, isto é, uma nota sendo executada em um instrumento qualquer, como em um instrumento de sopro, pode ser *bem soante*. Mas é possível que, talvez, no tempo de Platão isso não fosse tão claro e não houvesse problemas em traduzir ou por um ou por outro, entretanto, contemporaneamente tal afirmação pode causar algum ruído para os ouvidos destreinados com aquela sonoridade.

Em mais um uso que partilha espaço com a música, deparamo-nos no *Timeu* (2013, 47c-e) com um trecho que coordena tanto a *harmonía* como a *anarmonía*. Nesta perspectiva, Platão busca mostrar que a *harmonía* das músicas só é possível graças à *harmonía* da audição e que é possível que uma alma possua uma *anarmonía*, isto é, uma negação dessa *harmonía*. Nesta relação entre *harmonía* e *anarmonía*, podemos entender que, quando se estabelece a partir do intelecto, o prazer *álogon* (*ἄλογον*) torna-se desimportante. A *harmonía* na alma é uma ação divina no humano.

Na verdade, foi com o mesmo fim que nos foi atribuída a fala, que tem um papel fundamental na nossa interação; tudo quanto é útil à voz no contexto da música, isso nos foi dado por causa da harmonia da audição. Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela

²¹⁰ Durante o período da pesquisa, coletamos duas traduções do *Teeteto* de Platão em língua portuguesa. A *anarmonía*, como pode ser vista na citação que segue no corpo do texto, foi traduzida por Carlos Alberto Nunes (PLATÃO, 1973) por *desarmonia*. Na edição da Calouste Gulbenkian, cuja tradução foi de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri (PLATÃO, 2010), escolheu-se o termo *desarmonioso*. Óbvio que não estamos aqui fazendo qualquer censura sobre a escolha da tradução de *anarmonía* por *desarmonia*, mas é curioso notar um termo próximo na língua, tanto na forma como no conteúdo, e este não ter sido usado pelos tradutores. Uma hipótese para isso talvez seja o desuso e, por extensão, a incomunicabilidade que *inarmonia* poderia causar.

²¹¹ “οὐδ’ ἄν αὖ περὶ ἀναρμόστου τε καὶ εὐαρμόστου ἔσομένου παιδοτρίβης ἂν βέλτιον δοξάσειεν μουσικοῦ, ὃ καὶ ἔπειτα αὐτῷ τῷ παιδοτρίβῃ δόξει εὐάρμοστον εἶναι.” (PLATO, 1900, *Theaetetus*, 178d).

foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância.²¹²

Todavia, vale dizer que Platão, nas *Leis*, coloca no humano a responsabilidade de conhecer profundamente as qualidades das *harmoníai*, para que possa reconhecê-las nas festas a Dioniso. É importante lembrar ainda que tal habilidade proporcionava aos melhores músicos poderes inimagináveis sobre a sociedade, já que “os citaristas serão reconhecidos como os especialistas das disciplinas mais importantes, permitindo, pelas expressões do bem e do mal, no meio dos ritmos e das harmonias, ‘saber..., nas imitações musicais que suscitam as emoções da alma, discernir a boa e a má imitação’²¹³ (MOUTSOPOULOS, 1959, p.211, tradução nossa). Com tais capacidades, poder-se-iam iniciar sedições ou a paz no espírito dos mais jovens. Entretanto, nas palavras de Platão (1980b, *Leis*, 812b-c), podemos compreender que

os cantores sexagenários dos festejos de Dioniso, mais do que todos, deveriam possuir sentido particularmente fino com relação aos ritmos e as combinações harmônicas, a fim de poderem ficar em condições de distinguir as boas e as ruins imitações nos cantos que refletem as emoções da alma e, assim, rejeitar umas e acolher outras e, com o poder desses cantos encantar a alma dos jovens e concitá-los, com essas imitações, no empenho de adquirir a virtude.²¹⁴

Prosseguindo ainda mais na análise do termo, percebemos, no *Sofista*, que Platão coloca lado a lado duas formas verbais que se contradizem. Isso ocorre duas vezes nesse diálogo. Na primeira vez, o Estrangeiro, um dos personagens do diálogo, afirma que

Desde que, pois, algumas vezes se consente a união, e outras vezes se recusa, o caso seria mais ou menos idêntico ao que se dá com as letras: entre elas também, com efeito, há desacordo entre algumas e acordo entre outras.

(...)

Mas as vogais, certamente, se distinguem das outras letras, pelo fato de circularem como laços através de todas; além disso, sem uma delas é

²¹² “λόγος τε γὰρ ἐπ’ αὐτὰ ταῦτα τέτακται, τὴν μεγίστην συμβαλλόμενος εἰς αὐτὰ μοῖραν, ὅσον τ’ αὖ μουσικῆς φωνῆ χρήσιμον πρὸς ἀκοὴν ἕνεκα ἁρμονίας ἐστὶ δοθέν. ἡ δὲ ἁρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ’ ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ’ ἐπὶ τὴν γενομένην ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῆς σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται: καὶ ῥυθμὸς αὖ διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδεῖα γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἕξι ἐπίκουρος ἐπὶ ταῦτα ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 47c-e).

²¹³ “Les citharistes seront reconnus comme les spécialistes des disciplines les plus importantes, permettant, par les expressions du bien et du mal, au moyen des rythmes et des harmonies, de « savoir..., dans les imitations musicales qui suscitent les émotions de l’âme, discerner la bonne et la mauvaise imitation (...)” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.211).

²¹⁴ “οἶμαι, τοὺς τοῦ Διονύσου τοὺς ἐξηκοντούτας ᾠδοὺς διαφερόντως εὐαισθητοὺς δεῖν γεγονέναι περὶ τε τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰς τῶν ἁρμονιῶν συστάσεις, ἵνα τὴν τῶν μελῶν μίμησιν τὴν εὐ καὶ τὴν κακῶς μεμιμημένην, ἐν τοῖς παθήμασιν ὅταν ψυχὴ γίγνηται, τὰ τε τῆς ἀγαθῆς ὁμοιώματα καὶ τὰ τῆς ἐναντίας ἐκλέξασθαι δυνατὸς ᾦεν, τὰ μὲν ἀποβάλλη, τὰ δὲ προφέρων εἰς μέσον ὕμνη καὶ ἐπάδη ταῖς τῶν νέων ψυχαῖς, προκαλοῦμενος ἐκάστους εἰς ἀρετῆς ἐπεσθαι κτήσιν συνακολουθοῦντας διὰ τῶν μιμήσεων.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 812b-c).

impossível que as outras se combinem uma a uma.²¹⁵ (PLATÃO, 1972, *Sofista*, 252e-253a).

Mesmo que de modo correto a tradução tenha optado por *desacordo* e *acordo*, e que isso demarque bem a oposição entre os termos, não se configura assim a radicalidade da oposição. Se no desacordo temos a destrutibilidade da *harmonía* em sua eloquente negação, na *synarmonía* temos, como já dito no capítulo anterior, a intensificação da ideia presente na *harmonía*, não com a ideia de totalidade das *harmoníai*, mas como ênfase naquilo que há de mais característico na *harmonía*, a saber, a relação de contrários. Platão, com esse movimento de oposição dentro da própria *harmonía*, dá um passo a mais nisso que podemos nomear aqui de *teoria da gradação harmônica*. Ele constrói, em certo sentido, níveis de harmonizações precisos e expressa seu pensamento filosófico por meio deles. Neste segundo exemplo de oposição no uso da *harmonía* no *Sofista*, vemos que ocorre o mesmo:

Se todos concordam, ou nenhum; ou se uns se prestam a um acordo, e outros não.

(...)

Eis, talvez, o que entendes por isso: aqueles que, ditos em ordem, fazem sentido, concordam; os outros, cuja seqüência não forma sentido nenhum, não concordam.²¹⁶ (PLATÃO, 1972, *Sofista*, 261d-e).

Todavia, Platão não opõe *anarmonía*, traduzido no excerto acima como *não concordam*, com *harmonía*, mas com *synarmonía*. Isso nos mostra que há uma gradação entre as *harmoníai* (acordos, junções, fixações): *anarmonía* – *harmonía* – *synarmonía*. O problema que se estabelece aqui é como criar uma possibilidade de observar no vernáculo uma gradação entre estes termos. Hipoteticamente, podemos dizer que a gradação se dá na ideia de *inarmonia* – *harmonía* – *conarmonia/sinarmonia*, estes últimos sendo neologismos. Isto parece ser apenas um excesso de rigor e/ou rigidez filosófica, não obstante, essa teorização é necessária para apresentar o que estamos entendendo nas camadas, tessituras, texturas e composição do pensamento platônico. Reconhecer as gradações entre as *harmoníai* é buscar entender que há um privilégio no pensamento de Platão que é reconhecer a profusão de semânticas a partir da estruturação das palavras.

²¹⁵ “Ἐένος - ὅτε δὴ τὰ μὲν ἐθέλει τοῦτο δρᾶν, τὰ δ’ οὐ, σχεδὸν οἷον τὰ γράμματα πεπονθότ’ ἂν εἴη. καὶ γὰρ ἐκείνων τὰ μὲν **ἀναρμοστεῖ** που πρὸς ἀλλήλα, τὰ δὲ **συναρμόττει**. (...)”

Ἐένος - τὰ δὲ γε φωνήεντα διαφερόντως τῶν ἄλλων οἷον δεσμός διὰ πάντων κεχώρηκεν, ὥστε ἄνευ τινὸς αὐτῶν ἀδύνατον **ἀρμόττειν** καὶ τῶν ἄλλων ἕτερον ἑτέρῳ.” (PLATO, 1900, *Sophista*, 252e-253a, grifos nossos).

²¹⁶ “Ἐένος - εἴτε πάντα ἀλλήλοις συναρμόττει εἴτε μηδέν, εἴτε τὰ μὲν ἐθέλει, τὰ δὲ μή. (...)”

Ἐένος - τὸ τοιόνδε λέγεις ἴσως, ὅτι τὰ μὲν ἐφεξῆς λεγόμενα καὶ δηλοῦντά τι συναρμόττει, τὰ δὲ τῇ συνεχείᾳ μηδὲν σημαίνοντα ἀναρμοστεῖ.” (PLATO, 1900, *Sophista*, 261d-e).

A oposição de gradações ocorre também no *Banquete*. Note-se que a oposição se dá entre *anarmonía* (*anarmóstōi* e *anármoston*) e *harmonía* (*harmótton*) e que isso marca um limite na relação que se dá com o que é divino, que neste caso é a alma (*psychén*), e o que não é divino. Dessa forma, segue-se o texto de Platão:

Pois eu te falarei mais claramente, Sócrates, disse-me ela. Com efeito, todos os homens concebem, não só no corpo como também na alma, e quando chegam a certa idade, é dar à luz que deseja a nossa natureza. Mas ocorrer isso no que é **inadequado** é impossível. E o feio é **inadequado** a tudo o que é divino, enquanto o belo é **adequado**. Moira então e Ilitia do nascimento é a Beleza. Por isso, quando do belo se aproxima o que está em concepção, acalma-se, e de júbilo transborda, e dá à luz e gera; quando, porém, é do feio que se aproxima, sombrio e aflito contrai-se, afasta-se, recolhe-se e não gera, mas, retendo o que concebeu, penosamente o carrega. Daí é que ao que está prenhe e já intumescido é grande o alvoroço que lhe vem à vista do belo, que de uma grande dor liberta o que está prenhe. É com efeito, Sócrates, dizia-me ela, não do belo o amor, como pensas.²¹⁷ (PLATÃO, 1972, *Banquete*, 206c-d, grifos nossos).

O humano, com suas capacidades naturais, pode reconhecer o que harmoniza ou desarmoniza com o divino, mas não o que superarmoniza²¹⁸ com ele. Quiçá, se o humano soubesse ou reconhecesse a totalidade daquilo que está em sua condição do pensável, ou daquilo que está à sua disposição para a manipulação na experiência mais imediata, permitindo-o superarmonizar com o divino, talvez perdesse a sua condição de *existente* e, em virtude disso, tornar-se-ia um com os deuses. Uma superarmonização impediria o humano de *errar*. É porque erra e poucas vezes acerta que o humano, no interior do arco da vida, segue sem saber bem para onde, marcha segundo a música do momento, parte deixando memórias, pega tudo que crê ter valor, sai quando deveria ficar, toma o que não é seu e arrepende-se, vai com determinação, percorre lugares jamais percorridos, anda quando deveria ficar parado, encaminha-se por trilhas ora alegres ora amargamente infelizes, dirige-se a todos os de tipos caminhos, conduz-se a desatinos tragicamente inevitáveis, direciona-se em pequenos e grandes sonhos, atravessa sentimentos e lugares e é também atravessado por eles, corre, percorre e transita durante o

²¹⁷ “ἀλλ’ ἐγώ, ἢ δ’ ἢ, σαφέστερον ἐρῶ. κυοῦσιν γάρ, ἔφη, ὃ Σώκρατες, πάντες ἄνθρωποι καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν, καὶ ἐπειδὴν ἐν τινὶ ἡλικίᾳ γέγονται, τίκτειν ἐπιθυμεῖ ἡμῶν ἢ φύσις. τίκτειν δὲ ἐν μὲν αἰσχροῦ οὐ δύναται, ἐν δὲ τῷ καλῷ. ἢ γὰρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία τόκος ἐστίν. ἔστι δὲ τοῦτο θεῖον τὸ πρᾶγμα, καὶ τοῦτο ἐν θνητῷ ὄντι τῷ ζῳῷ ἀθάνατον ἔνεστιν, ἢ κῆσις καὶ ἢ γέννησις. τὰ δὲ ἐν τῷ ἀναρμόστῳ ἀδύνατον γενέσθαι. ἀναρμόστον δ’ ἐστὶ τὸ αἰσχρὸν παντὶ τῷ θεῷ, τὸ δὲ καλὸν ἀρμόττον. Μοῖρα οὖν καὶ Εἰλειθία ἢ Καλλονὴ ἐστὶ τῇ γενέσει. διὰ ταῦτα ὅταν μὲν καλῷ προσπελάξῃ τὸ κυοῦν, ἴλεών τε γίγνεται καὶ εὐφραϊνόμενον διαχεῖται καὶ τίκτει τε καὶ γεννᾷ: ὅταν δὲ αἰσχροῦ, σκυθρωπὸν τε καὶ λυπούμενον συσπειρᾶται καὶ ἀποτρέπεται καὶ ἀνεῖλεται καὶ οὐ γεννᾷ, ἀλλὰ ἴσχυον τὸ κῆμα χαλεπῶς φέρει. ὅθεν δὴ τῷ κυοῦντί τε καὶ ἤδη σπαργῶντι πολλὴ ἢ πτοίησις γέγονε περὶ τὸ καλὸν διὰ τὸ μεγάλῃς ὠδίνος ἀπολύειν τὸν ἔχοντα. ἔστιν γάρ, ὃ Σώκρατες, ἔφη, οὐ τοῦ καλοῦ ὁ ἔρως, ὡς σὺ οἶε.” (PLATO, 1901, *Symposium*, 206c-e).

²¹⁸ Poderia ser esta uma possibilidade para pensar a *synarmonía*? Talvez.

sempre curto tempo da vida. Este trânsito o conduz a lugares que requerem tentativas e erros. É neste caminhar que vícios e virtudes, honras e desonras, amizades e inimizades, amor e indiferença podem coexistir e coabitar. Ou, como conclui Jaeger (2013, p.1433) exprimindo quase que o último suspiro do final da vida em uma fala arrebatadamente brilhante: “volta de novo a brilhar o esplendor desse passado, e o desfecho, apesar de todo o seu amargor, está em harmonia com ele”.

Essa gradação entre as múltiplas formas de experienciar a *harmonía* em Platão pode ser observada também no modo como ele desenvolve uma hipervalorização da *palavra* (*lógos*), em detrimento do *ritmo* e da *harmonía*. No excerto que segue, podemos analisar o modo como Platão concatenou os seguintes termos: *anarmonía* (*anármoston*) – *harmonía* – *euarmonía* (*euármoston*). Sendo assim, vemos que essa gradação está expressa da seguinte maneira: “Mas, na verdade, o bom e o mau ritmo seguem, imitando-o, aquele, o estilo bom, este, o inverso; e do mesmo modo sucede com a boa e a má harmonia, se o ritmo e a harmonia se adaptam à palavra, como há pouco se disse, e não a palavra a esses”²¹⁹ (PLATÃO, 1987, *A República*, 400d). A eleição do *lógos* dá-se como justificativa do que há de linguagem filosófica no humano. Vale dizer que para que haja grandeza existencial é necessário que o humano tenha, concomitantemente a isso, um bom caráter e que não há caráter superior do que o do filósofo, claro que de acordo com a *República* de Platão. Na perspectiva da *República* (1987, 400d-e), temos a seguinte declaração: “Logo, a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo depende da qualidade do carácter, não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas da inteligência que verdadeiramente modela o carácter na bondade e na beleza”²²⁰, ou seja, “o *éthos* do ritmo consiste naquilo mesmo que pode determinar a graça e a feiura em uma obra de arte, porque estas são todas as artes que ele abarca”²²¹ (MOUTSOPOULOS, 1959, p.79, tradução nossa). Este *éthos* dos ritmos foi definido da seguinte maneira por Reinach (1926 [2011], p.115-116): “a questão do *éthos* dos ritmos, quer dizer, de seu valor expressivo, de seu significado estético ou moral, preocupou os antigos críticos quase tanto quanto a dos *éthos* dos gêneros²²² e dos modos melódicos”. É essa compreensão de arte que derrama sobre a ideia de *anarmonía* uma possibilidade cabível à sua

²¹⁹ “ἀλλὰ μὴν τὸ εὐρυθμὸν γε καὶ τὸ ἄρρυθμον τὸ μὲν τῇ καλῇ λέξει ἔπεται ὁμοιούμενον, τὸ δὲ τῇ ἐναντία, καὶ τὸ εὐάρμοστον καὶ ἀνάρμοστον ὡσαύτως, εἴπερ ῥυθμὸς γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, ὡσπερ ἄρτι ἐλέγετο, ἀλλὰ μὴ λόγος τούτοις.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 400d).

²²⁰ “εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐηθεία ἀκολουθεῖ, οὐχ ἦν ἄνοιαν οὐσαν ὑποκοριζόμενοι καλοῦμεν ὡς εὐήθειαν, ἀλλὰ τὴν ὡς ἀληθῶς εὖ τε καὶ καλῶς τὸ ἦθος κατεσκευασμένην διάνοιαν.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 400d-e).

²²¹ “L’*éthos* du Rythme consiste en cela-même qu’il peut déterminer la grâce et la laideur dans une oeuvre d’art, car ce sont tous les arts qu’il embrasse” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.79).

²²² A grosso modo, os gêneros são três: diatônico, cromático e enarmônico.

semântica, ou seja, como algo que se considera feio e/ou diminuído. Tal evento ocorre também na *República*, onde Platão constrói uma ética baseando-se na comparação entre o mau caráter e a *anarmonía*, como podemos ver no texto que segue:

Mas também a pintura está cheia delas, bem como todas as artes desta espécie. Cheia está a arte de tecelagem, de bordar, de construir casas, e o fabrico dos demais objectos. Em todas estas coisas há, com efeito, beleza ou fealdade. E a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom.²²³ (PLATÃO, 1987, *A República*, 401a)

Compreendendo este lugar do *êthos* humano como sendo configurado pelas suas relações com as diversas artes, mas formado precisamente pela música, Platão, no *Fédon*, parece afirmar que a alma não é *harmonía*. Em resposta à indagação de Símiás, Sócrates desenvolve este argumento perpassando sua compreensão pelas seguintes palavras:

Sendo assim, os que admitem que a alma é harmonia, como explicarão a existência dessas qualidades na alma, a saber, a virtude e o vício? Dirão, porventura, que se trata de uma harmonia ou de desarmonia de outra espécie? Que uma delas, a boa, foi harmonizada e que, por ser harmonia, possui em si mesma essa modalidade de harmonia, enquanto a outra, por não estar harmonizada, carece absolutamente de harmonia?²²⁴ (PLATÃO, 1980a, *Fédon*, 93c)

E ele argumenta ainda mais acerca da impossibilidade da *harmonía* ser a melhor metáfora para a alma ou mesmo de ela poder ser a própria alma, utilizando a oposição entre *harmonía* e *anarmonía*.

Ora, visto que uma alma não pode ser mais nem menos alma do que outra, também não pode ser mais nem menos harmonizada?

(...)

Portanto, não pode participar nem mais nem menos da desarmonia nem da harmonia?

(...)

²²³ “ἔστιν δέ γε που πλήρης μὲν γραφικὴ αὐτῶν καὶ πᾶσα ἢ τοιαύτη δημιουργία, πλήρης δὲ ὑφαντικὴ καὶ ποικιλία καὶ οἰκοδομία καὶ πᾶσα αὖ ἢ τῶν ἄλλων σκευῶν ἐργασία, ἔτι δὲ ἢ τῶν σωμάτων φύσις καὶ ἢ τῶν ἄλλων φυτῶν: ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις ἔνεστιν εὐσχημοσύνη ἢ ἀσχημοσύνη. καὶ ἢ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοηθείας ἀδελφά, τὰ δ’ ἐναντία τοῦ ἐναντίου, σὺμφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἦθους, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 401a).

²²⁴ “τῶν οὖν θεμένων ψυχὴν ἁρμονίαν εἶναι τί τις φήσει ταῦτα ὄντα εἶναι ἐν ταῖς ψυχαῖς, τὴν τε ἀρετὴν καὶ τὴν κακίαν; πότερον ἁρμονίαν αὖ τίνα ἄλλην καὶ ἀναρμοστίαν; καὶ τὴν μὲν ἡρμόσθαι, τὴν ἀγαθὴν, καὶ ἔχειν ἐν αὐτῇ ἁρμονία οὔση ἄλλην ἁρμονίαν, τὴν δὲ ἀνάρμοστον αὐτὴν τε εἶναι καὶ οὐκ ἔχειν ἐν αὐτῇ ἄλλην;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 93c).

Em conseqüência, uma alma pode participar mais da maldade ou da virtude do que outra, considerando-se a maldade como desarmonia e a virtude como harmonia?

(...)

Ou a razão nos leva, Símiás, a dizer que a maldade não se encontra em nenhuma alma se a alma é uma harmonia, pois é claro que a genuína harmonia nunca poderá participar da desarmonia?²²⁵ (PLATÃO, 1972, *Fédon*, 93d-94a)

Tomando os textos aqui selecionados, tanto da *República* como do *Fédon*, podemos ver que há em Platão uma exigência de um pensamento harmônico que contenha e conduza a um impacto ético-moral e político. Nesta mesma senda, a estruturação da *anarmonía*²²⁶ estabeleceu-se de acordo com o que há de pior no humano: “E se se censura a arrogância e o mau humor, não é quando o monstro em forma de leão e de serpente cresce e se desenvolve sem harmonia?”²²⁷ (PLATÃO, 1980, *República*, 590a-b). O ponto central da *harmonía* na *República*, tomando sempre como base a linha interpretativa que assumimos desde o primeiro capítulo, é mostrar que há uma relação de contrários, isto é, constantes conflitos que se revelam e presentificam na estruturação e formação do humano.²²⁸

Contudo, podemos pensar ainda que o verbo escolhido por Platão para coordenar os dois termos em oposição, exclusivamente no *Fédon*, foi *hērmósthai* e *hērmóstai*.²²⁹ Tal evidenciação reforça ainda mais o que temos afirmado até aqui, quer dizer, que a ideia central da *harmonía* se configura a partir de uma percepção que vê nas relações de contrários seu funcionamento e sua condição para a vida. Platão parece querer explorar este termo até as suas últimas possibilidades de construção, tanto nas estruturas que o compõem prefixialmente, como nas elaborações de camadas semânticas. A *harmonía*, portanto, estaria presente na consituição das oposições e na mediação em que essas oposições ocorrem. Este desenho parece configurar-se com limites mais bem delineados no *Fédon* e, a nosso ver, não deve se tornar um universal ou uma chave de leitura que condicione a interpretação de todos os textos platônicos. Mesmo tendo

²²⁵ “οὐκοῦν ψυχὴ ἐπειδὴ οὐδὲν μᾶλλον οὐδ’ ἦττον ἄλλη ἄλλης αὐτὸ τοῦτο, ψυχὴ, ἐστίν, οὐδὲ δὴ μᾶλλον οὐδὲ ἦττον ἤρμονται; (...)

τοῦτο δὲ γε πεπονθυῖα οὐδὲν πλεον ἄναρμοστίας οὐδὲ ἁρμονίας μετέχοι ἄν; (...)

τοῦτο δ’ αὖ πεπονθυῖα ἄρ’ ἄν τι πλεον κακίας ἢ ἀρετῆς μετέχοι ἑτέρα ἑτέρας, εἴπερ ἡ μὲν κακία ἄναρμοστία, ἡ δὲ ἀρετὴ ἁρμονία εἶη; (...)

μᾶλλον δὲ γέ που, ὦ Σιμμία, κατὰ τὸν ὀρθὸν λόγον κακίας οὐδεμία ψυχὴ μεθέξει, εἴπερ ἁρμονία ἐστίν: ἁρμονία γὰρ δήπου παντελῶς αὐτὸ τοῦτο οὔσα, ἁρμονία, ἄναρμοστίας οὔ ποτ’ ἄν μετᾶσχοι.” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 93d-94a).

²²⁶ Coletamos ainda outros usos da *anarmonía*: na *República*, 411a, 462a e 547a, no *Górgias*, 482b, no *Político* 273c e nas *Leis*, 718b.

²²⁷ “ἡ δ’ αὐθάδεια καὶ δυσκολία ψέγεται οὐχ ὅταν τὸ λεοντῶδες τε καὶ ὀφειῶδες αὔξηται καὶ συντείνηται ἀναρμόστως;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 590a-b).

²²⁸ Para ver mais sobre a formação do caráter em Platão, indicamos o texto de Christopher Gill (2009).

²²⁹ As análises dessas formas verbais são, respectivamente: infinitivo médio passivo e terceira pessoa singular do perfeito médio passivo, ambos de *harmózō* (*ἀρμόζω*).

tal afirmativa como norte interpretativo, é interessante observar que há um uso que, em certa perspectiva, apresenta uma saturação do termo *harmonía* no *Fédon*. Isso ocorre porque, na estrutura argumentativa do diálogo, a *harmonía* é usada como lugar central de discussão sobre a condição existencial da alma.

Nessas gradações da *harmonía*, Platão lança mão de uma outra forma do termo e também de uma outra forma de se expressar a partir do que ele classificou como *enarmonía*²³⁰, termo este que será, num futuro próximo a Platão, um dos nomes dos *gêneros* melódicos²³¹ que a tradição desenvolverá. É um termo que se apresenta circunscrito, essencialmente, à dinâmica musical, principalmente nas tragédias.²³² A primeira ocorrência encontra-se na *República* (1987, 530d), onde Platão constrói uma cisão entre os olhos e o ouvido, afirmando que “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. Ou não será assim?”²³³ É notável a influência do pensamento pitagórico em Platão neste excerto. Cornford (1941, p.243, tradução nossa), ao analisar este mesmo trecho da *República*, lembra-nos que

o harmônico é tratado no mesmo princípio da astronomia. Os Pitagóricos (provavelmente o próprio Pitágoras) tinha descoberto que as consonâncias perfeitas da escala musical (harmonia) poderiam ser expressas exatamente por razões: a oitava sendo 2:1, a quinta 3:2, a quarta 4:3. A descoberta seria feita medindo, em um monocórdio com um cavalete móvel, os comprimentos da corda necessários para produzir as várias notas. Platão aparentemente deseja estender a ciência para além das consonâncias exemplificadas em algumas combinações agradáveis de sons dentro do âmbito acidental dos nossos ouvidos para uma teoria geral dos ‘números consonantes’.²³⁴

Há ainda um detalhe a ser discutido que é a aplicação da *harmonía*, no interior desta perspectiva proposta por Platão, como uma teoria da percepção dos sons, relevante para uma “pré-história” do que veremos em Aristóteles, no próximo capítulo. Do mesmo modo como os

²³⁰ A forma no nominativo singular é *enarmoníon*. Preferimos manter, por causa da sonoridade, a forma *enarmonía*, que não é a mais correta tomando a língua grega por base.

²³¹ Sobre os três gêneros melódicos, cf. Reinach (1926 [2011], p.41-45).

²³² Cf. Pereira (2001, p.39, nota 89).

²³³ “κινδυνεύει, ἔφην, ὡς πρὸς ἀστρονομίαν ὄμματα πέπηγεν, ὡς πρὸς ἐναρμόνιον φορὰν ὅτα παγῆναι, καὶ αὗται ἀλλήλων ἀδελφαὶ τινες αἱ ἐπιστῆμαι εἶναι, ὡς οἱ τε Πυθαγόρειοί φασι καὶ ἡμεῖς, ὃ Γλαύκων, συγχωροῦμεν. ἢ πῶς ποιοῦμεν;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 530d).

²³⁴ “Harmonics is treated on the same principle as astronomy. The Pythagoreans (probably Pythagoras himself) had discovered that the perfect consonances of the musical scale (harmonia) could be exactly expressed by ratios: the octave being 2:1, the fifth 3:2, the fourth 4:3. The discovery would be made by measuring, on a monochord with a movable bridge, the lengths of string required to yield the various notes. Plato apparently wishes to extend the science beyond the consonances exemplified in a few agreeable combinations of sounds within the accidental range of our hearing to a general theory of 'consonant numbers'” (CORNFORD, 1941, p.243).

astrônomos estudam os astros a partir dos olhos, os *harmonikoí* estudam as *harmoníai* tendo como referencial a percepção sonora, o que resultará, como veremos ainda neste capítulo, na *harmonía das esferas*. Contudo, até chegar neste ponto da *harmonía*, Platão, herdeiro do pensamento pitagórico e amigo íntimo de Arquitas de Tarento²³⁵, dá à *harmonía*, como vimos na última citação da *República*, o rigor necessário para sustentá-la como ciência empírica e “além disso, Platão segue a ideia diretriz das pesquisas dos pitagóricos para quem a astronomia, aparentada aos harmônicos, necessitava do mesmo método de pesquisa que ela”²³⁶ (MOUTSOPOULOS, 1959, p.48, tradução nossa).

As próximas ocorrências do termo encontram-se nas *Leis*.²³⁷ No recorte selecionado vemos que Platão analisa e compara a profusão e agitação da vida entre as crianças e os outros animais. Platão faz uma distinção que deve ser levada em consideração, no que diz respeito à nossa interpretação. No excerto que segue, vemos que Platão usou tanto o termo *harmonía* (*ἀρμονία*) como o termo *enarmónion* (*ἐναρμόνιον*). Com isso, é criada uma distinção de graus entre os dois termos. Com base nesta perspectiva e no texto platônico, compreendemos que a *harmonía* (juntamente com o ritmo, neste caso em particular) é a forma como os corpos se comportam; e é uma capacidade do humano que o difere dos outros animais, pois o que nos permite perceber e compreender a ordem e a desordem é o *enarmónion*, visto que é uma dádiva divina para reconhecer a *harmonía*. Nisso podemos ler que:

O que afirmo é que todos os animais, por assim dizer, na primeira idade não conseguem manter quieto nem o corpo nem a voz, esforçando-se sempre por movimentar-se e gritar, ou seja, por meio de saltos e cabriolas, como na realização de danças alegres e expressões de regozijo, ou seja emitindo toda sorte de gritos. Porém, enquanto os outros animais não têm o sentido de ordem e desordem nos movimentos, a que damos o nome de ritmo e **harmonia**, a nós, como dissemos, foram dados aqueles deuses como companheiros de coréias, tendo sido eles que nos concederam o agradável sentido do ritmo e da **harmonia**, por meio do qual nos movimentam e dirigem, enquanto nós, de mãos entrelaçadas, cantamos e dançamos. A isso deram o nome de coro, por causa da alegria que lhe é própria.²³⁸ (PLATÃO, 1980b, *Leis*, 653d-654a, grifo nosso).

²³⁵ Mais sobre a relação de Platão com o pitagorismo, indicamos o quarto capítulo de Charles Kahn (2001, p.61-88), intitulado como “A filosofia pitagórica no tempo de Arquitas e Platão”.

²³⁶ “De plus, Platon suit l’idée directrice des recherches des pythagoriciens pour qui l’astronomie, apparentée à l’harmoniques, nécessitait la même méthode de recherche qu’elle” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.48).

²³⁷ Das três ocorrências que seguem nas *Leis*, apresentaremos apenas uma, visto que resultaria em repetição desnecessária. As outras ocorrências, nesta obra, são: *harmottontōn* (819b); *enarmóntontes* (819c), *enarmóttousan* (894c).

²³⁸ “φησὶν δὲ τὸ νέον ἅπαν ὡς ἔπος εἶπεῖν τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς φωναῖς ἡσυχίαν ἄγειν οὐ δύνασθαι, κινεῖσθαι δὲ ἀεὶ ζητεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τὰ μὲν ἀλλόμενα καὶ σκιρτῶντα, οἷον ὀρχοῦμενα μεθ’ ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φθειγόμενα πάσας φωνάς. τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχουσιν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἄρμονία: ἡμῖν δὲ οὗς εἶπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἐνρυθμὸν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ’ ἡδονῆς, ἣ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ

O formato da educação não é aquele que conhecemos, isto é, que enclausura crianças entre quatro paredes e busca como finalidade que elas aprendam um conteúdo estabelecido sem nenhum contato com a sua realidade sócio-histórica, ou seja, a proposta é que a educação *harmonize* com a condição do aluno. Vale lembrar, ainda, o que Werner Jaeger (2013, p.1337) disse a respeito deste trecho anteriormente citado das *Leis*:

A infância não conhece sossego, despende um movimento incessante que não se pode acorrentar a um local estabelecido, mas apenas encaminhar numa determinada direção. Ao contrário dos outros animais, o Homem possui o sentido da ordem e da desordem nos movimentos, o que chamamos ritmo e harmonia. Eis um exemplo clássico da alegria que se deve desenvolver no jogo, desde muito cedo, por meio de expressões corretas e belas, e que constitui o mais poderoso impulso para o desenvolvimento do senso artístico e moral. Quem não tiver passado pela escola do prazer nos movimentos rítmicos e na harmonia das canções corais é um homem inculto. O homem culto é aquele que tem o sentido das belas danças. Este traz na alma uma norma certa que lhe dá o sentido infalível para o belo e para o feio (nesse aspecto, Platão concebe como unidade indivisível o moral e o esteticamente belo).

Outro termo utilizado por Platão e que já apareceu neste capítulo é a *euarmonía* (*euarmonía* - *εὐαρμοσσία*). No trecho que segue, vemos, uma vez mais, Platão discursando sobre a educação musical. Há um detalhe nesta fala que deve ser colocado em relevo. Platão propõe um método de educação musical que coloca o início do estudo da música no instrumento, neste caso a cítara, e, depois de ter aprendido os rudimentos da arte no instrumento, o estudante deve dedicar-se ao estudo das obras que são acompanhadas pela cítara e pela lira. Primeiro deve-se dominar o instrumento musical e, em seguida, entrar no mundo das grandes obras. Seguindo este método, apresentado por Platão, as almas (*taîs psychaîs*) das crianças podem absorver as *harmoníai* (*ἀρμονίαι*) e, imersas nelas, as crianças podem alcançar as variedades das *harmoníai* que, neste exemplo, se coadunam com o prefixo *eu-*. Este prefixo tem como característica primordial acentuar na língua grega a excelência do radical que a ele se une. A *euarmonía*, portanto, configura a intensificação superior na gradação do conceito de *harmonía* em Platão. Dessa forma, lemos no *Protágoras* (1980a, 356a-c) que

Do mesmo modo procedem os professores de cítara; envidam esforços para deixar temperantes os meninos e desviá-los da prática de ações más. Depois de haverem aprendido a tocar cítara, fazem-nos estudar as criações de outros

χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ὧδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ὀνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα. πρῶτον δὲ τοῦτο ἀποδεξώμεθα; θῶμεν παιδείαν εἶναι πρώτην διὰ Μουσῶν τε καὶ Ἀπόλλωνος, ἢ πῶς;” (PLATO, 1905b, *Leges*, 653d-654a, grifo nosso). Platão rememora esta mesma comparação entre os animais e os jovens, nas *Leis*, em 664e-665a.

grandes poetas, os líricos, a que dão acompanhamento de lira, trabalhando, desse modo, para que a alma dos meninos se aproprie dos ritmos e da harmonia, a fim de que fiquem mais brandos e, porque mais ritmados e harmônicos, se tornem igualmente aptos tanto para a palavra como para a ação. Pois em todo o seu decurso, a vida do homem necessita de cadência e harmonia.²³⁹

Nessa ideia de saber e reconhecer as belas *harmoníai*, Platão, nas *Leis* (1980b 670d-671b), observa que a *harmonía* e a educação (musical) andam lado a lado, desfrutando do rigor de um conhecimento que tem impacto direto na vida política das pessoas. Dito de outra maneira, a educação proposta por Platão, nas *Leis*, é aquela que coloca na mão do artista o direito de conduzir a *pólis*. Em tal *pólis*, como Platão a pensa, o poeta conquista um espaço primordial, claro, se, e somente se, respeitar as leis dos bons usos das *harmoníai* determinadas pelo filósofo. Lembrar-nos-emos, portanto, que os poetas expulsos da *pólis* platônica são aqueles que mimetizam o mal, segundo os critérios apresentados na *República* de Platão. Estes compositores, que são também os poetas, uma vez que não é possível considerar uma poesia sem música, também têm um espaço significativo nesta *pólis*. Estas regras, como afirma Moutsopoulos (1959, p.316, tradução nossa), são “leis gerais e fundamentais”, e continua dizendo que elas “ilustram, uma vez mais, o ideal platônico: na música, como em toda arte, é a semelhança da realização artística com o belo e com o bem que importa, o antigo princípio de semelhança sendo assim reestabelecido sobre um plano diferente, aquele das ideias.”²⁴⁰ Nessa guisa compreendemos que:

Ao que parece, voltamos a descobrir que os cantores, por nós mesmos chamados e que, de algum modo, obrigamos a cantar, necessariamente devem ser instruídos até o ponto de poderem acompanhar a marcha dos ritmos e os tons das melodias, a fim de que, como decorrência de seu conhecimento dos ritmos e da harmonia, possam escolher o que convém a pessoas de sua idade e posição, e, depois, durante o canto, fruam de um prazer inocente e levem os jovens a se afeiçoarem, como convém, aos bons costumes. Assim instruídos, disporão de conhecimentos mais sólidos do que o público e os próprios compositores. Pois o compositor não precisa conhecer esse terceiro ponto, se sua imitação é bela ou não, como se dá com os outros dois, relativos à harmonia e ao ritmo, ao passo que os velhos precisarão conhecer todos, para ficarem em condições de escolher o que há de mais belo ou o que mais se

²³⁹ “οἱ τ’ αὖ κιθαρισταί, ἕτερα τοιαῦτα, σωφροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μηδὲν κακουργῶσιν: πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γινόμενοι χρήσιμοι ᾦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν: πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.” (PLATO, 1903, *Protagoras*, 356a-c).

²⁴⁰ “Lois générales et fondamentales illustrent, une fois encore, l’ideal platonicien : en musique, comme en tout art, c’est la ressemblance de la réalisation artistique avec le beau et avec le bien qui importe, l’ancien principe de ressemblance étant ainsi ramené sur un plan différent, celui des idées” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.316).

aproxime desse estado, sem o que jamais conseguirão levar os jovens para a virtude, com a magia de seus cantos.²⁴¹

Já no *Timeu* (2013, 60d-e), Platão imprime um sentido não musical à *euarmonía*. No excerto que segue, este vocábulo aparece como relação entre elementos formadores do cosmo.²⁴² A ordem no cosmo forma-se de modo harmonioso:

Restam dois géneros que igualmente resultam de uma mistura com muita água. Sendo constituídos por partes mais pequenas de terra e ambos salgados, tornam-se semicondensados e novamente dissolúveis pela água; um é o género do salitre, que limpa o azeite e a terra; o outro, que se mistura harmoniosamente em combinações de sabores, é o sal, que segundo a tradição é considerado um corpo amado pelos deuses.²⁴³

É importante observar que dentre os pensadores aqui apresentados, ao falar de cosmo, fala-se também de *harmonía*. Essa evidenciação mostra que ao pensar a formação do mundo, um grego, educado nesta cultura, via e ouvia as harmonizações ali presentes. Este uso da *euarmonía* foi o único no *corpus platonicum* conjugado com uma estrutura cosmogônica. Por conseguinte, compreendemos que a *euarmonía* – tal como apresentada na citação anterior – vê a junção de elementos formadores de algo no cosmo com a maior excelência da *harmonía*.

Identificamos a presença da *euarmonía*, também, na *República*. Em um contexto onde a discussão recai sobre a música e o músico, esta forma do conceito de *harmonía* recebe uma outra caracterização. A primeira ocorrência, neste diálogo, expressa-se da seguinte maneira: “Por conseguinte, aquele que melhor caldear a ginástica com a música e as aplicar à alma na melhor medida, – de um homem assim diríamos com toda a razão que seria o mais consumado músico e harmonista, muito mais do que o que afina as cordas umas pelas outras”²⁴⁴ (PLATÃO,

²⁴¹ “τοῦτ’ οὖν, ὡς ἔοικεν, ἀνευρίσκομεν αὐτὰ τὰ νῦν, ὅτι τοῖς ᾠδοῖς ἡμῖν, οὓς νῦν παρακαλοῦμεν καὶ ἐκόντας τινὰ τρόπον ἀναγκάζομεν ἄδειν, μέχρι γε τοσοῦτου πεπαιδευθῆναι σχεδὸν ἀναγκαῖον, μέχρι τοῦ δυνατὸν εἶναι συνακολουθεῖν ἕκαστον ταῖς τε βάσεσιν τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν, ἵνα καθορῶντες τὰς τε ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, ἐκλέγεσθαι τε τὰ προσήκοντα οἷοί τ’ ᾧσιν ἂ τοῖς τηλικούτοις τε καὶ τοιοῦτοις ἄδειν πρέπον, καὶ οὕτως ἄδωσιν, καὶ ἄδοντες αὐτοὶ τε ἠδονὰς τὸ παραχρήμα ἀσινεῖς ἠδῶνται καὶ τοῖς νεωτέροις ἡγεμόνες ἠθῶν χρηστῶν ἀσπασμοῦ προσήκοντος γίνωνται: μέχρι δὲ τοσοῦτου παιδευθέντες ἀκριβεστέραν ἂν παιδεῖαν τῆς ἐπὶ τὸ πλῆθος φεροῦσης εἶεν μετακεχειρισμένοι καὶ τῆς περὶ τοὺς ποιητὰς αὐτούς. τὸ γὰρ τρίτον οὐδεμία ἀνάγκη ποιητῆ γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε μὴ καλὸν τὸ μίμημα, τὸ δὲ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ σχεδὸν ἀνάγκη, τοῖς δὲ πάντα τὰ τρία τῆς ἐκλογῆς ἕνεκα τοῦ καλλίστου καὶ δευτέρου, ἢ μηδέποτε ἰκανὸν ἐπιφθόν γίνεσθαι νέοις πρὸς ἀρετήν.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 670c-671a).

²⁴² Platão mantém um sotaque Empedoclítico realocando o lugar da *harmonía*. Cf. 31 DK B17.

²⁴³ “ὡ δ’ αὐτὰ κατὰ ταῦτα μὲν ταῦτα ἐκ συμμείξεως ὕδατος ἀπομονουμένω πολλοῦ, λεπτοτέρων δὲ ἐκ γῆς μερῶν ἄλμυρῶ τε ὄντε, ἡμπαγῆ γενομένω καὶ λυτῶ πάλιν ὑφ’ ὕδατος, τὸ μὲν ἐλαίου καὶ γῆς καθαρτικὸν γένος λίτρον, τὸ δ’ εὐάρμοστον ἐν ταῖς κοινωνίαις ταῖς περὶ τὴν τοῦ στόματος αἴσθησιν ἄλῶν κατὰ λόγον νόμου θεοφιλὲς σῶμα ἐγένετο.” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 40d-e).

²⁴⁴ “τὸν κάλλιστ’ ἄρα μουσικῆ γυμναστικῆν κεραννύντα καὶ μετριώτατα τῆ ψυχῆ προσφέροντα, τοῦτον ὀρθότατ’ ἂν φαίμεν εἶναι τελῶς μουσικώτατον καὶ εὐαρμοστότατον, πολὺ μᾶλλον ἢ τὸν τὰς χορδὰς ἀλλήλαις συνιστάντα.” (PLATO, 1905a, *Respublica*, 412a).

1987, *República*, 412a). Platão qualifica a *euarmonía* como uma característica de um homem que mescla *música* e *ginástica*. Esta junção incorporada na alma daria ao humano a capacidade de governar a cidade. Ao que tudo indica, Platão está mostrando que saber afinar uma corda não basta para este que será o guardião da *pólis*. Voltando para a contrariedade entre os *mousikoí* e *harmonikoí*, podemos compreender que os *mousikoí* são, na ótica de Platão, os que sabem afinar uma corda, enquanto que os *harmonikoí* teriam qualidades superiores, pois teriam conjugado desde a mais tenra idade tanto a música como a ginástica. Há aqui uma “alfinetada” nos *mousikoí*, pois “se Platão queria ridicularizar os empiristas, aos olhos dos seus leitores, não é o mesmo para os harmonicistas-pitagóricos; ele lhes deve muito dos conhecimentos musicais. Sua crítica é de boa fé, e rende homenagem a estes pioneiros da acústica.”²⁴⁵ (MOUTSOPOULOS, 1959, p.57, tradução nossa).

Ainda na exposição do pensamento para decidir quem deve ser o responsável pela chefia e guarda da *pólis*, Platão lança mão, mais uma vez, da *euarmonía* como algo que deve ser reconhecido pelo governante em momento de instabilidade, pois o guardião, para ter o mérito de ser bom, deve ser guardião de si e da música. A beleza deste pensamento e de uma possível filosofia da música é colocar a politização da arte como critério da soberania da *pólis*, uma vez que o guardião ideal é necessariamente um guardião da música. Nas palavras de Platão (1987, *República*, 413d-e),

Tal como se levam os potros para o meio dos ruídos e da agitação, para ver se são assustadiços, do mesmo modo, quando novos, devem transportar-se para o meio de terrores, e depois transferi-los novamente para os prazeres, para os pôr à prova – muito mais do que o ouro ao fogo – a ver se são difíceis de ludibriar e revelam compostura em todas as circunstâncias, se são bons guardiões de si mesmos e da música que aprenderam, evidenciando em tudo a boa qualidade do seu ritmo e harmonia, tendo um comportamento tal que será o mais útil a eles mesmos e à cidade.²⁴⁶

A última ocorrência da *euarmonía* na *República* aparece em um momento quando Sócrates está buscando uma *epistémē* (*ἐπιστήμη*), ou ciência, que supere tanto a ginástica como a música na condução da inteligência, pois estas preocupam-se com aquilo que é passível de

²⁴⁵ “Si Platon veut ridiculiser les empiristes, aux yeux de ses lecteurs, il n’en pas de même pour les harmoniciciens-pythagoriciens ; il leur doit bien des connaissances musicales. Sa critique est de bonne foi, et rend hommage à ces pionniers de l’acoustique” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.57).

²⁴⁶ “ὡςπερ τοὺς πάλους ἐπὶ τοὺς ψόφους τε καὶ θορύβους ἄγοντες σκοποῦσιν εἰ φοβεροί, οὕτω νέους ὄντας εἰς δείματ’ ἅττα κομιστέον καὶ εἰς ἡδονὰς αὖ μεταβλητέον, βασανίζοντας πολὺ μᾶλλον ἢ χρυσὸν ἐν πυρί—εἰ δυσγοήτευτος καὶ εὐσχίμων ἐν πᾶσι φαίνεται, φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθὸς καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὐρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων, οἷος δὴ ἂν ὦν καὶ ἑαυτῷ καὶ πόλει χρησιμώτατος εἴη.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 413d-e).

sofrer as ações do seu próprio vir a ser.²⁴⁷ É uma busca por uma *epistēmē* específica que supere o vir a ser e conduza o pensamento até ao ser.²⁴⁸ É no meio disto que lemos na *República* (1987, 522a-b):

Mas, se bem te lembras, ela era a réplica da ginástica, que ensinava os guardiões em matéria de costumes, proporcionando-lhes, por meio da harmonia, a perfeita concórdia, não a ciência; por meio do ritmo, a regularidade; e outros hábitos gémeos destes, nas narrativas, quer míticas, quer verdadeiras. Mas ensinamentos que levam ao ponto que procuras, não continha nenhuns.²⁴⁹

Deve-se perceber, neste caso, que a *harmonía* que ensina as pessoas a tornarem-se guardiões é a *euarmonía*. Isso quer dizer que o processo pelo qual se torna possível alcançar a *euarmonía* é pelo aprendizado e compreensão da *harmonía*. A *perfeita concórdia* é uma condição que torna o guardião mais perfectível. Porém, Platão, no desenvolvimento da sua teoria das formas, quer elevar não só o corpo, com a ginástica, ou a alma, com *harmonía*, mas o pensamento.²⁵⁰

Nas *Leis*, há dois aparecimentos de *euarmonía*, em ambos os casos fazendo referência direta à música e à sua teoria. A primeira, por assim dizer, é já uma teoria dos gestos musicais, ou melhor dizendo, uma teoria das *schēmata*.²⁵¹ Há também um aceno para o que, no século

²⁴⁷ Cf. Platão, 1987, *República*, 521e.

²⁴⁸ Idem, 523a.

²⁴⁹ “ἀλλ’ ἦν ἐκεῖνη γ’, ἔφη, ἀντίστροφος τῆς γυμναστικῆς, εἰ μένησαι, ἔθεσι παιδεύουσα τοὺς φύλακας, κατὰ τε ἀρμονίαν εὐαρμοσίαν τινά, οὐκ ἐπιστήμην, παραδιδούσα, καὶ κατὰ ῥυθμὸν εὐρυθμίαν, ἔν τε τοῖς λόγοις ἕτερα τούτων ἀδελφὰ ἔθη ἅττα ἔχουσα, καὶ ὅσοι μυθῶδεις τῶν λόγων καὶ ὅσοι ἀληθινότεροι ἦσαν: μάθημα δὲ πρὸς τοιοῦτόν τι ἄγον, οἷον σὺ νῦν ζητεῖς, οὐδὲν ἦν ἐν αὐτῇ.” (PLATO, 1905a, *Respyblica*, 522a-b).

²⁵⁰ Contudo, o leitor atento e consciente do pensamento musical de Platão poderá indagar que há também em Platão uma música rejeitada, como pode-se observar na *República*, 531b-c, que analisaremos a seguir. No entanto, não parece que Platão tenha cometido um erro lógico no pior sentido da expressão. O que se revela, e nisso concordamos com Pereira (2001, p.258), é que “verificamos assim que o filósofo oscila entre a não aceitação da música sempre que esta se liga aos sentidos e a sua aceitação como suprema beleza”.

²⁵¹ O leitor ciente dos recentes surgimentos das teorias analíticas da música lembrará prontamente da referencial obra de Robert Gjerdingen, intitulada *Music in the Galant Style*, 2007. Conquanto, o autor não faz qualquer referência a essa proposta teórica das *schēmata* de Platão. Há uma citação indireta a Platão que encontramos na *Introdução*, mas que diz respeito apenas à teoria platônica das formas. Gjerdingen (2007, p.10), ao tentar definir as *schēmata*, afirma que: “o próprio termo tem uma longa história primeiro na filosofia e então na psicologia. ‘Schema’ (Kant) refere-se ao que é amplamente chamado de representação mental ou categoria, e assim compartilha significado com termos como ‘ideia’ ou ‘forma’ (Platão), ‘tipo ideal’ (Weber), ‘semelhança familiar’ (Wittgenstein), ‘arquetipo’ (Frye), ‘protótipo’ (Posner), ‘essência’ (Putnam), ‘tipo natural’ (Rosch), e assim por diante. Não há dúvida que humanos são muito bons em desenvolver rapidamente categorizações úteis a partir da ‘blooming, buzzing confusion’ de sensações e experiências, mas a riqueza e adaptabilidade de categorizações humanas sugerem que podemos derivar a schemata de várias maneiras” [“The term itself has a long history first in philosophy and then in psychology. “Schema” (Kant) refers to what is broadly called a mental representation or category, and thus shares meanings with terms like “idea” or “form” (Plato), “ideal type” (Weber), “family resemblance” (Wittgenstein), “archetype” (Frye), “prototype” (Posner), “essence” (Putnam), “natural type” (Rosch), and so forth. There is no doubt that humans are very good at rapidly developing useful categorizations

XX, principalmente a partir dos anos de 1980, seria chamado de teorias das gestualidades musicais.²⁵² Podemos dizer, portanto, que essas teorias se originam da seguinte maneira:

Mas, na música há lugar para o gesto e para a melodia, visto basear-se a música em harmonia e ritmo, de forma que podemos falar de melodia, ou figura de belo ritmo, ou bem harmonizada, sem que nos seja permitido usar a linguagem figurada dos mestres de coro, quando se referem à cor dos gestos ou da canção.²⁵³ (PLATÃO, 1980b, *Leis*, 655a)

O que podemos analisar nesta citação é: porque há *schēmata* em música é que o reconhecimento da *euarmonía* pode ser percebido. Deste modo, o Platão das *Leis* parece apresentar uma teoria de reconhecimento da *euarmonía* que parte da obra de arte, ou seja, é um reconhecimento imanente. Esta relação com a música proposta por Platão redireciona o lugar da apreciação e do reconhecimento do que está ou não em estado de *euarmonía*. A música *bem harmonizada* tem consigo uma gestualidade e *schēmata* que transmite um conhecimento ao ouvinte educado nesta cultura, um apreciador capaz de analisar e dissecar a obra musical e seu efeito ético-político-moral. Para Platão, ainda nas *Leis* (1980b, 670b-c), o reconhecimento da *euarmonía* não é destinado para qualquer indivíduo, pois

O vulgo é sumamente ridículo por imaginar que são capazes de saber o que está bem harmonioso e ritmado, só porque foram forçados a cantar e a marchar na cadência certa. O que todos ignoram, é que fazem essas coisas sem conhecer-lhes a estrutura, e que toda melodia é justa quando apresenta as qualidades que lhe convém, e errada, na hipótese contrária.²⁵⁴

Apesar de soar mal aos olhos e ouvidos de leitores contemporâneos a ideia acerca do *vulgo* pregada por Platão, o que podemos extrair daí é que a *euarmonía*, em música, é um reconhecimento das estruturas musicais. Arranjando a partir de outra forma, tal reconhecimento só é possível a partir daquilo que a obra diz e expressa para um ouvido atento. É ela, a música, que ditará as regras da *euarmonía* e não um conjunto de teorias analíticas pré-estabelecidas. Este reconhecimento das estruturas pode ser entendido como aquilo a que Platão se referiu na

from the “blooming, buzzing confusion” of sensations and experiences, but the richness and adaptability of human categorizations suggest that we may derive schemata in various ways.”] (GJERDINGEN, 2007, p.10)

²⁵² Cf. Hatten, 2004.

²⁵³ “ἀλλ’ ἐν γὰρ μουσικῇ καὶ σχήματα μὲν καὶ μέλη ἔνεστιν, περὶ ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν οὐσης τῆς μουσικῆς, ὥστε εὐρυθμον μὲν καὶ εὐάρμοστον, εὐχρῶν δὲ μέλος ἢ σχῆμα οὐκ ἔστιν ἀπεικάσαντα, ὥσπερ οἱ χοροδιδάσκαλοι ἀπεικάουσι,” (PLATO, 1905b, *Leges*, 655a).

²⁵⁴ “γελοῖος γὰρ ὁ γε πολὺς ὄχλος ἠγούμενος ἰκανῶς γινώσκειν τό τε εὐάρμοστον καὶ εὐρυθμον καὶ μή, ὅσοι προσάδειν αὐτῶν καὶ βαίνειν ἐν ῥυθμῷ γεγόνασι διηναγκασμένοι, ὅτι δὲ δρῶσιν ταῦτα ἀγνοοῦντες αὐτῶν ἕκαστα, οὐ συλλογίζονται. τὸ δὲ που προσήκοντα μὲν ἔχον πᾶν μέλος ὀρθῶς ἔχει, μὴ προσήκοντα δὲ ἡμαρτημένως.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 670b-c).

República (1987, 398c-d), ou seja, é um reconhecimento das estruturas que formam o *mélōs*, como apresentado por Platão: “sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”, e continua afirmando, em uma pergunta retórica: “E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?”²⁵⁵. O que deve ser levado em consideração aqui é que, no que diz respeito ao reconhecimento das estruturas, a *harmonía* faz-se presente no *lógos*, ou seja, podemos dizer, com alguma licença, que há em Platão uma possibilidade de perceber na música um discurso. Outro exemplo coletado, que une de certa forma *harmonía* e *lógos*, foi encontrado no *Teeteto* (1973, 175e-176a), onde Platão traça uma linha divisória entre as ações do homem não-livre e do homem livre e, contrastando os dois, afirma que “o outro é capaz de fazer tudo isso²⁵⁶ com rapidez e perfeição, porém não saberá arranjar o manto no ombro direito como o faz o homem livre, e muito menos, apanhando a música do discurso, entoar condignamente o hino da verdadeira vida dos deuses e dos varões bem-aventurados”.²⁵⁷ O termo traduzido anteriormente por *música é harmonían lógōn* (*ἀρμονίαν λόγων*), isto é, *harmonía dos discursos*. Esta capacidade, na perspectiva do que Sócrates afirma no *Teeteto*, é pertencente ao homem livre e, por extensão, ao filósofo. Para cada discurso há uma *harmonía* que deve ser reconhecida pelo filósofo e colocada, na perspectiva platônica, sob a análise dialética dos discursos.

Outras duas formas do conceito de *harmonía* que coletamos foram as precedidas pelos prefixos *syn-* e *pros-*, como já vimos aqui. É curioso observar que as ocorrências com estes prefixos aparecem no texto platônico sempre em formas verbais ou nominais do verbo, com exceção de uma ocorrência na forma nominal. Esta forma, contudo, ocorre no *Timeu* como adjetivo. Em uma atitude que hoje muitos de nós, queremos assim crer, denominaríamos como machista, Platão afirma qual deve ser o papel e o lugar da mulher na cultura grega. Em suas palavras, considera que “no que respeita às mulheres, também mencionámos que a natureza delas devia ser concordante com a dos homens e com a deles harmonizada, e lhes deviam ser atribuídas as mesmas funções que a eles na guerra e nos restantes assuntos do dia-a-dia”²⁵⁸

²⁵⁵ “πάντως δήπου, ἦν δ’ ἐγώ, πρῶτον μὲν τόδε ικανῶς ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.
(...)

καὶ μὴν τὴν γε ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 398c-d).

²⁵⁶ Tudo isso diz respeito aos afazeres práticos.

²⁵⁷ “δ’ αὖ τὰ μὲν τοιαῦτα πάντα δυναμένου τορῶς τε καὶ ὀξέως διακοπεῖν, ἀναβάλλεσθαι δὲ οὐκ ἐπισταμένου ἐπιδέξια ἐλευθερίως οὐδέ γ’ ἀρμονίαν λόγων λαβόντος ὀρθῶς ὑμνήσαι θεῶν τε καὶ ἀνδρῶν εὐδαιμόνων βίον ἀληθῆ.” (PLATO, 1900, *Theaetetus*, 175e-176a).

²⁵⁸ “καὶ μὲν δὴ καὶ περὶ γυναικῶν ἐπεμνήσθημεν, ὡς τὰς φύσεις τοῖς ἀνδράσιν παραπλησίας εἶη συναρμοστέον, καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα πάντα κοινὰ κατὰ τὸν πόλεμον καὶ κατὰ τὴν ἄλλην διαίταν δοτέον πάσαις.” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 18c).

(PLATÃO, 2013, *Timeu*, 18c). Entretanto, é possível observar que mesmo tentando dizer qual deveria ser o papel da mulher na cultura grega, ele a iguala à condição do homem na guerra.²⁵⁹

Outra ocorrência no *Timeu* coloca a *synarmonía* (*synarmóttousin* - συναρμόττουσιν) como verbo que une dois elementos criadores. Apenas como lembrança, o excerto que segue relaciona-se plenamente com a cosmogonia de Emplédocles,²⁶⁰ trabalhada no *Capítulo 3* desta dissertação. Desta forma, Platão mostra-nos que

convinha que o mundo fosse de natureza sólida, e, para harmonizar o que é sólido não basta um só elemento intermédio, mas sim sempre dois. Foi por isso que, tendo colocado a água e o ar entre o fogo e a terra, e, na medida do possível, produzido entre eles a mesma proporção, de modo a que o fogo estivesse para o ar como o ar estava para a água, e o ar estivesse para a água como a água estava para a terra, o deus uniu estes elementos e constituiu um céu visível e tangível. Foi por causa disto e a partir destes elementos – elementos esses que são em número de quatro – que o corpo do mundo foi engendrado, posto em concordância através de uma proporção; e a partir destes elementos obteve a amizade, de tal forma que, tornando-se idêntico a si mesmo, é indissolúvel por outra entidade que não aquela que o uniu.²⁶¹ (PLATÃO, 2013, *Timeu*, 32b-c)

Algumas linhas depois dessa fala no *Timeu*, Platão reutiliza o termo *synarmonía* com o sentido de relação de opostos. Uma vez mais, vemos o uso da ideia de *harmonía* e a relação de contrários dentro da mesma sentença, como podemos ler: “Tomando as três naturezas, misturou-as todas numa só forma e pela força harmonizou a natureza do Outro – que é difícil de misturar – com o Mesmo”²⁶² (PLATÃO, 2013, *Timeu*, 35a). Essas relações de alteridades mostram-nos que há uma necessidade de acentuação da *harmonía* acoplada com o *syn*-. Há uma tensão nesta relação entre o *mesmo* e o *outro* que extrapola a condição da simples *harmonía*, exigindo dela uma carga extra de significado. Essa ausência de simplicidade da relação que exige uma intensificação da *harmonía* pode ainda ser vista no mesmo *Timeu* (2013, 53e), onde Platão nos mostra, acerca da junção dos quatro elementos, que “devemos, portanto, empenhar-

²⁵⁹ É óbvio que não podemos afirmar que Platão seja realmente um machista, pois este conceito não é, necessariamente, uma condição do pensável de seu tempo. Sendo um homem de seu tempo, corresponderá com os valores e as crenças do seu tempo.

²⁶⁰ Para quem se interessar na relação entre o *Timeu* de Platão e a cosmogonia de Empédocles, há um estudo mais detido em Lopes (2013).

²⁶¹ “νῦν δὲ στερεοειδῆ γὰρ αὐτὸν προσῆκεν εἶναι, τὰ δὲ στερεὰ μία μὲν οὐδέποτε, δύο δὲ αἰεὶ μεσότητες συναρμόττουσιν: οὕτω δὴ πυρὸς τε καὶ γῆς ὕδωρ ἀέρα τε ὁ θεὸς ἐν μέσῳ θείας, καὶ πρὸς ἄλληλα καθ’ ὅσον ἦν δυνατὸν ἀνὰ τὸν αὐτὸν λόγον ἀπεργασάμενος, ὅτιπερ πῦρ πρὸς ἀέρα, τοῦτο ἀέρα πρὸς ὕδωρ, καὶ ὅτι ἀἷρ πρὸς ὕδωρ, ὕδωρ πρὸς γῆν, συνέδησεν καὶ συνεστήσατο οὐρανὸν ὄρατὸν καὶ ἀπτόν. καὶ διὰ ταῦτα ἕκ τε δὴ τούτων τοιούτων καὶ τὸν ἀριθμὸν τεττάρων τὸ τοῦ κόσμου σῶμα ἐγεννήθη δι’ ἀναλογίας ὁμολογήσαν, φιλίαν τε ἔσχεν ἕκ τούτων, ὥστε εἰς ταῦτ’ αὐτῶν συνελθὼν ἄλλυτον ὑπὸ τοῦ ἄλλου πλὴν ὑπὸ τοῦ συνδήσαντος γενέσθαι.” (PLATO, 1905a, *Timaevs*, 32b-c).

²⁶² “καὶ τρία λαβὼν αὐτὰ ὄντα συνεκράσατο εἰς μίαν πάντα ιδέαν, τὴν θατέρου φύσιν δύσμεικτον οὔσαν εἰς ταῦτ’ ἀναρμόττων βίαν.” (PLATO, 1905a, *Timaevs*, 35a).

nos em estabelecer uma relação harmônica entre os quatro gêneros de corpos²⁶³ que se distinguem pela beleza e demonstrar que compreendemos satisfatoriamente a sua natureza”.²⁶⁴

É interessante ainda pensar que há nas *Leis* (1980b, 889b-c) uma crítica aos que pensam que as obras da natureza são mais belas do que as obras de arte:

O que eles dizem é que o fogo, a água, a terra e o ar são produtos da natureza e do acaso, sem a menor participação da arte, e que desses primeiros elementos surgiram posteriormente todos os corpos, a terra, o sol, a lua, os astros, totalmente privados de vida. Levados casualmente pela força que lhes é própria, vieram esses elementos a encontrar-se e a acomodar-se de acordo com certas afinidades, o quente com o frio, o seco com o úmido, o mole com o duro, e as demais combinações de contrários que se formaram em decorrência inevitável do acaso.²⁶⁵

Se no *Timeu* foi possível recordar de Empédocles, por essa última citação, vemos que em Platão há, também, uma crítica que tangencia a teoria cosmogônica do filósofo de Agrigento. Para os que seguem essa linha de pensamento sustentada pelos elementos empedoclíticos, Platão vê que há um grave problema, pois eles resultam, constantemente, em um ateísmo, uma vez que os deuses seriam, apenas, fruto das artes²⁶⁶, pois

quando um de nós, eu e tu, aduzimos provas da existência dos deuses e indicamos o sol, a lua, os astros e a terra como sendo outras tantas divindades e seres divinos, as pessoas imbuídas das doutrinas de tais sábios nos objetam que tudo isso não passa de terra e pedras, sem nenhuma possibilidade de se interessarem pelos negócios humanos, o que fazem com expressões bastantes fortes para persuadir os ouvintes.²⁶⁷ (PLATÃO, 1980, *Leis*, 886d-e)

Vemos a mesma intensidade apresentada uma única vez no *Teeteto* (1973, 204a) onde, ao falar da constituição da sílaba (*syllabé* - *συλλαβή*), Platão vê a necessidade de intensificar a *junção* dos elementos que configuram sua existência, mesmo considerando que a sílaba seja

²⁶³ Estes quatro gêneros de corpos são o fogo, a terra, a água e o ar. Cf. *Timeu*, 53c.

²⁶⁴ “τοῦτ’ οὖν προθυμητέον, τὰ διαφέροντα κάλλει σωμάτων τέτταρα γένη συναρμόσασθαι καὶ φάναι τὴν τούτων ἡμᾶς φύσιν ἰκανῶς εἰληφέναι” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 53e). O termo aparece com este mesmo significado, tratando do problema geométrico no *Timeu* em 55c (por duas vezes), 55d, 74c, 81d.

²⁶⁵ “πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γῆν καὶ ἀέρα φύσει πάντα εἶναι καὶ τύχη φασίν, τέχνη δὲ οὐδὲν τούτων, καὶ τὰ μετὰ ταῦτα αἶ σώματα, γῆς τε καὶ ἡλίου καὶ σελήνης ἄστρον τε πέρι, διὰ τούτων γεγονέναι παντελῶς ὄντων ἀψύχων: τύχη δὲ φερόμενα τῇ τῆς δυνάμεως ἕκαστα ἐκάστων, ἧ συμπέπτωκεν ἀρμόττοντα οἰκείως πως, θερμὰ ψυχροῖς ἢ ξηρὰ πρὸς ὑγρὰ καὶ μαλακὰ πρὸς σκληρὰ, καὶ πάντα ὅποσα τῇ τῶν ἐναντίων κράσει κατὰ τύχην ἐξ ἀνάγκης συνεκεράσθη,” (PLATO, 1905b, *Leges*, 889b-c).

²⁶⁶ Conforme as *Leis*, 889e-890a.

²⁶⁷ “τόδε οὖν οἱ τῶν τοιούτων ἐξεργάζονται λόγοι: ἐμοῦ γὰρ καὶ σοῦ, ὅταν τεκμήρια λέγωμεν ὡς εἰσὶν θεοί, ταῦτα αὐτὰ προφέροντες, ἥλιόν τε καὶ σελήνην καὶ ἄστρον καὶ γῆν ὡς θεοὺς καὶ θεῖα ὄντα, ὑπὸ τῶν σοφῶν τούτων ἀναπεισμένοι ἂν λέγοιεν ὡς γῆν τε καὶ λίθους ὄντα αὐτὰ καὶ οὐδὲν τῶν ἀνθρωπείων πραγμάτων φροντίζειν δυνάμενα, λόγοισι δὲ ταῦτα εὖ πως εἰς τὸ πιθανὸν περιπεπεμμένα.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 886d-e).

una, mas é *una* como ideia, e, como tal, deriva da junção de múltiplos: “Vá que seja, como acabamos de dizer: a sílaba é uma idéia única, formada da combinação de vários elementos, tanto com relação a letras como com tudo o mais”.²⁶⁸

No *Protágoras* (1980a, 333a-b), a *synarmonía* aparece, também, uma única vez. Não obstante, neste diálogo, o referido termo aparece assumindo o campo semântico da música. Contudo, como poderia a música carecer de uma intensificação da *harmonía*? Em primeiro lugar, a música aqui funciona como um exemplo comparativo entre o que, no contexto do diálogo, estava-se tentando defender e/ou refutar, isto é, se para cada coisa havia apenas um contrário. O que não compõe uma boa sinfonia é, na proposta de Platão, a existência de uma contradição entre duas afirmações, como a passagem abaixo parece demonstrar:

Então, Protágoras, qual das duas proposições será preciso rejeitar? A que reza: Cada contrário só tem um contrário, ou a que assevera ser diferente da temperança a sabedoria, e ambas, partes da virtude, e que não somente são diferentes em si mesmas, como em suas propriedades, tal como se dá com as partes do rosto? Qual das duas proposições será preciso rejeitar? Juntas, as duas não fazem boa música; não afinam nem se harmonizam. E como poderiam harmonizar, se é forçoso que cada contrário só tenha um contrário, não mais de um, enquanto a loucura, com ser uma só, se nos apresentou com dois contrários? Não é verdade, Protágoras, lhe perguntei; ou não é assim?²⁶⁹

O olhar de Platão para tal contradição era demasiado intenso: não é que elas juntas não se *harmonizavam*, elas não podiam nem com a *synarmonía* se relacionarem. Há, mais uma vez, uma gradação entre as *harmoníai* em Platão, onde elas exercem, a cada ocorrência, precisas significações.

Platão lança mão deste termo também no *Político* (1972, 309c) para demarcar a junção de contrários extremos, referindo-se à união demasiadamente contrária no próprio humano, que é o divino e o animal. “Reúne, em primeiro lugar, segundo as afinidades, a parte eterna de sua alma com um fio divino, e em seguida, depois dessa parte divina, une a parte animal com fios humanos”.²⁷⁰ O verbo *reúne*, no início da citação, que no original grego está no particípio aoristo feminino *synarmosaménē* (*συναρμοσαμένη*), demarca e funde a *violência* requerida na

²⁶⁸ “ἔχτω δὴ ὡς νῦν φαμεν, μία ἰδέα ἐξ ἐκάστων τῶν συναρμοττόντων στοιχείων γιγνομένη ἢ συλλαβή, ὁμοίως ἔν τε γράμμασι καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις ἅπασιν.” (PLATO, 1900, *Theaetetus*, 205a).

²⁶⁹ “πότερον οὖν, ὃ Πρωταγόρα, λύσωμεν τῶν λόγων; τὸ ἐν ἐνὶ μόνον ἐναντίον εἶναι, ἢ ἐκεῖνον ἐν ᾧ ἐλέγετο ἕτερον εἶναι σωφροσύνης σοφία, μόνιον δὲ ἐκάτερον ἀρετῆς, καὶ πρὸς τῷ ἕτερον εἶναι καὶ ἀνόμοια καὶ αὐτὰ καὶ αἱ δυνάμεις αὐτῶν, ὥσπερ τὰ τοῦ προσώπου μόρια; πότερον οὖν δὴ λύσωμεν; οὗτοι γὰρ οἱ λόγοι ἀμφοτέροι οὐ πάνυ μουσικῶς λέγονται: οὐ γὰρ συνάδουσιν οὐδὲ συναρμόττουσιν ἀλλήλοις. πῶς γὰρ ἂν συνάδοιεν, εἴπερ γε ἀνάγκη ἐνὶ μὲν ἐν μόνον ἐναντίον εἶναι, πλείοσιν δὲ μή, τῇ δὲ ἀφροσύνη ἐνὶ ὄντι σοφία ἐναντία καὶ σωφροσύνη αὐτῷ φαίνεται: ἢ γὰρ, ὃ Πρωταγόρα, ἔφην ἐγώ, ἢ ἄλλως πως;” (PLATO, 1903, *Protagoras*, 333a-b).

²⁷⁰ “πρῶτον μὲν κατὰ τὸ συγγενὲς τὸ ἀειγενὲς ὄν τῆς ψυχῆς αὐτῶν μέρος θεῖον συναρμοσαμένη δεσμῶ, μετὰ δὲ τὸ θεῖον τὸ ζοφογενὲς αὐτῶν αὐθις ἀνθρωπίνοισι.” (PLATO, 1900, *Politicvs*, 309c).

junção de duas coisas que estão em constante conflito. A escolha precisa, inconsciente ou não, pelo termo *reunir* busca apresentar a radicalidade da semântica que emana da *synarmonía*. A *(re)união* soaria, portanto, como intensidade e dobramento da *união* presente na *harmonía*.²⁷¹

Na *República*, a *synarmonía* aparece na fronteira com a música. A *synarmonía* surge como elemento formador do guadião e do governante. A formação (no sentido de *forma* e *fôrma*) que a música oferece e exerce extrapola a relação alma e corpo, mas une a coragem e a filosofia:

Para estas duas faces da alma, a corajosa e a filosófica, ao que parece, eu diria que a divindade concedeu aos homens duas artes, a música e a ginástica, não para a alma e o corpo, a não ser marginalmente, mas para aquelas faces, a fim de que se harmonize uma com a outra, retesando-se ou afrouxando até onde lhes convier.²⁷² (PLATÃO, 1987, *República*, 411e-412a)

A *synarmonía* está lançada no campo da junção da dificuldade *extrema*. Sendo assim, podemos pensar que quando a *harmonía* é requerida com uma força mais intensa e tensa, Platão capta a riqueza da língua grega para imprimir tal carga semântica ao termo. Platão demonstra isso na seguinte passagem da *República* (1987, 443c-444a, grifo nosso):

Na verdade, a justiça era qualquer coisa neste género, ao que parece, excepto que não diz respeito à actividade externa do homem, mas à interna, aquilo que é verdadeiramente ele e o que lhe pertence, sem consentir que qualquer das partes da alma se dedique a tarefas alheias nem que interfiram umas nas outras, mas depois de ter posto a sua casa em ordem no verdadeiro sentido, de ter autodomínio, de se organizar, de se tornar amigo de si mesmo, de ter reunido **harmoniosamente** três elementos diferentes, exactamente como se fossem três termos numa proporção musical, o mais baixo, o mais alto e o intermédio, e de os ligar a todos, tornando-os, de muitos que eram, numa perfeita unidade, temperante e **harmoniosa**, – só então se ocupe (se é que se ocupa) ou da aquisição de riquezas, ou dos cuidados com o corpo, ou de política ou de contratos particulares, entendendo em todos estes casos e chamando justa e bela à acção que mantenha e aperfeiçoe estes hábitos, e apelidando de sabedoria a ciência que preside a esta acção; ao passo que denominará de injusta a acção que os dissolve a cada passo, e ignorância a opinião que a ela preside.²⁷³

²⁷¹ Há uma outra ocorrência de *synarmonía* no *Político* (269d).

²⁷² “ἐπι δὴ δὺ ὄντε τούτω, ὡς ἔοικε, δύο τέχνα θεὸν ἔγωγ’ ἂν τινα φαίην δεδωκέναι τοῖς ἀνθρώποις, μουσικὴν τε καὶ γυμναστικὴν ἐπὶ τὸ θυμοειδὲς καὶ τὸ φιλόσοφον, οὐκ ἐπὶ ψυχὴν καὶ σῶμα, εἰ μὴ εἰ πάρεργον, ἀλλ’ ἐπ’ ἐκείνω, ὅπως ἂν ἀλλήλοισιν συναρμοσθῆτον ἐπιτεινομένω καὶ ἀνιεμένω μέχρι τοῦ προσήκοντος.” (PLATO, 1905a, *Respublica*, 411e-412a).

²⁷³ “τὸ δὲ γε ἀληθές, τοιοῦτόν τι ἦν, ὡς ἔοικεν, ἡ δικαιοσύνη ἀλλ’ οὐ περὶ τὴν ἔξω πρᾶξιν τῶν αὐτοῦ, ἀλλὰ περὶ τὴν ἐντός, ὡς ἀληθῶς περὶ ἑαυτὸν καὶ τὰ ἑαυτοῦ, μὴ ἐάσαντα τὰλλότρια πράττειν ἕκαστον ἐν αὐτῷ μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἀλλήλα τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γένη, ἀλλὰ τῷ ὄντι τὰ οἰκεῖα εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον ἑαυτῷ καὶ συναρμόσαντα τρία ὄντα, ὥσπερ ὄρους τρεῖς ἀρμονίας ἀτεχνῶς, νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης, καὶ εἰ ἄλλα ἄττα μεταξύ τυγχάνει ὄντα, πάντα ταῦτα συνδήσαντα καὶ παντάπασιν ἓνα γενόμενον ἐκ πολλῶν, σῶφρονα καὶ ἡρμοσμένον, οὕτω δὴ πράττειν ἦδη, εἴαν τι πράττη ἢ περὶ

Devemos observar, nestas últimas linhas, que há duas formas do termo *harmonía*. A primeira é *synarmósanta* (συναρμόσαντα) e a segunda é *hērmosménon* (ἡρμωσμένον). Platão construiu neste trecho uma metáfora partindo do conhecimento sobre a *harmonía* musical. Há na *synarmonía* “três elementos diferentes”, como na *harmonía* musical, que mantém, proporcionalmente, as relações entre os registros da escala. Essa *synarmonía* torna o humano, em suas complexidades, *harmonioso*, ou seja, as diferenças internas do humano, quando submetidas ao crivo da *synarmonía*, harmonizam-se. Destarte, nas *Leis* (1980b, 729a-b), Platão, ao falar sobre a aquisição de riquezas e sobre as escalas de valores, afirma que “para os jovens, a fortuna que não atrai bajuladores nem os priva do necessário é a melhor e de mais agradável música; pela harmonia que nos enseja e o acordo em todas as situações, permite-nos viver sem preocupações”.²⁷⁴

Vale expressar também que a definição da justiça (*dikaiosýnē*), como entendida por Platão, é a articulação da *harmonía* entre partes distintas, quer dizer, justiça é a relação entre as partes harmonizadas, ou seja, é a *synarmonía dos três entes* (*synarmósanta tría ónta*). Neste sentido, Platão coloca esta ideia das três partes, tanto da cidade como da alma do cidadão, relacionando-as em *harmonía*. Do lado da cidade, as partes são os *guardiões*, os *militares* e os *artífices*, e do lado do cidadão, *racional*, *irascível* e *apetitivo*. Estas relações de múltiplos formam uma unidade que é *temperante* (*sóphrona*) e *harmoniosa* (*hērmosménon*). Deste modo, temos uma analogia entre a cidade e o cidadão, ou entre a *pólis* e o *polítēs*, segundo a qual as partes de um formam o outro, mútua e reciprocamente, além de observamos, aqui, uma decisiva aproximação conceitual entre justiça e *harmonía*.²⁷⁵

No caso do grau *panarmonía*²⁷⁶, a construção do termo configura-se acrescentando o prefixo *pan-* ao radical de *harmonía*. O que devemos entender é que a *panarmonía* tem em sua semântica a ideia que abarca *toda-harmonía*, pois, como se sabe, *pân* (πᾶν) é a forma no nominativo neutro singular de *pâs* (πᾶς)²⁷⁷, que significa *tudo*, *inteiro*. Na tradução do *Fedro*

χρημάτων κτήσιν ἢ περὶ σώματος θεραπείαν ἢ καὶ πολιτικόν τι ἢ περὶ τὰ ἴδια συμβόλαια, ἐν πᾶσι τούτοις ἡγούμενον καὶ ὀνομάζοντα δικαίαν μὲν καὶ καλὴν πράξιν ἢ ἂν ταύτην τὴν ἕξιν σφύζῃ τε καὶ συναπεργάζεται, σοφίαν δὲ τὴν ἐπιστατοῦσαν ταύτῃ τῇ πράξει ἐπιστήμην, ἄδικον δὲ πράξιν ἢ ἂν αὐτὴν λύῃ, ἀμαθίαν δὲ τὴν ταύτῃ αὐτῇ ἐπιστατοῦσαν δόξαν.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 443c-444a).

²⁷⁴ “ἢ γὰρ τῶν νέων ἀκολάκευτος οὐσία, τῶν δ’ ἀναγκαίων μὴ ἐνδεής, αὐτὴ πασῶν μουσικωτάτη τε καὶ ἀρίστη: συμφωνοῦσα γὰρ ἡμῖν καὶ συναρμόττουσα εἰς ἅπαντα ἄλπιον τὸν βίον ἀπεργάζεται. παισὶν δὲ αἰδῶ χρὴ πολλήν,” (PLATO, 1905b, *Leges*, 729a-b). Há outras ocorrências do termo *synarmonía* na *República* (519e) e nas *Leis* (628a, 967e).

²⁷⁵ Tal como propõem autores como Guthrie (1975, p.471-479), Voegelin (2000, p.100-188) e Pappas (2005, p.60-73), que em seus estudos apontam a concepção de justiça como *harmonía* das partes, da alma e da cidade.

²⁷⁶ O modo correto de transliterar este termo no nominativo singular é *panarmónios* (παναρμόνιος), mas por soar estranho e afastado da sonoridade e forma da *harmonía*, preferimos transliterar por *panarmonía*, privilegiando, dessa maneira, a sonoridade em detrimento da grafia.

²⁷⁷ Que está no nominativo masculino singular.

(PLATÃO, 2011, 277b-c), Carlos Alberto Nunes traduziu *panarmonía* (*parnarmoníou* - *παναρμονίου*) por “variadas harmonias”. Esta escolha entra em conflito com uma outra forma da *harmonía* que é a *polyarmonía*.²⁷⁸ Ao observar a escolha de Jose Cavalcante de Souza (PLATÃO, 2016) para este mesmo termo, percebemos a que ele quase transliterção da palavra, traduzindo-a por “pan-harmônico”, que é aceita pela norma culta da língua portuguesa. Nesta tradução temos que

Antes que a verdade alguém conheça de cada questão sobre que fale ou escreva, e que se torne capaz de tudo por si mesmo definir, e tendo definido saiba de novo por espécies até o indivisível seccionar, e sobre a natureza da alma tendo-as distinguido por si mesmas a espécie adequada a cada natureza descubra e assim ponha e disponha o discurso, a uma alma complexa apresentando-o complexo e pan-harmônico e simples a uma simples – não antes disso será possível com arte ser manipulado o quanto é de sua natureza ser o gênero discursivo, nem para algo ensinar nem para em algo persuadir, como a precedente discussão em sua totalidade nos revelou.²⁷⁹

No terceiro aparecimento, vemos a palavra *harmonía* sendo usada não mais como formadora ou como modo de medição ou mediação no cosmo, mas como constructo das palavras que recaem humanamente sobre o cosmo. Platão mostra, ao analisar o termo *kalón*, que “esse nome é muito mais difícil de compreender. Foi formado apenas por harmonia e pela mudança de *ou* para *o*”²⁸⁰ (PLATÃO, 1973, *Crátilo*, 416b, grifo do tradutor). Contudo, para nossa análise pouco importa se a afirmação filológica presente neste excerto está epistemologicamente certa ou errada. O que nos interessa é ver que é a *harmonía* o critério para o estabelecimento de construção dos sentidos de uma palavra. Devemos observar ainda que o termo está no caso dativo, o que nos permite pensar, em acréscimo a isso, que há no caso dativo a ideia de complementar um verbo.²⁸¹ O complemento de sentido atribuído é *por harmonía*. Ela é o critério e a argumentação suficiente e necessária para a significação das palavras, pois é *por harmonía* que um determinado sentido foi, é e será desdobrado. E esta é uma inovação no uso do termo.

²⁷⁸ O termo no nominativo singular é escrito da seguinte forma: *polyarmónios* (*πολυαρμόνιος*). Decidimos, forçosamente, grafar *polyarmonía* por parecer mais eufônico na língua portuguesa.

²⁷⁹ “πρὶν ἂν τις τὸ τε ἀληθὲς ἐκάστων εἰδῆ περὶ ὧν λέγει ἢ γράφει, κατ’ αὐτὸ τε πᾶν ὀρίζεσθαι δυνατὸς γένηται, ὀρισάμενός τε πάλιν κατ’ εἶδη μέχρι τοῦ ἀτιμήτου τέμνειν ἐπιστηθῆ, περὶ τε ψυχῆς φύσεως διδὼν κατὰ ταῦτά, τὸ προσαρμόττον ἐκάστη φύσει εἶδος ἀνευρίσκων, οὕτω τιθῆ καὶ διακοσμῆ τὸν λόγον, ποικίλη μὲν ποικίλους ψυχῆ καὶ παναρμονίους διδοῦς λόγους, ἀπλοῦς δὲ ἀπλῆ, οὐ πρότερον δυνατὸν τέχνη ἔσεσθαι καθ’ ὅσον πέφυκε μεταχειρισθῆναι τὸ λόγων γένος, οὕτε τι πρὸς τὸ διδάξαι οὕτε τι πρὸς τὸ πείσαι, ὡς ὁ ἔμπροσθεν πᾶς μεμῆνυκεν ἡμῖν λόγος.” (PLATO, 1901, *Phaedrus*, 277b-c).

²⁸⁰ “τοῦτο χαλεπώτερον κατανοῆσαι. καίτοι λέγει γε αὐτό: ἁρμονία μόνον καὶ μήκει τοῦ οὗ παρῆκται.” (PLATO, 1900, *Cratylus*, 416b).

²⁸¹ Acerca do caso dativo, ver Smyth (1920, p.337-353).

As duas ocorrências que seguem mostram duas formas diferentes de lidar com a *harmonía*. Elas se apresentam em dois diálogos diferentes e mostram resultados diferentes. O primeiro, *Íon*, onde Sócrates confessa que o poder presente numa determinada *harmonía* injeta no poeta uma capacidade sobrenatural, pois o toma e atribui certos poderes às suas ações. Lemos, portanto, no *Íon* (PLATÃO, 2011, 533e-534a), que:

Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos; como as bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em seu juízo, também a alma dos poetas trabalha assim, como eles mesmos dizem.²⁸²

Podemos ver que a crítica de Platão baseia-se na ideia de que há *harmonía* e ritmo que conduzem os compositores, que naquele tempo eram os poetas, e os intérpretes dançarinos, que são, por sua vez, tomados pela força de uma *harmonía* que os envolve e os guia. Esta força pode ser lida, hipoteticamente, como aquela que está presente nesta mesma fala de Sócrates linhas acima²⁸³, isto é, a “pedra magnética”. Contudo, ter a pretensão de dizer o que é esta pedra é dar uma resposta que o texto não permite oferecer e, em últimas consequências, é preencher de sentido. Sócrates está criticando a inspiração divina como critério para conhecer a verdade, já que há no texto o reconhecimento da verdade que cabe à poesia.²⁸⁴ O problema levantado por Sócrates é de que nem todos foram agraciados com a possibilidade de serem tomados por essa *harmonía*, ou seja, o que o personagem filósofo do diálogo, Sócrates, está buscando compreender é como estabelecer um conhecimento/discurso que diz a verdade das coisas (mesmo que o texto mostre que a verdade a qual se quer não seja uma verdade necessariamente epistêmica), pois não há no humano uma condição tal qual a do rapsodo para escutar e ser tomado por esta *harmonía*. Ou como ser um hermeneuta, tal qual o personagem Íon julga ser, se o poder que recai sobre ele é o da possessão divina. Vale lembrar que quando Íon está na função de hermeneuta, cobrando por suas aulas, ele não está em um estado de transe e isso quer dizer que ele não está dominado por aquela *harmonía*. Sendo assim, quais das *harmoníai* possíveis ele poderá realmente ensinar? Fica a dúvida que o diálogo não responde.

²⁸² “ὡςπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ’ ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὡςπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι.” (PLATO, 1903, *Io*, 533e-534a).

²⁸³ Cf. Platão, *Íon*, 533d.

²⁸⁴ Id., 534b.

As outras ocorrências catalogadas de *panarmonía* concentram-se na seção 399 da *República*. Neste passo, podemos perceber um grande uso do termo *harmonía*. Em tal recorte, Platão desenvolve uma crítica que coloca em xeque a condição e necessidade da *panarmonía*. Depois de discutir sobre a utilidade das diversas *harmoníai*,²⁸⁵ Platão afirma que *não sabe nada de harmonía (ouk oída, éphēn egō, tās harmoníai)*²⁸⁶, mantendo Sócrates fiel à própria máxima, *só sei que nada sei*. Porém, ele quer escolher a *harmonía*

que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a acção violenta, ainda que seja mal sucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas estas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em actos pacíficos não violentos, mas voluntários, que usa do rogo e da persuasão, ou por meio da prece aos deuses, ou pelos seus ensinamentos e admoestações aos deuses, ou pelos seus ensinamentos e admoestações aos homens, ou, pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou o persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem sobranceira, se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar.²⁸⁷ (PLATÃO, 1987, *República*, 399b-c)

No fim das contas o que importa para Platão são as *harmoníai* que formem os cidadãos para a sentasatez e para a coragem. Para a cultura grega, a música, com todos os seus atributos, é importante para a formação *ética* e, com isso, afirma o autor da *República* (1987, 399c, grifo nosso), “não precisaremos para os nossos cantos melodias e instrumentos com muitas cordas e com **muitas harmonias**”.²⁸⁸ Mais uma vez, a tradução pode nos conduzir ao erro, principalmente para leitores que não têm acesso direto à língua grega. A nosso ver, Platão não afirma que não precisa de *muitas harmoníai*, o que ele diz é que não precisa de *todas as harmoníai*.

²⁸⁵ Cf. *República*, 398e-399a.

²⁸⁶ “οὐκ οἶδα, ἔφην ἐγώ, τὰς ἁρμονίας” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 399a).

²⁸⁷ “ἀλλὰ κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἐν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσφθίας, καὶ ἀποτυχόντος ἢ εἰς τραύματα ἢ εἰς θανάτους ἰόντος ἢ εἰς τινὰ ἄλλην συμφορὰν πεσόντος, ἐν πᾶσι τούτοις παρατεταγμένως καὶ καρτερούντως ἀμυνομένου τὴν τύχην: καὶ ἄλλην αὖ ἐν εἰρηρικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ ἀλλ’ ἐν ἐκουσίᾳ πράξει ὄντος, ἢ τινὰ τι πειθοντός τε καὶ δεομένου, ἢ εὐχῇ θεῶν ἢ διδασχῇ καὶ νοουθετήσῃ ἀνθρώπων, ἢ τοῦναντίον ἄλλῳ δεομένῳ ἢ διδάσκοντι ἢ μεταπέιθοντι ἑαυτὸν ἐπέχοντα, καὶ ἐκ τούτων πράξαντα κατὰ νοῦν, καὶ μὴ ὑπερηφάνως ἔχοντα, ἀλλὰ σωφρόνως τε καὶ μετρίως ἐν πᾶσι τούτοις πράττοντά τε καὶ τὰ ἀποβαίνοντα ἀγαπῶντα. ταύτας δύο ἁρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχούντων, εὐτυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων ἁρμονίας αἵτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λείπε.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 399b-c).

²⁸⁸ “οὐκ ἄρα, ἦν δ’ ἐγώ, πολυχορδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς ψδαῖς τε καὶ μέλεσιν.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 399c).

No que estamos traçando aqui, ou seja, uma *teoria da gradação da harmonía* em Platão, faz-se necessário lançar luz sobre este problema que é a diferença entre as muitas *harmoníai* e todas as *harmoníai*, pois Platão precisa de *muitas harmoníai* para poder escolher, o que ele não carece é de *todas as harmoníai* (*panarmoníou* - *παναρμονίου*). O mesmo fenômeno ocorre na seção 399c-d da *República* (1987), onde Platão usa tanto o termo *polyarmonía* como *panarmonía*. Para os dois casos, a tradução aqui cotejada usa “muitas harmonias”. A diferença entre os dois termos parece ser um detalhe pequeno ou, até mesmo, insignificante. Contudo, devemos observar que há uma importante diferença entre *polyarmonía* e *panarmonía*:

Logo, não teremos de sustentar artifices para fabricarem harpas, trógonos e toda a espécie de instrumentos de muitas cordas e de muitas harmonias.

(...)

E então? Os fabricantes de flautas e os flautistas, recebê-los na cidade? Ou não é este o instrumento que emite mais sons? E os próprios instrumentos de muitas harmonias, não se dá o caso de serem imitações da flauta?²⁸⁹

No primeiro trecho, as “muitas harmonias” foram traduzidas conforme a necessidade do conceito *polyarmonía*. No segundo, por sua vez, há uma declaração importante, a saber: a flauta não é um instrumento de *muitas harmoníai*, mas de *todas as harmoníai*, é um instrumento pan-harmônico. Baseando-se nesse detalhe, Platão pode desconsiderar todos os outros instrumentos, isto é, a necessidade de sustentar outros músicos e outros fabricantes de instrumentos, uma vez que só precisaria de uma única vertente instrumental. Com este singelo detalhe, Platão parece, também, expulsar muitas classes de músicos da *pólis* ideal. A respeitadíssima helenista Maria Helena da Rocha Pereira, tradutora da *República* (PLATÃO, 1987, grifo nosso) que aqui lançamos mão, tinha consciência da diferença entre esses dois termos, pois em 404d-e ela traduziu *panarmonía* pela expressão que segue em itálico: “E se comparássemos, julgo eu, toda esta qualidade de alimentação e dieta com a melopeia e o canto composto de *toda a espécie de harmonias* e de ritmos, era uma comparação bem feita?”²⁹⁰ Apesar da presença do *pâsi*, que por ser um advérbio de quantidade pode ser distribuído, neste trecho, ou para a *harmonía* ou para o ritmo, ou para os dois, como pode ter sido o caso, talvez a tradutora não tenha reconhecido o caráter conceitual presente no totalizador *pan-* em *panarmonía*.

²⁸⁹ “τριγώνων ἄρα καὶ πεκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν. (...)

τί δέ; αὐλοποιούς ἢ αὐλητάς παραδέξει εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχорδότατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα;” (PLATO, 1905a, *Respvblica*, 399c-d).

²⁹⁰ “ὄλην γὰρ οἶμαι τὴν τοιαύτην σίτησιν καὶ διαίταν τῇ μελοποιίᾳ τε καὶ ᾠδῇ τῇ ἐν τῷ παναρμονίῳ καὶ ἐν πᾶσι ῥυθμοῖς πεποιημένη ἀπεικάζοντες ὀρθῶς ἂν ἀπεικάζομεν.” (PLATO, 1905a, *Respvblica*, 404d-e).

5.3. O CONCEITO DE *HARMONÍA*: USOS VERBAIS E NOMINAIS

Prosseguindo ainda para as gradações do conceito de *harmonía*, apresentamos esta forma com o radical *hérmo* (*ἥρμο*), que já ocorreu anteriormente.²⁹¹ Contudo, falta ainda apresentar algumas ocorrências em outros diálogos e sua gradação no interior da filosofia de Platão. Os termos com este radical são ou verbos no tempo aoristo, perfeito ou mais que perfeito, ou verbos nominais, como nas ocorrências do particípio. O primeiro exemplo que trazemos aqui encontra-se na forma da terceira pessoa do singular aoristo. O sentido deste uso manteve o significado do verbo que vimos no *Capítulo 1* em Homero. Assim sendo, lemos, no *Sofista* (1972, 262b-c, grifo nosso), que

E se dissermos ainda: leão, cervo, cavalo, e todos os demais nomes que denominam sujeitos executando ações, há, ainda aqui, uma série da qual jamais resultou discurso algum; pois, nem nesta, nem na precedente, os sons proferidos indicam nem ação, nem inação, nem o ser, de um ser, ou de um não-ser, pois não unimos verbos aos nomes. Somente **unidos** haverá o acordo e, desta primeira combinação nasce o discurso que será o primeiro e mais breve de todos os discursos.²⁹²

Ainda no *Sofista*, alguns passos seguintes da referência anterior, em 262d-e, vemos um outro uso deste radical, mas agora na terceira pessoa do imperfeito. Aqui também a tradução mantém a mesma semântica do caso anterior. Todavia, deve-se observar que Platão usa um outro verbo que deriva de *harmózō*, a saber, *harmóttei*, ou seja, um verbo na terceira pessoa do presente do indicativo. Um terceiro uso verbal também ocorre: *harmóttonta* (*ἀρμόττοντα*), no particípio presente. O que pretendia Platão com tantas *harmoníai* em um trecho tão curto? O que vemos com isso é que, para Platão, alguns “sinais vocais” não *concordavam*, não *concordam* e não são *concordantes*, resguardando, por assim dizer, o caráter universal do seu pensamento. Ou seja, Platão faz uso de tais formas verbais para viabilizar, em qualquer tempo, esta maneira de *tornar acabada* (*apērgásato*) a confecção de discursos. Dessa forma, lemos que “assim, pois, do mesmo modo que, entre as coisas, umas concordam mutuamente, outras

²⁹¹ As ocorrências que já apareceram neste trabalho foram extraídas dos seguintes diálogos: *Crátilo*, 405a (*hērmosen - ἥρμοσεν*); *Fédon*, 93c (*hermósthai - ἡρμόσθαι*), 93e (*hērmostai - ἥρμοσται*); *Laques*, 193d (*hermósmetha - ἡρμόσμεθα*); *República*, 443e (*hermosménon - ἡρμοσμένον*).

²⁹² “οὐκοῦν καὶ πάλιν ὅταν λέγῃται ‘λέων’ ‘ἔλαφος’ ‘ἵππος,’ ὅσα τε ὀνόματα τῶν τὰς πράξεις αὐτῶν πραττόντων ὀνομάσθη, καὶ κατὰ αὐτήν δὴ τὴν συνέχειαν οὐδεὶς πῶς συνέστη λόγος: οὐδεμίαν γὰρ οὔτε οὕτως οὔτ’ ἐκείνως πρᾶξιν οὐδ’ ἀπραξίαν οὐδὲ οὐσίαν ὄντος οὐδὲ μὴ ὄντος δηλοῖ τὰ φωνηθέντα, πρὶν ἂν τις τοῖς ὀνόμασι τὰ ῥήματα κεράσῃ. τότε δ’ ἡρμοσέν τε καὶ λόγος ἐγένετο εὐθὺς ἢ πρώτη συμπλοκή, σχεδὸν τῶν λόγων ὁ πρῶτός τε καὶ σμικρότατος.” (PLATO, 1900, *Sophista*, 262b-c).

não; assim, também, nos sinais vocais, alguns deles não podem concordar, ao passo que outros, por seu mútuo acordo, criaram o discurso”.²⁹³

Outra forma ocorre no *Teeteto* (PLATÃO, 1973, 144d-e), cuja morfologia encontra-se no infinitivo perfeito médio passivo *hermósthai* (ἡρμόσθαι). Em um contexto em que Sócrates cria uma imagem ironizando o posicionamento do seu interlocutor, Teodoro, no diálogo, afirma:

Isso mesmo, Teeteto, para que eu próprio me contemple e veja como tenho o rosto. Diz Teodoro que é parecido com o teu. Porém, se cada um de nós tivesse uma lira e ele declarasse que ambas estavam com igual afinação, dar-lhe-íamos crédito de imediato, ou primeiro procuraríamos certificar-nos se ele entende de música, para falar com autoridade?²⁹⁴

Este termo, em um contexto musical, foi interpretado por *afinação* de um instrumento musical. Na *República* (PLATÃO, 1987, 410e-411a) localizamos o uso desta mesma palavra. Este termo, neste caso, foi traduzido por *conciliar*, o que, em certa medida, orna com a ideia de afinar. No contexto do diálogo, busca-se para aquele que governará a *pólis*, uma afinação entre a música e a ginástica.²⁹⁵ Logo, Platão questiona: “então não é necessário conciliá-la uma com a outra? (...) – E dessa harmonia não resulta uma alma moderada e corajosa?”.²⁹⁶ Ora, deve-se observar que a *harmonía*, neste trecho, é a tradução de *hermosménou* (ἡρμωσμένου), no participio presente médio passivo. Isso mostra que o que Platão via na relação entre música e ginástica era *harmonía* e que essa *harmonía*, participando constantemente do presente, conduz a alma para a moderação e para a coragem, os dois atributos necessários do governador e do guardião da *pólis*. Este mesmo sentido pode ser observado ainda neste mesmo diálogo, em 554e,

²⁹³ “οὕτω δὴ καθάπερ τὰ πράγματα τὰ μὲν ἀλλήλοις ἡρμωττεν, τὰ δ’ οὐ, καὶ περὶ τὰ τῆς φωνῆς αὐ̄ σημεῖα τὰ μὲν οὐχ ἄρμόττει, τὰ δὲ ἄρμόττοντα αὐτῶν λόγον ἀπηργάσατο.” (PLATO, 1900, *Sophista*, 262d-e, grifo nosso).

²⁹⁴ “πάνυ μὲν οὖν, ὦ Θεαίτητε, ἵνα κἀγὼ ἐμαυτὸν ἀνασκέψωμαι ποῖόν τι ἔχω τὸ πρόσωπον: φησὶν γὰρ Θεόδωρος ἔχειν με σοὶ ὅμοιον. ἀτὰρ εἰ νῦν ἐχόντων ἑκατέρου λύραν ἔφη αὐτὰς ἡρμόσθαι ὁμοίως, πότερον εὐθὺς ἂν ἐπιστεύομεν ἢ ἐπεσκεψάμεθ’ ἂν εἰ μουσικὸς ὢν λέγει;” (PLATO, 1900, *Theaetetus*, 144d-e, grifos nossos).

²⁹⁵ Para Platão, é muito importante o cuidado com o corpo e esta é uma preocupação educativa da *pólis* ideal. No fim do *Livro IX* da *República* (PLATÃO, 1987, 591c-d), Platão demonstra que a boa forma corporal de quem governará a *pólis* não o levará ao desregramento dos prazeres: “Em seguida — continuei eu — a boa forma e sustento do seu corpo, não a orientará para prazeres animalescos e irracionais, nem viverá inclinado a isso, mas nem sequer atenderá à saúde, nem dará importância a ser forte, saudável e formoso, se com isso não adquirir também a temperança, mas em todo o tempo se verá que ele compõe a harmonia do seu corpo com vista a acertar o acorde da sua alma.” [“ἔπειτά γ’, εἶπον, τὴν τοῦ σώματος ἕξις καὶ τροφήν οὐχ ὅπως τῇ θηριώδει καὶ ἀλόγῳ ἡδονῇ ἐπιτρέψας ἐνταῦθα τετραμμένος ζήσει, ἀλλ’ οὐδὲ πρὸς ὑγίειαν βλέπων, οὐδὲ τοῦτο πρεσβεύων, ὅπως ἰσχυρὸς ἢ ὑγιής ἢ καλὸς ἔσται, εἰ μὴ καὶ σωφρονήσει μέλλῃ ἀπ’ αὐτῶν, ἀλλ’ αἰετὴν ἐν τῷ σώματι ἁρμονίαν τῆς ἐν τῇ ψυχῇ ἕνεκα συμφωνίας ἁρμωττόμενος φανεῖται.” (PLATO, 1905a, *Respublica*, 591c-d)].

²⁹⁶ οὐκοῦν ἡρμόσθαι δεῖ αὐτὰς πρὸς ἀλλήλας; (...) καὶ τοῦ μὲν ἡρμωσμένου σώφρων τε καὶ ἀνδρεία ἢ ψυχὴ; (PLATO, 1905a, *Respublica*, 410e-411a, grifos nossos).

onde lemos que “por esse motivo²⁹⁷, penso que um homem desses terá um aspecto mais decente do que a maioria; mas a verdadeira virtude, de uma alma em paz e harmonia consigo mesmo, fugirá para longe dele”.²⁹⁸ Observa-se que o termo traduzido por “harmonia” foi *hērmōsménēs* (*ἡρμωσμένης*), um particípio perfeito, ou seja, o homem que está harmonizado consigo mesmo dá indícios de que tem uma lida *comedida* com os desejos. Este comedimento é uma “arte” da justa medida, isto é, da proporção harmônica.

Há ocorrências deste radical no *Fédon* (PLATÃO, 2011). Entre os passos 85e-86d, há um uso extensivo e variado do vocábulo *harmonía*:

É que seria possível alegar a mesma coisa, continuou, a respeito da harmonia e da lira com suas cordas, a saber: que a harmonia é algo invisível, incorpóreo e sumamente belo numa lira bem afinada, e que esta, por sua vez, é corpo, como também o são as cordas, coisas materiais, compostas, terrenas e de natureza mortal. Ora, no caso de alguém quebrar a lira e cortar ou arrebentar as cordas, alguém poderia argumentar como o fizeste: forçosamente aquela harmonia ainda vive, não foi destruída; pois não é possível subsistir a lira depois de se partirem as cordas, e as próprias cordas, todas elas de natureza mortal, e desaparecer a harmonia, da mesma natureza e da família do divino e do imortal, que assim viria a ser destruída até mesmo antes do que é perecível. Não, prosseguiria essa pessoa; necessariamente a harmonia terá de continuar em qualquer parte, por ser forçoso que a madeira apodreça primeiro, e as cordas, antes de acontecer àquela alguma coisa. A esse respeito, Sócrates, creio que tu mesmo já consideraste que a noção da alma admitida por nós é mais ou menos a seguinte: Da mesma forma que temos o corpo distendido e coeso pelo calor e o frio, o seco e o úmido,²⁹⁹ e tudo o mais do mesmo gênero, viria a ser nossa alma a mistura e a harmonia de todos esses elementos, quando combinados em justa proporção. Ora, se nossa alma for uma espécie de harmonia, é evidente que, ao ficar relaxado o corpo, ou distendido em excesso, por doenças e outras perturbações, forçosamente a alma fenecerá logo, em que pese a sua natureza divina, tal como se dá com as outras harmonias, tanto as resultantes de sons como das demais obras dos artistas; ao passo que os despojos do corpo perduram por muito tempo, até que o fogo os destrua ou venham a apodrecer. Vê, portanto, o que devemos opor a esses argumentos, no caso de alguém nos vir dizer que a alma, por ser a mistura dos elementos do corpo, é a primeira a fenecer naquilo que denominamos morte.³⁰⁰

²⁹⁷ O motivo do qual fala Platão é o do tipo de homem que dá ouvido aos melhores desejos. Cf. *República*, 554d-e.

²⁹⁸ “διὰ ταῦτα δὴ οἶμαι εὐσχημονέστερος ἂν πολλῶν ὁ τοιοῦτος εἶη: ὁμονοητικῆς δὲ καὶ ἡρμωσμένης τῆς ψυχῆς ἀληθῆς ἀρετῆ πόρρω ποι ἐκφεύγει ἂν αὐτόν.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 544e).

²⁹⁹ Esta mesma relação de contrários (calor e frio, seco e úmido) aparece no *Banquete*, 188a. Neste trecho também ocorre o termo *harmonía*.

³⁰⁰ “ταύτη ἔμοιγε, ἦ δ’ ὅς, ἦ δὴ καὶ περὶ ἁρμονίας ἂν τις καὶ λύρας τε καὶ χορδῶν τὸν αὐτὸν τοῦτον λόγον εἴποι, ὡς ἡ μὲν ἁρμονία ἀόρατον καὶ ἀσώματον καὶ ἀγκαλόν τι καὶ θεῖόν ἐστιν ἐν τῇ ἡρμωσμένῃ λύρᾳ, αὐτὴ δ’ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ σώματά τε καὶ σωματοειδῆ καὶ σύνθετα καὶ γεώδη ἐστὶ καὶ τοῦ θνητοῦ συγγενῆ. ἐπειδὴν οὖν ἡ κατάξη τις τὴν λύραν ἢ διατέμη καὶ διαρρήξη τὰς χορδὰς, εἴ τις δισχυρίζοιτο τῷ αὐτῷ λόγῳ ὥσπερ σύ, ὡς ἀνάγκη ἔτι εἶναι τὴν ἁρμονίαν ἐκείνην καὶ μὴ ἀπολωλέναι—οὐδεμία γὰρ μηχανῆ ἂν εἴη τὴν μὲν λύραν ἔτι εἶναι διερωγυῖων τῶν χορδῶν καὶ τὰς χορδὰς θνητοειδεῖς οὐσας, τὴν δὲ ἁρμονίαν ἀπολωλέναι τὴν τοῦ θεοῦ τε καὶ ἀθανάτου ὁμοφυῆ τε καὶ συγγενῆ, προτέραν τοῦ θνητοῦ ἀπολωμένην—ἀλλὰ φαίη ἀνάγκη ἔτι ποῦ εἶναι αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν, καὶ πρότερον τὰ ξύλα καὶ τὰς χορδὰς κατασαπήσεσθαι πρὶν τι ἐκείνην παθεῖν—καὶ γὰρ οὖν, ὦ

No trecho do *Fédon* acima citado, temos o personagem Símiás questionando Sócrates acerca das semelhanças que há, por um lado, na relação entre o corpo e alma e, por outro, entre o instrumento e a *harmonía*.³⁰¹ Ele defende a ideia de que se o corpo é a prisão da alma, tal como Sócrates havia posto,³⁰² o instrumento é a prisão da *harmonía* e que, tal como o corpo que sucumbe, o instrumento também, indo a alma daquele, esvai-se a *harmonía* deste. Coletamos em seu questionamento nove ocorrências do termo *harmonía*. Sendo que apenas uma delas possui o radical *hérmo* (ἥρμο). Apesar de não ser tão claro o tratamento dado na tradução acima para este termo, pode-se perceber que é usado no campo semântico da música, isto é, o termo foi traduzido por *afinação*. Contudo, a primeira aparição da *harmonía* diz respeito a algo próximo de uma escala musical, por estar próxima da *lira*. A segunda ocorrência trata do problema do modo como esta *harmonía* se torna fenômeno, seu estado e constituição: *invísivel, incorpóreo e belo*, se estiver sendo executada numa lira afinada (*hermosménēi - ἡρμοσμένῃ*). A partir deste ponto, Símiás coloca a ideia de que a alma é formada por elementos que estão em relação de contrários e que tais relações formariam também a alma como a *harmonía*. Na compreensão de Símiás, a alma, por ser feita dos mesmos elementos do corpo, ela também morre quando tais elementos desestruturam-se.

Seguindo as interpolações colocadas por Símiás e Cebes, Equécrates, outro personagem, interrompe a narrativa de Fédon, que, sob a caligrafia de Platão, conta-nos os últimos suspiros de Sócrates. Em uma resposta “dramática”, Equécrates sente sua crença desestabilizar-se diante da fala de Sócrates, pois acreditava, tal como Símiás, que a “alma é uma harmonia”.³⁰³ Este espanto e/ou admiração (*thaumastōs - θαυμαστῶς*) que sofre este personagem com relação à fala de Sócrates mostra a condição para que a filosofia possa estabelecer-se.³⁰⁴ Este espanto mostra que poderia ser popular a ideia de a alma ser a *harmonía*. Em sua resposta a Símiás, Sócrates usará o termo *harmonía* de diversos modos.

Σόκρατες, οἶμαι ἔγωγε καὶ αὐτόν σε τοῦτο ἐντεθυμῆσθαι, ὅτι τοιοῦτόν τι μάλιστα ὑπολαμβάνομεν τὴν ψυχὴν εἶναι, ὥσπερ ἐντεταμένον τοῦ σώματος ἡμῶν καὶ συνεχομένου ὑπὸ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ καὶ ξηροῦ καὶ ὑγροῦ καὶ τοιούτων τινῶν, κρᾶσιν εἶναι καὶ ἁρμονίαν αὐτῶν τούτων τὴν ψυχὴν ἡμῶν, ἐπειδὴν ταῦτα καλῶς καὶ μετρίως κραθῆ ἢ πρὸς ἄλληλα—εἰ οὖν τυγχάνει ἡ ψυχὴ οὔσα ἁρμονία τις, δῆλον ὅτι, ὅταν χαλασθῆ τὸ σῶμα ἡμῶν ἀμέτρως ἢ ἐπιταθῆ ὑπὸ νόσων καὶ ἄλλων κακῶν, τὴν μὲν ψυχὴν ἀνάγκη εὐθὺς ὑπάρχει ἀπολωλέναι, καίπερ οὔσαν θειοτάτην, ὥσπερ καὶ αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι αἱ τ' ἐν τοῖς φθόγγοις καὶ ἐν τοῖς τῶν δημιουργῶν ἔργοις πᾶσι, τὰ δὲ λείψανα τοῦ σώματος ἐκάστου πολὺν χρόνον παραμένειν, ἕως ἂν ἡ κατακαυθῆ ἢ κατασαπῆ—ὄρα οὖν πρὸς τοῦτον τὸν λόγον τί φήσομεν, ἂν τις ἀξιοῖ κρᾶσιν οὔσαν τὴν ψυχὴν τῶν ἐν τῷ σώματι ἐν τῷ καλουμένῳ θανάτῳ πρῶτην ἀπόλλυσθαι.” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 85e-86d).

³⁰¹ Aqui iniciaremos também as análises das formas da *harmonía*, propriamente dita, tanto nas formas nominiais como nas formas verbais. Apesar de já ter aparecido em demasia nas páginas anteriores.

³⁰² Cf. *Fédon*, 82e-83a.

³⁰³ “τὸ ἁρμονίαν τινὰ ἡμῶν εἶναι τὴν ψυχὴν” (PLATO, 1900, 88d, grifo nosso).

³⁰⁴ Em 91d, Sócrates faz um resumo das dúvidas de Símiás e Cebes. Neste resumo, aparece o termo *harmonías* (*ἁρμονίας*).

Analisaremos, portanto, os aparecimentos do conceito de *harmonía* nesta resposta. Para Sócrates, é um erro acreditar que a *harmonía* é a alma, ou vice-versa, pois não se pode ter a opinião de que a “harmonia é uma coisa composta e que a alma nada mais é do que a harmonia, uma composição das tensões das cordas do corpo (...) e afirmar ao mesmo tempo que a harmonia existiu antes dos elementos dos quais viria a ser composta”.³⁰⁵ Para Sócrates, há um problema lógico ao afirmar que a alma é *harmonía*, pois tal crença significa acreditar que a alma pudesse morrer antes do corpo, tal qual a *harmonía* defendida por Símiias, uma vez que é a *harmonía* da lira, isto é, uma *harmonía* musical. Pois, para Sócrates,

A alma não é, pois, como a harmonia com a qual tu a comparas. A harmonia, com a qual comparas a alma, não apresenta analogia com ela neste ponto: primeiro, com efeito, existem a lira e as cordas, e depois os sons inarticulados e a harmonia, que se forma por último e desaparece antes de tudo mais.³⁰⁶ (PLATÃO, 1972, *Fédon*, 92b-c)

Ironizando a contradição lógica que Símiias reconheceu expressar,³⁰⁷ Sócrates afirma que “se há uma linguagem que seja coerente, é bem aquela que fala da harmonia”³⁰⁸ e continua respondendo a Símiias que: “é necessário então escolher entre essas duas linguagens (...). A que afirma que instruir-se é lembrar-se ou a de que a alma é uma harmonia?”³⁰⁹ (PLATÃO, 1972, 92c). É no mínimo curioso ver que, no *Protágoras* (PLATÃO, 1980a, 333a), Platão apresenta algo semelhante. Ao conduzir, também, seu interlocutor para uma contradição lógica, Platão afirma que é necessário escolher uma das proposições, pois “juntas, as duas não fazem boa música; não afinam nem se harmonizam”.³¹⁰ É neste ponto que a *harmonía* se torna tanto musical como linguagem. Tomando a afirmação de que *harmonía* é linguagem, temos que a linguagem humana, precária e condicional, estabelece-se por combinação de contrários, ou seja, as semânticas consolidam-se tendo em vista à constante de seus contrários: amor-ódio, guerra-paz, vida-morte. Além disso, a *harmonía* musical comunica alguma coisa, como por exemplo,

³⁰⁵ “τὸ ἁρμονίαν μὲν εἶναι σύνθετον πρᾶγμα, ψυχὴν δὲ ἁρμονίαν τινὰ ἐκ τῶν κατὰ τὸ σῶμα ἐντεταμένων συγκεῖσθαι: (...) σαυτοῦ λέγοντος ὡς πρότερον ἦν ἁρμονία συγκειμένη, πρὶν ἐκεῖνα εἶναι ἐξ ὧν ἔδει αὐτὴν συντεθῆναι;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92a-b).

³⁰⁶ “οὐ γὰρ δὴ ἁρμονία γέ σοι τοιοῦτόν ἐστιν ᾧ ἀπεικάζεις, ἀλλὰ πρότερον καὶ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ καὶ οἱ φθόγγοι ἔτι ἀνάρμοστοι ὄντες γίνονται, τελευταῖον δὲ πάντων συνίσταται ἡ ἁρμονία καὶ πρῶτον ἀπόλλυται.” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92b-c, grifo nosso).

³⁰⁷ Cf. Platão, *Fédon*, 92c.

³⁰⁸ “πρέπει γε εἶπερ τῷ ἄλλῳ λόγῳ συνωδῶ εἶναι καὶ τῷ περὶ ἁρμονίας” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92c, grifo nosso).

³⁰⁹ : ἀλλ’ ὄρα πρότερον αἰρή τῶν λόγων, τὴν μάθησιν ἀνάμνησιν εἶναι ἢ ψυχὴν ἁρμονίαν;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92c).

³¹⁰ “οὔτοι γὰρ οἱ λόγοι ἀμφοτέροι οὐ πάνυ μουσικῶς λέγονται: οὐ γὰρ συνάδουσιν οὐδὲ συναρμόττουσιν ἀλλήλοις;” (PLATO, 1903, *Protágoras*, 333a).

as *harmoníai* lamentosas da qual fala Platão na *República*.³¹¹ Neste ângulo de visão, as *harmoníai* são sinais que comunicam algo e comunicam por contradição, por jogos de composição de contrários e/ou distintos.

A partir do reconhecimento, por parte de Símiias, e de concordar que a alma não é *harmonía*,³¹² Platão, no próprio *Fédon*, desenvolverá uma teoria da *harmonía*. Platão inicia esta teorização baseando-se na ideia de que os elementos que formam a *harmonía* condicionam o valor desta *harmonía*. Na voz de Sócrates temos a seguinte questão que abre a teorização da *harmonía*, no *Fédon* (PLATÃO, 1972, 92e-93a): “Bem; mas eis outra questão, Símiias: crês que uma harmonia, ou qualquer outra coisa composta, possa ter qualidades outras e diferentes daquelas que possuem os elementos de que é composta?”³¹³ Temos, resumidamente, então na seção 93a-d do diálogo *Fédon* os seguintes pressupostos teóricos:

1. A *harmonía* não pode guiar os elementos que a compõem;
2. A *harmonía* deve estar submetida aos elementos que a compõem;
3. Os sons da *harmonía* e seus movimentos estão submetidos às partes que a compõem;
4. As partes que compõem a *harmonía* definem-na.
5. Nenhuma *harmonía* é mais *harmonía* do que outra: nem em números, nem em tamanho, nem em força;
6. A *harmonía* não é nem mais nem menos harmonizada.

Isto significa dizer, em suma, que se os elementos que compõem a *harmonía* estiverem em desacordo já não é *harmonía*. O que define a *harmonía* é a relação entre as partes constituintes. Com isso, Platão conclui que se a alma fosse *harmonía* ela não poderia soar diferente do corpo,³¹⁴ mas o que não significa afirmar que não haja *harmonía* na relação corpo-alma.

Impossibilitando o pareamento entre a alma e a *harmonía*, Sócrates passeará pela poesia buscando fortalecer o seu argumento. Platão cita, a partir de Sócrates, os versos 17 e 18 do *Canto XX* da *Odisseia* de Homero (2014a):

³¹¹ “Quais são então as harmonias lamentosas?” (PLATÃO, 1987, *República*, 398e) [“τίνας οὖν θρηνώδεις ἀρμονίαι” (PLATO, 1905a, *Respyblica*, 398e)].

³¹² “E por esse motivo não me parece certo afirmar que a alma é uma harmonia, seja eu quem o diga ou seja outrem.” (PLATÃO, 1972, *Fédon*, 92e). [“διὰ ταῦτα μήτε ἐμαντοῦ μήτε ἄλλου ἀποδέχεσθαι λέγοντος ὡς ψυχὴ ἐστὶν ἀρμονία.” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92e)].

³¹³ “τί δέ, ἦ δ’ ὅς, ὃ Σιμμία, τῆδε; δοκεῖ σοι ἀρμονία ἢ ἄλλη τινὶ συνθέσει προσήκειν ἄλλως πως ἔχειν ἢ ὡς ἂν ἐκεῖνα ἔχη ἐξ ὧν ἂν συγκέηται;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 92e-93a).

³¹⁴ Cf. *Fédon*, 94c.

Golpeando o peito, fala ao coração: ‘Suporta, cárdio! Já suportaste muitas cachorradas.’³¹⁵

A referência a Homero é uma clara guerra entre o impulso à ação e a esperança de que *dias melhores virão* e, ao mesmo tempo, a certeza de que coisas piores já se passaram. Acerca destes versos, Sócrates questionará seu interlocutor da seguinte maneira: “crês que ele teria dito isso se houvesse considerado a alma como simples harmonia, inteiramente sujeita às inclinações do corpo, e não como algo que rege e governa o corpo, em suma como uma coisa por demais divina para se comparar à harmonia?”³¹⁶ (PLATÃO, 1972, *Fédon*, 94e), e segue afirmando que “não é coisa assisada considerar a alma como uma simples harmonia; pois, assim, não ficaríamos de acordo nem com Homero, divino poeta, nem conosco mesmos”³¹⁷ (94e-95a). A nosso ver, a referência a Homero excede, aqui, uma ironia ou preocupação com a verdade contida na poesia, acentuando o reconhecimento (i) de que Homero é o grande educador dos gregos; (ii) de honestidade intelectual; (iii) da marca de um diálogo constante que Platão traça nos seus textos com a poesia homérica. Nessa perspectiva, julgamos correto afirmar que Platão ao mesmo tempo estabelece uma dura crítica à poesia de seu tempo, principalmente na expulsão dos poetas na *República*, e mostra a importância do pensamento ali disposto.³¹⁸

Ainda acerca da relação entre *harmonía* e corpo, vemos também no *Filebo* (31d) Platão (2012) usar a *harmonía* como metáfora para a saúde do corpo. A imagem é a seguinte: a) imaginemos um corpo de um ser vivo; b) metaforicamente, tal corpo é estruturado, quando saudável, por cordas afinadas e/ou em *harmonía*; c) quando desarmonizada, tal corpo adocece. Percebe-se que Platão, ao usar o termo *harmonía*, realça a combinação de contrário presente na relação saúde-doença:

³¹⁵ “στῆθος δὲ πλήξας κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ: / τέτλαθι δὴ, κραδίη: καὶ κύντερον ἄλλο ποτ’ ἔτλης.” (HOMER, 1919, *Odyssey*, XX, v.17-18). Este mesmo trecho repete-se na *República* duas vezes, 390d e 441b, neste, apenas o verso 17.

³¹⁶ “ἄρ’ οἶει αὐτὸν ταῦτα ποιῆσαι διανοούμενον ὡς ἁρμονίας αὐτῆς οὔσης καὶ οἴας ἄγεσθαι ὑπὸ τῶν τοῦ σώματος παθημάτων, ἀλλ’ οὐχ οἴας ἄγειν τε ταῦτα καὶ δεσπόζειν, καὶ οὔσης αὐτῆς πολὺ θειοτέρου τινὸς πράγματος ἢ καθ’ ἁρμονίαν;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 94e, grifo nosso).

³¹⁷ “ἡμῖν οὐδαμῆ καλῶς ἔχει ψυχὴν ἁρμονίαν τινὰ φάναι εἶναι: οὔτε γὰρ ἄν, ὡς ἔοικεν, Ὀμήρω θεῖω ποιητῆ ὁμολογοῖμεν οὔτε αὐτοὶ ἡμῖν αὐτοῖς.” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 94e-95a).

³¹⁸ Em mais um trecho do *Fédon* (1972, 95a), vemos um diálogo de Platão com a poesia de Hesíodo. Tal como expomos no *Capítulo 1* do presente trabalho, a deusa *Harmonía* é filha de Ares e de Afrodite e casa-se com Cadmo. Acerca disso lemos que “agora que a Harmonia tebana se nos tornou de certo modo propícia, e do modo que lhe convém, isto é, com comedimento, ocupemo-nos de seu esposo Cadmo. Mas como, meu caro Cebes, e com que provas, poderemos conciliar Cadmo?” [“εἶεν δὴ, ἦ δ’ ὅς ὁ Σωκράτης, τὰ μὲν Ἁρμονίας ἡμῖν τῆς Θεβαϊκῆς ἴλεά πως, ὡς ἔοικε, μετρίως γέγονεν: τί δὲ δὴ τὰ Κάδμου, ἔφη, ὦ Κέβης, πῶς ἰλασόμεθα καὶ τίνι λόγῳ;” (PLATO, 1900, *Phaedo*, 94e-95a)].

Eu digo que, tendo se desatado a harmonia entre nós, seres vivos, ocorre a dissolução da natureza e, simultaneamente, no mesmo momento surgem as dores.

(...)

Mas, quando a harmonia se recompõe novamente, retornando à sua própria natureza, devemos dizer que surge o prazer – se temos que estabelecer as maiores coisas em poucas palavras e o mais rápido possível.³¹⁹

Neste sentido, esta citação não nega a ideia de Sócrates defendida no *Fédon*, mas corrobora que o lugar da *harmonía* é na relação corpo-alma. A ideia da *harmonía* aqui é apresentada como metáfora para o corpo, o que não significa dizer que o corpo é *harmonía*.

Retomando a questão acerca da expulsão dos poetas, vale expor aqui o que geralmente não é feito acerca deste posicionamento de Platão sobre este assunto no interior da tradição filosófica. Em primeiro lugar, este movimento de expulsão dos poetas é um movimento comum na história da filosofia grega. Quando Xenófanés (21 DK B11) e Heráclito (22 DK B40, 42) falam sobre os deuses e sobre os poetas, eles também agem com o mesmo vetor que alimentou o posicionamento de Platão na *República*.³²⁰ Contudo, nas *Leis*, Platão parece reordenar o lugar dos poetas promulgando regras para a suas atividades. É preciso compreender que a preocupação de Platão para os exercícios dos poetas atravessa os usos das *harmoníai*. Dessa forma, lemos que “assim, também, o legislador sensato convencerá o poeta a usar sua bela e recomendável linguagem, ou, no caso de não ser obedecido, o obrigará a apresentar nos ritmos e harmonias de suas canções varões temperantes, destemidos e de todo em todo virtuosos”³²¹ (PLATÃO, 1980b, *Leis*, 660a). Na seção seguinte a esta passagem, em 661c, especificamente, Platão retorna ao problema do poeta e afirma que “essa linguagem, segundo penso, que precisais exigir de vossos poetas, obrigando-os a pôr em consonância com ela o ritmo e a harmonia, para a boa educação dos jovens”.³²²

Encontramos na *Répública* (PLATÃO, 1987, 349e), por seu turno, uma efervescência do conceito de *harmonía*. A única ocorrência no *Livro I* aparece na forma participial presente *harmottómenos* (*ἀρμωττόμενος*)³²³, com o sentido de *afinação*. Em um contexto onde a música

³¹⁹ “λέγω τοίνυν τῆς ἁρμονίας μὲν λυομένης ἡμῖν ἐν τοῖς ζῴοις ἅμα λύσιν τῆς φύσεως καὶ γένεσιν ἀλγηδόνων ἐν τῷ τότε γίνεσθαι χρόνῳ. (...)

πάλιν δὲ ἀρμωτομένης τε καὶ εἰς τὴν αὐτῆς φύσιν ἀπιούσης ἡδονὴν γίνεσθαι λεκτέον, εἰ δεῖ δι’ ὀλίγων περὶ μεγίστων ὅτι τάχιστα ῥηθῆναι” (PLATO, 1901, *Philebus*, 31d).

³²⁰ Indicamos aqui a leitura do texto “Homero e o princípio da pedagogia” (COSTA, 2017), onde o autor propõe uma análise partindo dos filósofos da primeiríssima filosofia até a *República* de Platão.

³²¹ “ταῦτόν δὴ καὶ τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἁρμονίαισιν μέλη ποιοῦντα ὀρθῶς ποιεῖν.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 660a).

³²² “ταῦτα δὴ λέγειν, οἶμαι, τοὺς παρ’ ὑμῖν ποιητάς, ἅπερ ἐγώ, πείσετε καὶ ἀναγκάσετε, καὶ ἐπι τούτοις ἐπομένους ῥυθμοὺς τε καὶ ἁρμονίας ἀποδιδόντας παιδεύειν οὕτω τοὺς νέους ἡμῶν.” (PLATO, 1905b, *Leges*, 661c).

³²³ Está forma com dois “*taus*”, como já dito, remete ao uso ático da língua grega.

faz-se presente como exemplo, temos uma indagação de Sócrates a Trasímaco: “Parece-te, pois, excelente criatura, que um músico, quando afina a lira, pretende exceder outro músico na tensão ou distensão das cordas, e se considera digno de o ultrapassar?”.³²⁴ Aqui Platão parece já pensar a *harmonía* na atividade prática de um músico. Contudo, não se deve pensar que as afinações das cordas são fixas, ou seja, as cordas das liras, no tempo de Platão, não tinham frequências absolutas como somente a música a partir de Johann Sebastian Bach, no século XVII, vai experimentar.

No *Livro III da República* (1987, 397b-c) encontramos vários usos do conceito de *harmonía*. O primeiro marca a *harmonía* no interior da *léxis* (λέξις) – ou da narração. Há, na percepção platônica, uma *harmonía* e um ritmo característico para cada uma das narrativas. O termo *harmonía* aparece duas vezes, como é possível ler no seguinte excerto: “por conseguinte, destas duas³²⁵, uma experimenta pequenas alterações e, desde que se dê à narração a harmonia e ritmo convenientes, é fácil ao orador manter essa correção e harmonia única – pois pequenas são as mudanças – e também o ritmo igualmente aproximado”.³²⁶ Esta fala diz respeito à *narrativa simples*, pois não carece de muitas *harmoníai*. Contudo, ao descrever a presença da *harmonía* na *narrativa imitativa*, Platão questiona retoricamente que “ao contrário da primeira, não exigirá todas as harmonias e todos os ritmos, se tiver de ser feita a exposição como é preciso que o seja, por isso mesmo que abrange toda sorte de modificações?”³²⁷ (PLATÃO, 2000, *República*, 397c). Ao propor uma narrativa mista como possibilidade de coexistirem na *pólis* ideal, Platão afirma que, “no entanto, talvez me digas que ela não se adapta ao nosso governo, porquanto não existe entre nós homem duplo nem múltiplo, uma vez que cada um executa uma só tarefa. – Efectivamente, não se adapta”³²⁸ (PLATÃO, 1987, 397d-e). As duas presenças do verbo *adaptar* neste último excerto da *República* são a tradução de *harmóttein* (ἀρμόττειν)³²⁹ e

³²⁴ Esta foi uma das duas traduções cotejadas em língua portuguesa. A segunda foi a tradução de Carlos Alberto Nunes, que apresentou estas mesmas linhas da seguinte maneira: “E serás de parecer, meu caro, que ao encordoar sua lira queira algum músico ultrapassar outro músico ou alcançar sobre ele alguma vantagem no que respeita à tensão ou ao relaxamento das cordas?” (PLATÃO, 2000, *República*, 349e). [“δοκεῖ ἄν οὖν τίς σοι, ὃ ἄριστε, μουσικὸς ἀνὴρ ἁρμοττόμενος λύραν ἐθέλειν μουσικοῦ ἀνδρὸς ἐν τῇ ἐπιτάσει καὶ ἀνέσει τῶν χορδῶν πλεονεκτεῖν ἢ ἀξιοῦν πλέον ἔχειν;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 349e, grifo nosso)].

³²⁵ Essas duas, a que o texto se refere, são as *espécies de narração*: a narrativa imitativa e a narrativa simples. Cf. (*República* 396e-397b). Mais sobre a problematização dessas duas espécies de narrativa, ver Bolzani (2014).

³²⁶ “οὐκοῦν αὐτοῖν τὸ μὲν σμικρὰς τὰς μεταβολὰς ἔχει, καὶ ἐὰν τις ἀποδιδῶ πρόπουσαν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν τῇ λέξει, ὀλίγου πρὸς τὴν αὐτὴν γίγνεται λέγειν τῷ ὀρθῶς λέγοντι καὶ ἐν μιᾷ ἁρμονίᾳ – σμικραὶ γὰρ αἱ μεταβολαὶ – καὶ δὴ καὶ ἐν ῥυθμῷ ὡσαύτως παραπλησίῳ τινί;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 396b-c, grifos nossos).

³²⁷ “τί δὲ τὸ τοῦ ἐτέρου εἶδος; οὐ τῶν ἐναντιῶν δεῖται, πασῶν μὲν ἁρμονιῶν, πάντων δὲ ῥυθμῶν, εἰ μέλλει αὐτὸ οἰκείως λέγεσθαι, διὰ τὸ παντοδαπὰς μορφὰς τῶν μεταβολῶν ἔχειν;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 397c, grifo nosso).

³²⁸ “ἀλλ’ ἴσως, ἦν δ’ ἐγώ, οὐκ ἂν αὐτὸν ἀρμόττειν φαίης τῇ ἡμετέρᾳ πολιτείᾳ, ὅτι οὐκ ἔστιν διπλοῦς ἀνὴρ παρ’ ἡμῖν οὐδὲ πολλαπλοῦς, ἐπειδὴ ἕκαστος ἐν πράττει. οὐ γὰρ οὖν ἀρμόττει.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 397d-e).

³²⁹ Esta forma aparece uma vez no *Mênon*, 76c.

harmóttei (*ἀρμόττει*)³³⁰, respectivamente. O que Platão está nos dizendo é que este tipo de homem, que tem a capacidade de um dizer misto, não harmoniza com o governo da *pólis*. Contudo, Platão não deixa claro qual tipo de narrativa é a pura: ou a mimética ou a simples. Tentar responder a esta questão aqui fugiria demasiadamente do escopo do nosso trabalho.³³¹

Ainda no terceiro livro da *República*, vemos a *harmonía* sendo utilizada como ferramenta de purificação da cidade. Como já citado, Platão define as *harmoníai* lamentosas³³² como sendo a *mixolídia* e a *sintolídia*, e as *harmoníai* dos banquetes, a *iônia* e a *lídia*.³³³ Depois de purificar as *harmoníai*, Platão traçará ritmos específicos que podem ser úteis para mais bem educar a cidade.³³⁴ Esta solicitação de Sócrates que visa à relação entre *harmonía* e ritmo leva seu interlocutor, Gláucon, a um espanto e a uma suspensão do juízo. Platão afirma que “o que por observação própria poderei adiantar é que há três formas fundamentais na composição dos metros, como há quatro na dos sons, de que originam todas as harmonias. Mas quais sejam as que imitam estas ou aquelas formas particulares de vida, é o que não saberei dizer”³³⁵ (PLATÃO, 2000, *República*, 400a). Todo este rigor e, até certo ponto, rigidez propostos por Platão têm por finalidade uma educação pela música, pois esta atinge a alma e a afeta mais fortemente.³³⁶

No Livro IV, o termo *harmonía* aparece, também, algumas vezes. Platão, na seção 430e (1987), criou uma alegoria com a *harmonía* cujo desígnio era o de mostrar uma definição da temperança. Em seus termos, lemos que “vista de onde estamos [Sócrates e Gláucon], assemelha-se, ainda mais que nos casos anteriores, a um acorde³³⁷ e a uma harmonia”.³³⁸ Algumas linhas a seguir, Platão mostra que é homóloga a relação entre *harmonía* e temperança, como pode ser lido em 431e.³³⁹ O motivo para tal afirmação sobre a homologia entre estes dois

³³⁰ Esta forma verbal foi também encontrada em *Carta VIII*, 356d.

³³¹ Sobre este problema, indicamos o texto de Brandão (2007).

³³² Platão volta a estas *harmoníai* lamentosas em 411a.

³³³ Acerca destas *harmoníai*, cf. *República*, 398d.

³³⁴ Cf. *República*, 399e-400a.

³³⁵ “ἀλλὰ μὰ Δί’, ἔφη, οὐκ ἔχω λέγειν. ὅτι μὲν γὰρ τρί’ ἅττα ἐστὶν εἶδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἀρμονίαι, τεθεαμένος ἂν εἴποιμι: ποῖα δὲ ὁποῖου βίου μιμήματα, λέγειν οὐκ ἔχω.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 400a).

³³⁶ Cf. *República*, 401d-e.

³³⁷ Nesta palavra, Maria Helena da Rocha Pereira escreveu o seguinte (PLATÃO, 1987, *Répubblica*, n.20, p.181): “a palavra grega que assim traduzimos, *συνφονία*, pode designar a consonância das notas da oitava, e bem assim de outros intervalos musicais. O filósofo serve-se desta imagem para preparar a definição de temperança (*σωφροσύνη*), que apresenta a seguir”. Para quem quiser saber onde a definição é apresentada, cf. *República*, 439e.

³³⁸ “καὶ ὥς γε ἐντεῦθεν ἰδεῖν, συμφωνία τινὶ καὶ ἀρμονία προσέεικεν μᾶλλον ἢ τὰ πρότερον” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 430e).

³³⁹ “Vês então – repliquei eu – que adivinhámos correctamente há bocado, ao dizer que a temperança se assemelha a uma harmonia?” (PLATÃO, 1987, *Répubblica*, 431e) [“ὄρας οὖν, ἦν δ’ ἐγώ, ὅτι ἐπεικῶς ἐμαντεύομεθα ἄρτι ὡς ἀρμονία τινὶ ἢ σωφροσύνη ὁμοίωται;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 431e)].

conceitos é que Platão vê a temperança como um intervalo de oitava que abarcaria todas as notas, tanto as pequenas como as grandes.³⁴⁰ Na seção 441e-442a (PLATÃO, 2000), Platão rememora, em forma de pergunta retórica: “a mistura acertada de Música e Ginástica é que as põe de acordo, esticando a razão e alimentando-a com belos discursos e ensinamentos, ou afrouxando algum tanto a outra, moderando-a mais branda por meio da harmonia e do ritmo?”³⁴¹

No excerto que vai da seção 530e a 531c do *Livro VII*, Platão critica um modo improfícuo de estudar. Neste passo, é afirmado, por um lado, que os estudantes não devem de maneira alguma realizar um estudo imperfeito, que é fazer cálculos das *harmoníai* sem chegar a lugar algum com esse tipo de conhecimento. Porém, por outro lado, os músicos que buscam a afinação no instrumento, os chamados músicos empíricos, são intelectualmente inferiores, quando comparados com os *harmonikoí*, que se elevam com a apreciação da música. Os instrumentistas empíricos, para Platão, são aqueles que tem a escuta como fundamento da realização da execução musical, pois “o critério da retidão de sua arte é o seu ouvido”³⁴² (MOUTSOPOULOS, 1959, p.294, tradução nossa). Dito isto, no passo 531b-c, Gláucon declara a seguinte sentença:

Referes-te àqueles honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas. Mas não vá a minha metáfora tornar-se um tanto maçadora, se insisto nas pancadas dadas com o plectro, e nas acusações contra as cordas, ou porque se recusam ou porque exageram – acabo com ela e declaro que não é desses que eu falo, mas daqueles que há momentos dissemos que havíamos de interrogar sobre a harmonia. É que eles fazem o mesmo que os que se dedicam à astronomia. Com efeito, eles procuram os números nos acordes que escutam, mas não se elevam até ao problema de observar quais são os números harmônicos e quais o não são, e por que razão diferem.³⁴³

A *harmonía* na *República* de Platão tem um papel fundamental como estamos tentando demonstrar até aqui. No *Livro X* (1987, 601a-b), o autor apresenta uma consequência da sua teorização da *harmonía*. De certo modo, mostra-nos a necessidade de dar a devida atenção para

³⁴⁰ Acerca desta metáfora musical, cf. *República*, 432a.

³⁴¹ “μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς κρᾶσις σύμφωνα αὐτὰ ποιήσει, τὸ μὲν ἐπιτείνουσα καὶ τρέφουσα λόγοις τε καλοῖς καὶ μαθήμασιν, τὸ δὲ ἀνιείσα παραμυθουμένη, ἡμεροῦσα ἄρμονίᾳ τε καὶ ῥυθμῷ;” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 441e-442a).

³⁴² “le critère de la rectitude de leur art est leur seule oreille” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.294).

³⁴³ “σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας: ἵνα δὲ μὴ μακροτέρα ἢ εἰκὼν γίγνηται πλήκτρῳ τε πληγῶν γιγνομένων καὶ κατηγορίας πέρι καὶ ἐξαρνήσεως καὶ ἀλαζονείας χορδῶν, παύομαι τῆς εἰκόνοσ καὶ οὐ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ' ἐκείνους οὓς ἔφαμεν νυνδὴ περὶ ἄρμονίας ἐρήσεσθαι. ταῦτόν γάρ ποιοῦσι τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ: τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουομέναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα ἀνίσσιν, ἐπισκοπεῖν τίνες σύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τί ἐκάτεροι.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 531b-c).

os usos e as consequências políticas que tais práticas podem acarretar. Por exemplo, o poeta, ao ensinar as diversas artes, lança mão do “metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas desnudadas do colorido musical, e ditas só por si”.³⁴⁴ Nesta perspectiva, as *harmoníai*, para manter a imagem do invólucro que abarca toda a esfera em Empédocles, reveste o conteúdo da poesia, domando e hipnotizando, tal como foi neste capítulo comentado acerca do diálogo *Íon*, as pessoas, fazendo-as aceitar todos os conteúdos sem entrar em dissensão com eles. Por isso que as escolhas das *harmoníai* são fundamentais, porque são elas as responsáveis por enformar a população.

Ainda, na *República*, vemos Platão desenvolver uma *mitologia* denominada como a *harmonía* das esferas. Esta *doutrina* afirma que os planetas estão espaçados um do outro por relações matematicamente proporcionais e, ao realizar cada um seu movimento revolucionário, emitem um som em *harmonía*. Este modo de ver e de escutar revela a um só tempo o que se pode compreender por educação e cultura na perspectiva platônica. Estes dois sentidos canalizados na perspectiva, aqui proposta, proporcionam ao humano uma capacidade que, quando regido pelo *lógos*, consolida um certo conhecimento apurado das coisas. Talvez esta seja a mais famosa das *harmoníai* na filosofia de Platão e, como tal, representa imensas dificuldades interpretativas.

O fuso girava nos joelhos da Necessidade. No cimo de cada um dos círculos, andava uma Sereia que com ele girava, e que emitia um único som, uma única nota musical; e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala. Mais três mulheres estavam sentadas em círculo, a distâncias iguais, cada uma em seu trono, que eram as filhas da Necessidade, as Parcas, vestidas de branco, com grinaldas na cabeça – Láquesis, Cloto e Átropos – as quais cantavam ao som da melodia das Sereias, Láquesis, o passado, Cloto, o presente, e Átropo o futuro.³⁴⁵ (PLATÃO, *República*, 617b-c)

O que poderia ser esta tal *harmonía* das esferas? Na interpretação de James Adam (1902a, p.452, tradução nossa), lemos que

³⁴⁴ “ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ, πάνυ εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἄλλου ὅτουοῦν: οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν. ἐπεὶ γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ’ αὐτῶν λεγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 601a-b).

³⁴⁵ “στρέφεσθαι δὲ αὐτὸν ἐν τοῖς τῆς ἀνάγκης γόνασιν. ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ’ ἐκάστου βεβηκέναι Σειρήνα συμπεριφερομένην, φωνὴν μίαν ἰεῖσαν, ἓνα τόνον: ἐκ πασῶν δὲ ὀκτὼ οὐσῶν μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν. ἄλλας δὲ καθημένας πέριξ δι’ ἴσου τρεῖς, ἐν θρόνῳ ἐκάστην, θυγατέρας τῆς ἀνάγκης, Μοίρας, λευχειμονούσας, στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν ἐχούσας, Λάχεσιν τε καὶ Κλωθῶ καὶ Ἄτροπον, ὕμνεῖν πρὸς τὴν τῶν Σειρήνων ἁρμονίαν, Λάχεσιν μὲν τὰ γεγονότα, Κλωθῶ δὲ τὰ ὄντα, Ἄτροπον δὲ τὰ μέλλοντα.” (PLATO, 1905a, *Respblica*, 601a-b).

os sete planetas através de seus movimentos deveriam, pelos pitagóricos, dar sons de quarta correspondentes às notas do heptacorde. Isso foi provavelmente a forma original da ‘Música das Esferas’. Mais tarde, considerou-se que o círculo das estrelas fixas tinha também uma nota própria, e uma ‘harmonia’ ou modo que resultou como aquele do octacorde.³⁴⁶

Este último comentador continua afirmando que “no que diz respeito à própria *harmonía*, a altura das várias notas será, claro, determinada pela velocidade das diferentes espirais”.³⁴⁷ Para Cornford (1941, p.342, tradução nossa, grifo do autor), “todo mecanismo é ativado pelos Destinos, Cloto (a Fiandeira), Láquesis (Aquele que distribui) e Átropo (a Inflexível). As sereias cantam oito notas em intervalos consonânticos formando a estrutura de uma escala (harmonia), que representa a ‘música das esferas’ pitagórica”.³⁴⁸ Em ambos os casos, consubstancia-se a imagem pitagórica da escala. Entretanto, apesar destas eloquentes e coerentes afirmações, vale lembrar que Platão, no *Timeu* (2013, 90d), mostra uma imagem muito próxima ao que lemos, anteriormente, na *República*:

Os movimentos congêneres do que há de divino em nós são os pensamentos e as órbitas do universo. É necessário que cada um os acompanhe, corrigindo, através da aprendizagem das harmonias e das órbitas do universo, as órbitas destruídas nas nossas cabeças na altura da geração, tornando aquilo que pensa semelhante ao objecto pensado de acordo com a natureza original, e, depois de ter feito esta assimilação, atingir o sumo objectivo de vida estabelecido aos homens pelos deuses para o presente e para o futuro.³⁴⁹

É interessante observar que nas duas ocorrências a *harmonía* faz-se presente. Neste sentido, deve-se aprender cada uma das *harmoníai* para se ouvir essa música das esferas. A nosso ver, Platão está falando *mitologicamente*, isto é, lançando mão de uma linguagem mítica para dizer o que não cabia ao *lógos* dizer: a *harmonía* das esferas é a *harmonía* do cosmo que é todo esférico, como vimos em Empédocles, que é cíclico, também, em Empédocles e em

³⁴⁶ “The seven planets by their movements were supposed by the Pythagoreans to give forth sounds corresponding to the notes of the Heptachord. This was probably the original form of the ‘Music of the Spheres’. Later, it was held that the circle of the fixed stars had also a note of its own, and a ‘harmony’ or mode resulted like that of the Octachord.” (ADAM, 1902a, p.452).

³⁴⁷ “With regard to *ἀρμονία* the itself, the pitch of the several notes will of course be determined by the speed of the different whorls.” (*Idem, Ibidem*, grifo do autor).

³⁴⁸ “The whole mechanism is turned by the Fates, Clotho (the Spinner), Lachesis (She who allots), and Atropos (the Inflexible). Sirens sing eight notes at consonant intervals forming the structure of a scale (harmonia), which represents the Pythagorean ‘music of spheres’.” (CORNFORD, 1941, p.342).

³⁴⁹ “ταύταις δὴ συνεπόμενον ἕκαστον δεῖ, τὰς περὶ τὴν γένεσιν ἐν τῇ κεφαλῇ διεφθαρμένας ἡμῶν περιόδους ἐξορθοῦντα διὰ τὸ καταμανθάνειν τὰς τοῦ παντὸς ἀρμονίας τε καὶ περιφοράς, τῷ κατανοοῦμένῳ τὸ κατανοοῦν ἐξομοιωῶσαι κατὰ τὴν ἀρχαίαν φύσιν, ὁμοιώσαντα δὲ τέλος ἔχειν τοῦ προτεθέντος ἀνθρώποις ὑπὸ θεῶν ἀρίστου βίου πρὸς τε τὸν παρόντα καὶ τὸν ἔπειτα χρόνον.” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 90d). Moutsopoulos (1959, p.375) faz a mesma referência a este trecho do *Timeu*.

Parmênides³⁵⁰, e que é musical, como em Filolau e Arquitas. Vale lembrar aqui que Sócrates, ao questionar Teeteto, no diálogo homônimo, sobre o que ele aprendia com Teodoro, coloca-se da seguinte maneira: “e também astronomia e harmonia e cálculo?”³⁵¹ (PLATÃO, 1973, 145d). É interessante observar que os três aparecem aqui juntos tal como também ocorre no excerto da *República* que aqui estamos discutindo. Hipoteticamente falando, talvez, no ideário grego do tempo de Platão fosse comum a correlação entre estas três disciplinas de estudo e, por assim ser, Platão poderia construir uma mitologia que as relacionasse, ou seja, em linguagem mítica produzir pensamento e conteúdo do *lógos*. Para Moutsopoulos (1959, p.383, tradução nossa),

A harmonia das esferas, conceito astronômico e musical, é uma harmonia dos números comportando um aspecto cosmológico. O finalismo platônico apoia-se, então, sobre uma noção ‘musical’ a fim de construir uma noção puramente dialética. O mundo de Platão sendo o melhor possível, é o mais belo e, como tal, é feito da substância mais bela, a harmonia do Número, belo em si e eterno.³⁵²

Vale ainda lembrar que no *Timeu* (2013, 36e-37a) Platão afirma que “assim foi gerado o corpo do céu, que é visível, e a alma, invisível e que participa da razão e da harmonia e é a melhor das coisas engendradas pelo melhor dos seres dotados de intelecto que são eternamente”.³⁵³

Tendo visto o que desenvolvemos até aqui acerca do conceito de *harmonía*, podemos dizer que a poesia homérica cunhou, primeiramente o sentido do termo em formas verbais. A primeira modificação significativa ocorre já na *Teogonia* de Hesíodo, onde nomeia uma deusa que está no centro e é resultado da mais intensa relação de contrários que a poesia grega cunhou, a saber, amor e ódio, simbolizados em seus genitores Afrodite e Ares. Estas poesias foram as responsáveis por educar toda a Hélade por muitas gerações e, nesse devir, deu aos primeiros filósofos condições suficientes para repensar todo o cosmo.

³⁵⁰ Cf. DK 29 B10.

³⁵¹ “καὶ τῶν περὶ ἀστρονομίαν τε καὶ ἁρμονίας καὶ λογισμοῦς;” (PLATO, 1900, *Theaetetus*, 145d).

³⁵² “L’harmonie des sphères, conception à la fois astronomique et musicale, est une harmonie des nombres comportant un aspect cosmologique. Le finalisme platonicien s’appuie donc sur une notion ‘musicale’ a fin de construire une notion purement dialectique. Le monde de Platon étant le meilleur possible, il est le plus beau et, comme tel, est fait de la substance la plus belle, l’harmonie du Nombre, belle en soi et éternelle.” (MOUTSOPOULOS, 1959, p.383).

³⁵³ “καὶ τὸ μὲν δὴ σῶμα ὁρατὸν οὐρανοῦ γέγονεν, αὐτὴ δὲ ἀόρατος μὲν, λογισμοῦ δὲ μετέχουσα καὶ ἁρμονίας ψυχῆ, τῶν νοητῶν αἰεὶ τε ὄντων ὑπὸ τοῦ ἀρίστου ἀρίστη γενομένη τῶν γεννηθέντων.” (PLATO, 1905a, *Timaeus*, 36e-37a).

Dentre os primeiros filósofos, destacou-se Heráclito de Éfeso, que tratou a *harmonía* como leitura do cosmo, observando a relação de contrários presentes nas leis da natureza, ou seja, na performance da *phýsis* no cosmo. Em seguida, vimos o uso estrutural do termo em Empédocles, que aplicou a força da *harmonía* em todas as movimentações cósmicas, ou seja, em todo vir a ser. Por outro lado, vimos em Filolau de Crotona e em Arquitas de Tarento um processo de musicalização da *harmonía* e seu estudo baseando-se nas progressões da matemática.

Por fim, vimos neste capítulo que Platão, herdeiro de toda a tradição poética e filosófica disponível no seu tempo, dá um passo extraordinário na compreensão e problematização da *harmonía*. Primeiro, na separação entre os *harmonikoí* e os *mousikoí* e, segundo – outra inovação que pode ser percebida em sua obra – a implementação daquilo que denominamos como sendo a teoria da gradação harmônica, que, em resumo, é a construção de distintos teores semânticos a partir de interpolações prefixiais que modulam o conceito de *harmonía*.

6. A HARMONÍA EM ARISTÓTELES

Discípulo de Platão, Aristóteles, penúltimo pensador a ser apresentado nesta dissertação, traz, como o seu mestre, uma variedade de usos do termo *harmonía* ao longo de sua obra. Para uma organização melhor deste capítulo, trataremos, primeiro, dos usos prefixados e, em seguida, dos usos não prefixados das várias formas que o termo *harmonía* assume em suas obras. Tal forma não prefixada é a que chamaremos, por motivo didático, de *harmonía propriamente dita*. Em ambos os casos, veremos a ocorrência de usos verbais e nominais que se fazem presentes na obra de Aristóteles. Das ocorrências dos termos prefixados nos tratados, observamos a presença de *an-*, *en-*, *eu-*, *eph'*³⁵⁴, *peri-*, *prós-* e *syn-*. Com a exceção de *peri-* e *eph-*, todas as outras configurações de *harmonía* já foram analisadas em capítulos anteriores. Com isso, teremos a possibilidade de comparar o uso aristotélico com elas, percebendo o quanto as confirma e o quanto acrescenta a elas possíveis novas nuances semânticas.

A nossa análise permanece submetida à orientação e ao itinerário que nos conduziu até este capítulo, buscando decantar e reconhecer o termo analisado a partir dos usos e dos desdobramentos semânticos que poetas e filósofos anteriores a Aristóteles desenvolveram. Esta herança criativa em que Aristóteles estava culturalmente imerso é o nosso critério de investigação e exame das ocorrências, e, a partir do que a tradição elaborou acerca dos diversos usos e dos múltiplos campos de significação que garimpamos, tentaremos apresentar as recorrências e inovações presentes em Aristóteles. Com efeito, vale ressaltar que em Aristóteles a forma do discurso filosófico transforma-se drasticamente em relação ao modo como Platão apresentou a sua filosofia e, também, em relação à destreza dos pensadores que o antecedeu. Se destes restaram apenas fragmentos de poemas e máximas, em Platão podemos dizer que há um domínio da forma do diálogo. Por sua vez, em Aristóteles há a preponderância da forma do tratado, que, a grosso modo, tem como função primeira desenvolver argumentos sistematizados que comprovem a veracidade do que se busca estudar. A diferença consiste em uma demarcação da forma e da fôrma à qual o conhecimento estará submetido. Isto não significa que trataremos as diferenças entre as formas de filosofia de modo hierárquico, ou seja, não consideraremos que uma forma seja mais ciência do que outra, nem que um modo de expressar o conhecimento seja mais verdadeiro do que o outro. Demarcamos, apenas, formas de conhecimento e/ou formas de se alcançar o conhecimento filosófico por sendas distintas. Vale dizer ainda que o critério para

³⁵⁴ Este prefixo é a preposição *epí* (*ἐπί*), presente em palavras como epiderme e epiclese. Diante de palavras iniciadas com espírito forte, transforma-se em *eph'* (*ἐφ'*). Para saber mais sobre as preposições e sobre a formação das palavras em grego, ver Ragon (2011, p.153-157 e p.162-166).

a distribuição dos textos de Aristóteles utilizados aqui será o das ocorrências dos vocábulos, tal como no capítulo anterior, e não a ordem cronológica dos tratados.

6.1. FORMAS PREFIXADAS DO TERMO *HARMONÍA*

A primeira forma do termo *harmonía* que veremos será a sua própria negação, ou seja, a *anarmonía*. Uma característica a ser notada neste termo é que, no mais das vezes, seu aparecimento realiza-se juntamente com outra forma do termo *harmonía*. Na *Ética a Eudemo* (1230b22-30, tradução nossa), lemos:

pois o [homem] moderado é moderado não sobre tudo que é aprazível nem sobre todos os prazeres, mas, pelo que parece, acerca de dois sentidos: o gosto e o tato, para dizer a verdade, o tato; pois o [homem] moderado não encontra o prazer do belo através dos olhos, exceto os prazeres afrodisíacos ou a dor da vergonha, mas através dos sons ouvidos, bem-harmonizados ou inarmonizados, ou ainda através do olfato das coisas bem-cheirosas ou disodias.³⁵⁵

Nesta primeira ocorrência, vemos a *anarmonía* sendo usada em contraste com a *euarmonía*. Aristóteles indica, portanto, que o prazer do homem moderado é factível a partir das *harmoníai* percebidas: seja na possibilidade mais perfeita possível, marcada pelo prefixo *eu-*, seja pela desarmonia mais absurda, marcada pela presença do prefixo de negação *an-*. Aquela, mais próxima do prazer, esta, mais próxima do desprazer. O leitor que tem nos acompanhado até aqui poderá lembrar-se do capítulo sobre Heráclito, onde apresentamos que a abertura do *arco* configura uma harmonização, visto que o pensamento harmônico abre à existência as múltiplas possibilidades de errâncias humanas: entre a *euarmonía* e a *anarmonía* há muitas *harmoníai*.

A música, que se faz presente, em certa medida, no contexto desta citação, está em sintonia com o modo como Demócrito e Platão pensaram-na. Nestes, o papel da música tem prioritariamente, mas não somente, um papel educativo, apesar desta ideia não estar totalmente excluída da *Ética a Eudemo*. Tal como detectamos no capítulo anterior, para Platão, a música era, ao lado da ginástica, uma das disciplinas fundamentais para a educação e formação ética

³⁵⁵ “οὐ γὰρ περὶ πάσας οὐδὲ περὶ ἅπαντα τὰ ἡδέα ὁ σῶφρων σῶφρων ἐστίν, ἀλλὰ τῇ μὲν δόξει περὶ δύο τῶν αἰσθητῶν, περὶ τε τὸ γευστὸν καὶ τὸ ἀπτόν, τῇ δ' ἀληθείᾳ περὶ τὸ ἀπτόν· περὶ γὰρ τὴν διὰ τῆς ὄψεως ἡδονὴν τῶν καλῶν ἄνευ ἐπιθυμίας ἀφροδισίων, ἢ λύπην τῶν αἰσχυρῶν, καὶ περὶ τὴν διὰ τῆς ἀκοῆς τῶν **εὐαρμόστων** ἢ **ἀναρμόστων**, ἔτι δὲ πρὸς τὰς δι' ὀσφρήσεως, τὰς τε ἀπὸ εὐωδίας καὶ τὰς ἀπὸ δυσωδίας, οὐκ ἔστιν ὁ σῶφρων.” (ARISTOTLE, 1831b, *Ἠθικά Εὐδῆμεια*, 1230b22, grifo nosso).

dos homens na *pólis*.³⁵⁶ Demócrito (2000), pelo menos de acordo com o fragmento B179, corrobora ainda com esta linha de compreensão acerca da música. Para ele, “se as crianças tivessem liberdade de não trabalhar, nem as letras aprenderiam, nem a música, nem as lutas, nem o sentimento de honra que é a principal condição para a virtude, pois é sobretudo desses estudos que costuma nascer o sentimento de honra”.³⁵⁷ O posicionamento de Aristóteles, que é um reconhecimento do valor da *harmonía*, coloca, em certa medida, a música como um dos lugares de reconhecimento do valor do homem moderado, uma vez que encontramos na música o terreno mais bem preparado para perceber as muitas *harmoníai*. Contudo, pode-se pensar, também, que a capacidade de reconhecer tais *harmoníai* exceda à música, pois, como temos visto no ideário grego, a *harmonía* ultrapassa o campo da música, podendo ser pensada também no cosmo.

As próximas quatro ocorrências encontram-se na *Física* (2009), onde há a maior concentração dos aparecimentos. Destas quatro, três aparecem no passo 188b12-15, como podem ser vistas nas linhas que seguem: “de fato, é necessário que tudo que esteja arranjado provenha do desarranjado, e que o desarranjado provenha do arranjado, e que o arranjo se corrompa em desarranjo, não num desarranjo qualquer, mas no oposto”.³⁵⁸ Na perspectiva de Aristóteles, a contraposição, que é também composição, dá-se entre acordo e desacordo, muito próximo ainda do pensamento da primeiríssima filosofia. As coisas que são dependem das que não são, ou seja, para toda e qualquer forma existente, há a necessidade da oposição como contraste para a existência. Ainda na *Física*, 190b29-33 (2009), vemos que a mesma anteposição é feita. Neste trecho, Aristóteles está desenvolvendo sua análise sobre a geração dos seres e afirma que,

por isso, de certo modo, deve-se dizer que os princípios são dois, mas, de outro modo, que são três e, de certo modo, deve-se dizer que são os contrários – por exemplo, se alguém mencionasse o musical e o amusical, o quente e o frio, o arranjado e o desarranjado; no entanto, de outro modo, não se deve dizer assim, pois é impossível que os contrários sofram a ação um do outro.³⁵⁹

³⁵⁶ Aristóteles também concordará com isso na *Política*, como veremos.

³⁵⁷ “Τοῦ αὐτοῦ. Ἐξωτικῶς μὴ πονεῖν παῖδες ἀνιέντες οὔτε γράμματα ἄν μάθοιεν οὔτε μουσικὴν οὔτε ἀγωνίην οὐδ’ ὅπερ μάλιστα τὴν ἀρετὴν συνέχει, τὸ αἰδεῖσθαι· μάλα γὰρ ἐκ τούτων φιλεῖ γίγνεσθαι ἡ αἰδώς” (68 DK B179).

³⁵⁸ “ἀνάγκη γὰρ πᾶν τὸ ἡρμοσμένον ἐξ ἀναρμόστου γίγνεσθαι καὶ τὸ ἀνάρμοστον ἐξ ἡρμοσμένου, καὶ φθείρεσθαι τὸ ἡρμοσμένον εἰς ἀναρμόστιαν, καὶ ταύτην οὐ τὴν τυχοῦσαν ἀλλὰ τὴν ἀντικειμένην.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Φυσικά*, 188b13-15, grifo nosso).

³⁵⁹ “διὸ ἔστι μὲν ὡς δύο λεκτέον εἶναι τὰς ἀρχάς, ἔστι δ’ ὡς τρεῖς· καὶ ἔστι μὲν ὡς τάναντία, οἷον εἰ τις λέγοι τὸ μουσικὸν καὶ τὸ ἄμουσον ἢ τὸ θερμὸν καὶ τὸ ψυχρὸν ἢ τὸ ἡρμοσμένον καὶ τὸ ἀνάρμοστον, ἔστι δ’ ὡς οὐ· ὑπ’ ἀλλήλων γὰρ πάσχειν τάναντία ἀδύνατον.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Φυσικά*, 190b29-33, grifo nosso).

É relevante dizer que Aristóteles defende, pelo menos na *Física*, uma ideia de que a *arché* não é una, mas é necessariamente múltipla, tendo visto que ela necessita de no mínimo dois elementos em oposição para se constituir. Contudo, o papel da *anarmonía* funciona aqui para fazer *harmonía* com o *arranjado* em questão. O que Aristóteles está sublinhando é que as relações de contrários são uma das possibilidades da *arché*. O que deve ser entendido aqui é que as relações de contrários estabelecidas neste excerto são já relações harmônicas, pois para que haja cada uma delas, isto é, o *musical*, o *quente* e o *arranjado*, por exemplo, é necessário que seus contrários coexistam: o *amusical*, o *frio* e o *desarranjado*.

As duas últimas e próximas ocorrências da *anarmonía* estão localizadas nas *Problemata XIX*, também conhecida como *Problemas Musicais*, que é uma seleção de questões relacionadas aos problemas referentes à música.³⁶⁰ A primeira ocorrência daquele termo está inserida no argumento da questão acerca da vibração das cordas, provavelmente da lira ou da cítara. É uma questão que gira em torno da percepção e da execução do som instrumental, pois o que se busca entender é o que leva a corda *mésē*, quando executada, a gerar vibrações em todas as outras cordas, ao passo que, quando as outras cordas é que são tocadas individualmente, enquanto que a *mésē* não soa, sem interferência de qualquer outra corda. A questão gira em torno, portanto, da afinação dos instrumentos musicais. Por exemplo, se as orquestras modernas afinam a partir de um diapasão que fica entre 442 e 446 Hz, na época em que o texto aristotélico foi confeccionado, todas as cordas deveriam ser afinadas tendo como critério a *mésē*.³⁶¹ Por isso, esta corda tinha uma estrutura de frequência que comunicava, em sua amplitude, com as demais cordas, o que não acontecia com as outras cordas. Portanto, para responder a esta questão, Aristóteles afirma que “quando uma corda está desafinada e a *mésē* se mantém inalterada,

³⁶⁰ Deve-se observar, portanto, que o título original desta seção é “ΟΣΑ ΠΕΡΙ ΑΡΜΟΝΙΑΝ”, cf. *Προβλήματα*, 817b18, ou seja, *Das Coisas Relativas à Harmonía*.

³⁶¹ Aristóteles defende que a *mésē* é a *arché* da *harmonía*, ou escala musical, por isso é uma das mais importantes notas da *harmonía*/escala. Esta mesma questão é desenvolvida nos *Problemas Musicais* (2001), em 922a21-30 (grifo da tradutora), da seguinte maneira: “Por que, dentre as sete, a *mésē* é assim chamada, e não existe meio de oito? Será porque os encordoamentos eram outrora *heptachordos* e sete possui um meio? Além disso, desde que das notas que estão entre os extremos somente o meio é um ponto inicial (pois, em qualquer disposição de notas que se inclinam para uma ou outra das extremas, existe uma no meio que é o princípio), este será o meio. Mas, já que há um meio e os extremos da escala são a *nētē* e a *hypátē*, e no meio destas os sons restantes, dos quais a chamada *mésē* é o único princípio do tetracorde seguinte, com razão ela é chamada de *mésē*. Portanto, como dissemos, das notas entre quaisquer das extremidades, só a média é o ponto inicial” [“Διὰ τί τῶν μὲν ἑπτὰ μέση καλεῖται, τῶν δὲ ὀκτῶ οὐκ ἔστι μέσον; ἢ ὅτι ἑπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἁρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἑπτὰ ἔχει μέσον; ἔτι ἐπειδὴ τῶν μεταξύ τῶν ἄκρων τὸ μέσον μόνον ἀρχὴ τίς ἐστιν (ἔστι γὰρ τῶν θάτερον τῶν ἄκρων νεύοντων ἔν τινι διαστήματι ἀνὰ μέσον ὄν ἀρχή), τοῦτ' ἔσται μέσον. ἐπεὶ δ' ἔσχατα μέσον ἐστὶν ἁρμονίας νεάτη καὶ ὑπάτη, τούτων δὲ ἀνὰ μέσον οἱ λοιποὶ φθόγγοι, ὧν ἡ μέση καλουμένη μόνη ἀρχὴ ἐστὶ θατέρου τετραχόρδου, δικαίως μέση καλεῖται. τῶν γὰρ μεταξύ τινῶν ἄκρων τὸ μέσον ἦν ἀρχὴ μόνον.”] (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 922a21-30, grifo nosso).

naturalmente a falta está nela³⁶², pois para as outras a afinação se mantém”³⁶³ (ARISTÓTELES, 2001, *Problemas Musicais*, 920b13-15, grifo da tradutora). A segunda ocorrência da *anarmonía* nos *Problemas Musicais* encontra-se em 922b16. Voltaremos a ela quando falarmos do sentido da *harmonía* como modo musical, no final deste capítulo. É preciso dizer que estes usos da *anarmonía* encerram o uso da *harmonía* na forma verbal pretérita com raiz em *hērmó-*.³⁶⁴ Isso mostra que Aristóteles opõe a *anarmonía* às formas de *hērmó-*, ou seja, a oposição fica entre o harmonizado e o não harmonizado, ou *anarmonía*.

Vemos um outro e único exemplo da *harmonía* prefixada por *peri-*. Em *Problemas Mecânicos* (2013, 854a19-22), Aristóteles lança mão deste termo para designar a ação de um instrumento que era usado para arrancar dentes da boca humana. Ele afirma que “o ferro desliza mais do que a mão, bem como não aperta o dente em toda a volta; e a carne dos dedos, por ser mole, tem mais aderência e fixa-se em torno do dente”.³⁶⁵ A tradução deste termo não é algo simples de se fazer, uma vez que o que harmoniza, harmoniza em todas as direções. Portanto, compreendemos que a ideia do *peri-* em contato com a *harmonía* justifica-se na compreensão didática do uso da ferramenta na extração do dente, ou seja, a *harmonía* não ocorre em cima do dente, lateralmente, ou em qualquer outro lugar, mas *fixa-se em torno* do dente, ajustando-se em pleno encaixe.

A próxima forma que apresentamos da *harmonía* é a *enarmonía*. Em *Do céu* (290b22-24, tradução nossa), em torno da discussão acerca da *harmonía* das esferas, Aristóteles afirma que “proposto isto³⁶⁶ e as velocidades a partir das distâncias, obtêm-se as proporções das sinfonias, que expressam o vir a ser do som harmônico através do ciclo dos astros”.³⁶⁷ O que Aristóteles apresenta é uma compreensão da *harmonía* que advém do interior das relações entre as esferas, ou melhor dizendo, uma classe de *harmonía* que vem a ser das relações espaciais que há entre as esferas. O prefixo *en-* marca uma construção semântica que coloca o surgimento de algo que vem de dentro das relações, neste caso, a *harmonía*.

³⁶² Nesta palavra, a tradutora Maria Luiza Roque escreve a seguinte nota: “a falta está naquela única corda que não foi afinada pela *mésē*.” (ARISTÓTELES, 2001, p.114, *nota 175*, grifo da tradutora).

³⁶³ “μιάς δὲ ἀναρμόστου οὔσης, τῆς δὲ μέσης μενούσης, εὐλόγως τὸ κατ’ αὐτὴν ἐκλειπόμενον· ταῖς γὰρ ἄλλαις ὑπάρχει τὸ ἡρμόσθαι.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 920b13-15, grifo nosso).

³⁶⁴ Há, na *Retórica* (1408b19), um uso deste termo com o sentido de *ajustado*.

³⁶⁵ “ἢ μᾶλλον ὀλισθαίνει τῆς χειρὸς ὁ σίδηρος, καὶ οὐ περιλαμβάνει αὐτὸν κύκλω· μαλθακὴ γὰρ οὔσα ἢ σὰρξ τῶν δακτύλων καὶ προσμένει μᾶλλον καὶ **περιαρμόττει**.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Μηχανικά*, 854a18-22, grifo nosso).

³⁶⁶ Isto que foi “proposto” está relacionado com uma fala anterior acerca de uma suposição que Aristóteles fez sobre a produção da *harmonía* a partir do movimento dos corpos.

³⁶⁷ “Ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχυτήτας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους, **ἐναρμόνιον** γίνεσθαι φασι τὴν φωνὴν φερομένων κύκλω τῶν ἄστρον.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ Οὐρανοῦ*, 290b22-24, grifo nosso).

Contudo, na semântica da geometria, como podemos ver em dois momentos dos *Problemas Mecânicos* (2013), Aristóteles usa, também, a *enarmonía* para descrever as relações de círculos concêntricos. Escolhido na tradução por *ajuste*, a *harmonía* revela-se, neste caso, na circunscrição de uma circunferência grande (A) em uma menor (B), tal como a *figura* abaixo ilustra.

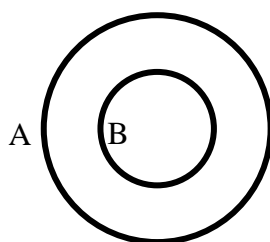


Figura 5 – Modelo de enarmonização entre circunferências

Dessa forma lemos que “de igual modo, se eu movimentar o círculo grande e lhe ajustar o pequeno, dado que o centro é o mesmo, AΓ e AB serão simultaneamente perpendiculares e ortogonais, o primeiro a ZI e o segundo a HΘ”³⁶⁸ (855b17-20). Em outro momento desta mesma obra, e ainda sobre o mesmo problema dos círculos concêntricos, a apenas alguns passos seguintes, Aristóteles reutiliza esta mesma forma do termo *harmonía*: a precedida pelo prefixo *syn-*. Lemos que:

É isto que constitui uma dificuldade: nunca se comportam do mesmo modo, quando são dispostos em **conjunto**; isto é, se um for movimentado pelo outro de forma não natural nem pelo seu próprio movimento. Não faz qualquer diferença o facto de estarem envolvidos e **ajustados** ou de um dos dois estar atribuído ao outro. De igual modo, quando um produz movimento e o outro é movimentado por ele, um será movimentado até onde o outro se movimentou.³⁶⁹ (ARISTÓTELES, 2013, *Problemas Mecânicos*, 856a16-22, grifo nosso).

Neste exemplo, podemos entender que o *ajuste*, ou a *enarmonía*, vem do interior do envolvimento entre as concêntricas circunferências que estão em *conjunto*, ou em *synarmonía*. É do interior do conjunto que o ajuste é possível.

³⁶⁸ “ὁμοίως δὲ καὶ ἐὰν τὸν μέγαν κινῶ, ἐναρμόσας τὸν μικρόν, τοῦ αὐτοῦ κέντρου ὄντος, ἅμα τῇ ΑΓ ἢ ΑΒ κάθετος καὶ ὀρθὴ ἔσται, ἢ μὲν πρὸς τὴν ΖΙ, ἢ δὲ πρὸς τὴν ΗΘ.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Μηχανικά*, 855b17-20, grifo nosso).

³⁶⁹ “ὅπερ καὶ ποιεῖ τὴν ἀπορίαν, ὅτι οὐκέτι ὁμοίως ποιοῦσιν ὅταν συναρμοσθῶσιν. τὸ δ' ἔστιν, εἰ ὁ ἕτερος ὑπὸ τοῦ ἑτέρου κινεῖται οὐχ ἢν πέφυκεν, οὐδὲ τὴν αὐτοῦ κίνησιν. οὐθὲν γὰρ διαφέρει περιθεῖναι καὶ ἐναρμόσαι ἢ προσθεῖναι ὁποτέρου ὁποτέρῳ· ὁμοίως γάρ, ὅταν ὁ μὲν κινῆ ὁ δὲ κινῆται ὑπὸ τούτου, ὅσον ἂν κινῆ ἄτερος, τοσοῦτον κινήθησεται ἄτερος.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Μηχανικά*, 856a16-22, grifo nosso).

As duas próximas ocorrências deste termo encontram-se em *História dos Animais* (ARISTÓTELES, 2006; 2008).³⁷⁰ Na primeira, Aristóteles está comentando acerca da reprodução dos cefalópodes e, para isso, elabora uma distinção entre a *harmonía* prefixada por *eph-* e por *en-*, como pode ser visto nesta citação: “os chocos e as lulas nadam juntos, depois de enlaçados, com as bocas e os tentáculos encostados, face a face, uns contra os outros, mas nadando em sentido contrário. Encostam também, um contra o outro, a chamada cavidade paleal.”³⁷¹ (2006, 541b12-15). O prefixo, também aqui, proporciona a ideia de movimento dos corpos dos moluscos. O vocábulo *epharmonía* foi traduzido por *encostados*. A ideia central neste trecho é a de um toque *harmonizado* de um *sobre* o outro. Na *enarmonía* o sentido proposto na tradução é o de *encostam*. Contudo, tomando a construção grega como critério para a compreensão semântica do texto, esta *enarmonía* é uma *harmonía* de algo harmonizado, ou seja, é uma *harmonía* que vem do interior da própria *harmonía*, do interior da cavidade paleal. Aristóteles (2008, 614b15-17), em outro momento, ao comentar os hábitos do pica-pau, afirma que “houve um caso em que um pica-pau domesticado meteu uma amêndoa numa fenda da madeira, para a manter firme enquanto a picava; à terceira bicada, partiu-a e comeu-lhe o miolo”.³⁷² Neste caso, a *enarmonía* vem do interior da fenda, isto é, a fenda mantém *fixa* a amêndoa. Aristóteles usa, nestes casos, a precisão dos prefixos para dar sentido ao conceito e delimitá-lo de acordo com cada contexto.

Contudo, o sentido musical de *enarmonía*, que aparece uma única vez nos *Problemas Musicais* (2001, 918b20-22, grifo da tradutora), é o nome dado a um gênero específico. Assim sendo, vemos que na compreensão de Aristóteles, sobre a execução do canto por homens livres, o canto *enarmônico* parece ser mais simples “e a razão é que outrora os próprios homens livres participavam dos coros; por conseguinte, era difícil que um grande número cantasse com virtuosidade, de modo que cantavam melodias *enarmônicas*”.³⁷³ Pelo que o excerto aristotélico permite-nos afirmar, podemos entender que as melodias *enarmônicas* são mais antigas e são mais simples, provavelmente, porque está mais incorporada no ideário cultural, “pois sua gênese deve ser procurada em uma fase primitiva da música de flauta pastoril” (REINACH, 2011 [1926], p.43).

³⁷⁰ Voltaremos a este mesmo texto quando falarmos da *synarmonía*.

³⁷¹ “Αἰ δὲ σηπία καὶ αἰ τευθίδες νέουσιν ἅμα συμπεπλεγμένα, τὰ στόματα καὶ τὰς πλεκτάνας ἐφαρμόττουσαι καταντικρὺ ἀλλήλαις, νέουσαι ἐναντίως· ἐναρμόττουσι δὲ καὶ τὸν καλούμενον μυκτῆρα εἰς τὸν μυκτῆρα.” (ARISTOTELIS, 1831a, *περὶ τὰ ζῶα ιστοριῶν*, 541b12-15, grifo nosso).

³⁷² “Καὶ τιθασσευόμενος δὲ τις ἦδη ἀμύγδαλον εἰς ῥωγμὴν ξύλου ἐνθείς, ὅπως ἐναρμοσθὲν ὑπομείνειεν αὐτοῦ τὴν πληγὴν, ἐν τῇ τρίτῃ πληγῇ διέκοψε καὶ κατήσθιε τὸ μαλακόν.” (ARISTOTELIS, 1831a, *περὶ τὰ ζῶα ιστοριῶν*, 614b15-17, grifo nosso).

³⁷³ “αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 918b20-22, grifo nosso).

A próxima transformação que sofre o termo *harmonía*, e que veremos em subsequência, é a prefixada pela partícula *eu-*. Antes de tudo, é preciso dizer que apesar das gramáticas da língua grega tratarem este prefixo, particularmente, como *bem*, isto é, como algo que “significa em composição prosperidade, abundância, facilidade” (RAGON, 2016, p.165), pensamos que este prefixo indica a positividade mais extremada que os gregos nos legaram como possibilidade de expressão linguística. Desta forma, quando aplicado ao vocábulo *harmonía*, entendemos que o que se busca é a mais alta qualidade dessa *harmonía*. Aristóteles, na *Ética a Eudemo* (1230b38-1231a5, tradução nossa), ao diferenciar as percepções humanas das dos animais, afirma que a diferença consiste no reconhecimento daquilo que há de maior qualidade, tanto no belo, como na *harmonía*. Ele afirma que,

acerca das outras sensações prazerosas, quase todos³⁷⁴ parecem estar semelhantemente insensíveis, tal como acerca do [som] *mui-harmonioso* ou do belo. Pois, e é algo digno de consideração, nenhum [animal] parece, por isso, ter a experiência para contemplação do belo ou para apreciação das [sonoridades] *mui-harmoniosas*, a menos que um acontecimento prodigioso ocorra.³⁷⁵

Em outra obra intitulada *Sobre a Geração dos Animais* (718a28-31, tradução e grifo nossos), vemos a ocorrência da *euarmonía*, totalmente distante de um contexto sonoro-musical. Ao comentar a reprodução das serpentes, Aristóteles serve-se do termo *harmonía* construindo um paralelo entre a *prosarmonía* e a *euarmonía*. Temos assim que as serpentes “*prosarmonizam* pelas partes pequenas, por serem [elas] muito grandes não são *mui-harmoniosas*; e porque não têm partes para abraçarem-se, ao contrário, utilizam-se da flexibilidade dos corpos para enlaçarem-se uma a outra”.³⁷⁶ Neste último trecho, podemos ver dois usos do conceito de *harmonía* tendo resultados semânticos distintos. A primeira, *prosarmonía*, é usada para os corpos das serpentes em relação sexual e é uma possibilidade para tais corpos, mas a *euarmonía*, não. Sendo assim, a *prosarmonía* é uma realização dos corpos em relação, pois suas pequenas partes ficam em *paralelo*, mas não ficam *mui-harmonizadas*.

Nos *Problemas Musicais* (2001, 920a19-20) vemos o uso da *euarmonía* no campo estritamente musical. Lemos neste trecho a seguinte questão: “por que é mais relaxante passar

³⁷⁴ De acordo com o contexto, este *todos* refere-se aos *animais*.

³⁷⁵ “περὶ δὲ τὰ τῶν ἄλλων αἰσθητῶν ἡδέα σχεδὸν ὁμοίως ἅπαντα φαίνεται ἀναισθητῶς διακείμενα, οἷον περὶ εὐαρμοστίαν ἢ κάλλος. οὐθὲν γάρ, ὃ τι καὶ ἄξιον λόγου, φαίνεται πάσχοντα αὐτῇ τῇ θεωρίᾳ τῶν καλῶν ἢ τῇ ἀκροάσει τῶν εὐαρμόστων, εἰ μὴ τί που συμβέβηκε τερατώδες· ἀλλ’ οὐδὲ πρὸς τὰ εὐώδη ἢ δυσώδη· καίτοι τὰς γε αἰσθήσεις ὀξύτερας ἔχουσι πάσας.” (ARISTOTLE, 1831b, *Ἠθικά Ευδήμεια*, 1230b38-1231a5, grifo nosso).

³⁷⁶ “μικρῶ γὰρ **προσαρμόττοντες** μορίῳ λίαν μακροὶ ὄντες οὐκ **εὐσυνάρμοστοί** εἰσιν· ἐπεὶ οὖν οὐκ ἔχουσι μόρια οἷς περιλήψονται, ἀντὶ τούτου τῇ ὑγρότητι χρώνται τοῦ σώματος περιελιττόμενοι ἀλλήλοις.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ζῴων γενέσεως*, 718a28-31, grifo nosso).

do agudo para o grave do que do grave para o agudo?”.³⁷⁷ A tradutora optou por traduzir a forma *euarmostóteron* (εὐαρμωστότερον) por *mais relaxante*. Contudo, há uma compreensão prática sobre a música grega que deve ser ressaltada, a saber, que diferentemente do modo como pensamos a escala musical hoje, a estrutura instrumental iniciava no agudo e ia até o grave. Hipoteticamente falando, podemos compreender que a região grave é, musicalmente, a região de conclusão e menos brilho sonoro, por isso a ideia de relaxamento. Apesar disso, a pergunta proposta por Aristóteles indica que a direção agudo-grave conduz os ouvidos a uma *euarmonía*.

A próxima forma da *harmonía* em que nos determos será aquela precedida pelo prefixo *pros-*. A primeira ocorrência encontra-se na *Política* (1299a12-14). Em uma discussão que pretende enformar a *magistratura executiva*, Aristóteles afirma que “acerca de todos estes aspectos,³⁷⁸ é preciso explicar quantas soluções podem ser adotadas, e depois como adequá-las a cada regime”.³⁷⁹ Traduzido por *adequá-las*, a *prosarmonía* tem um sentido de colocar cada uma das soluções em *harmonía*, isto é, cada regime posto lado a lado, em que tais soluções são reunidas (*symphérousin* - συμφέρουσιν) a cada regime específico.

A segunda ocorrência foi observada na *Ética a Eudemo* (1238b13-14, tradução nossa), onde Aristóteles busca explicar os fundamentos da amizade. Nas curtas linhas que apresentamos aqui, vemos que a amizade entre os *maus* só é possível porque há algo em *comum* na relação entre estes. É sobre este tipo de amizade em particular que Aristóteles afirmará que ou a amizade entre eles será delineada por uma busca que tem por finalidade tirar algum proveito da relação, isto é, é uma amizade interessada, “ou até onde cada um *prosarmoniza*; já que todos têm algo de bom”.³⁸⁰ Nesta imagem, vemos que a relação entre este tipo de amizade é *prosarmonizada*, ou seja, é uma *harmonía* para uma finalidade específica. Essa classe de amigos não se constrói tendo em vista as virtudes das pessoas que se relacionam, mas ao assumir como critério a utilidade, eles harmonizam-se. Na *Ética a Nicômaco* (tradução de COSTA, 2012a, 1155a32-b8, p.43, grifo do tradutor), ao tratar da amizade, Aristóteles afirma que

Mas sobre ela (a amizade) as divergências não são poucas. Alguns argumentam que é um caso de semelhança, pois os amigos semelhantes são,

³⁷⁷ “Διὰ τί εὐαρμωστότερον ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ;” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 920a19-20, grifo nosso).

³⁷⁸ Os aspectos dos quais fala Aristóteles neste recorte são duração e competência da magistratura. Sobre a magistratura, cf. *Política*, 1174b-1175b.

³⁷⁹ “περὶ πάντων γὰρ τούτων δεῖ δύνασθαι διελεῖν κατὰ πόσους ἐνδέχεται γενέσθαι τρόπους, κἄπειτα **προσαρμόσαι** ὁποῖαις <αἱ> ποιαὶ πολιτεῖαις συμφέρουσιν.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1299a12-14, grifo nosso).

³⁸⁰ “ἢ ἢ **προσαρμόττουσιν** ἐκάστῳ· ἔχουσι γὰρ τι πάντες τοῦ ἀγαθοῦ.” (ARISTOTLE, 1831b, *Ἠθικά Ενδήμεια*, 1238b13, grifo nosso).

daí o provérbio: “semelhante com semelhante, gralha com gralha”, e assim por diante. Outros afirmam o contrário, que todos são como vasos uns frente aos outros. E acerca dessas mesmas coisas debruçam-se alguns mais profunda e cientificamente: Eurípedes diz que a terra, quando seca, ama a chuva e o elevado céu, pleno desta, ama derramá-la sobre a terra. E Heráclito: “o contrário é convergente e dos divergentes a mais bela harmonia”, e todas as coisas vêm a ser segundo a discórdia. A eles anteposto está, entre outros, Empédocles, que diz que o semelhante tende ao semelhante.³⁸¹

Há aqui duas formas de lidar com a relação entre a *harmonía* e a amizade. Há aqueles que concordam que a amizade ocorre entre partes semelhantes, e há os que seguem a linha de Heráclito (DK B8), que entende a relação de contrários como lugar da *harmonía*. De uma forma ou de outra, é intrigante ver que há diferenças entre os modos de lidar com as relações humanas, de semelhante para semelhante, levando a uma rixa, ou de contrários, gerando a mais bela *harmonía*.

A última ocorrência desta forma foi encontrada dentre os fragmentos *Protrépticos* (ARISTÓTELES, 2014). O *fragmento 60.4-10* reafirma a nossa hipótese acerca da *prosharmonía*, que é o efeito que a sensibilidade empírica cobra da palavra para que o fenômeno seja descrito de forma mais fiel possível. Neste fragmento, podemos contemplar a ideia da *harmonía* sendo aplicada a uma imagem um tanto tenebrosa, pois corpos são colocados *frente-a-frente*. Deve-se reparar, ainda, que não foram postos desta forma simplesmente corpos, mas corpos de vivos e de mortos. É curioso notar que há uma relação de contrários, isto parece cobrar a presença da *harmonía* como meio de expressão discursiva. Sendo assim, lemos as seguintes palavras do fragmento:

que estamos sujeitos a uma tortura idêntica à que sofriram aqueles que outrora, caindo nas mãos dos piratas etruscos, eram assassinados com uma crueldade inimaginável: amarrados ainda vivos com cadáveres, com todas as partes dos corpos dos vivos ajustadas, frente-a-frente, às dos mortos, sem qualquer folga. Assim, os nossos espíritos, intimamente ligados aos corpos, são como os vivos unidos aos mortos.³⁸²

³⁸¹ “διαμφισβητεῖται δὲ περὶ αὐτῆς οὐκ ὀλίγα. οἱ μὲν γὰρ ὁμοιοτήτά τινα τιθέασιν αὐτὴν καὶ τοὺς ὁμοίους φίλους, ὅθεν τὸν ὁμοίον φασὶν ὡς τὸν ὁμοίον, καὶ κολοῖον ποτὶ κολοῖον, καὶ τὰ τοιαῦτα· οἱ δ' ἐξ ἐναντίας κεραμεῖς πάντας τοὺς τοιοῦτους ἀλλήλοις φασὶν εἶναι. καὶ περὶ αὐτῶν τούτων ἀνώτερον ἐπιζητοῦσι καὶ φυσικώτερον, Εὐριπίδης μὲν φάσκων ἔρᾶν μὲν ὄμβρου γαῖαν ξηρανθεῖσαν, ἔρᾶν δὲ σεμνὸν οὐρανὸν πληρούμενον ὄμβρου πεσεῖν ἐς γαῖαν, καὶ Ἡράκλειτος τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἄρμονίαν καὶ πάντα κατ' ἔριν γίνεσθαι· ἐξ ἐναντίας δὲ τούτοις ἄλλοι τε καὶ Ἐμπεδοκλῆς· τὸ γὰρ ὁμοίον τοῦ ὁμοίου ἐφίεσθαι.” (ARISTOTELIS, 1986, *Ἠθικῶν Νικομαχείων*, 1155a32-b8).

³⁸² “ὥσπερ γὰρ τοὺς ἐν τῇ Τυρρηνίᾳ φασὶ βασανίζειν πολλάκις τοὺς ἀλίσκομένους προσδεσμεύοντας κατ' ἀντικρὺ τοῖς ζῶσι νεκροὺς ἀντιπροσώπους ἕκαστον πρὸς ἕκαστον μέρος **προσαρμόττοντας**, οὕτως ἔοικεν ἡ ψυχὴ διατετάσθαι καὶ προσκεκολληθῆσθαι πᾶσι τοῖς αἰσθητικοῖς τοῦ σώματος μέλεσιν.” (ARISTOTELIS, 1986, *Προτρεπτικός*, Fragmento 60.4-10, grifo nosso).

A próxima forma prefixada que aparece em Aristóteles e que escolhemos apresentar é a *synarmonía*. Na *Ética a Eudemo* (1238a35-b1, tradução nossa), ainda sobre os fundamentos da amizade, Aristóteles permite-nos pensar que a *synarmonía*, entre os maus, é o que torna possível a amizade, ou seja, para que haja uma amizade é necessário que haja elementos positivos. O positivo, neste caso, resume-se àquilo que cada um pode ver como potencial utilitarista e, tendo isto em vista, *synarmonizar*, encontrando prazer. A intensificação presente nesta forma da *harmonía* justifica-se pela dificuldade em encontrar uma amizade entre pessoas perversas. É interessante observar que o exemplo escolhido por Aristóteles é o músico, pois este seria aquele que teria o domínio das formas das *harmoníai*. Sendo assim, lemos que

é possível que, de fato, haja prazeres entre os maus, não por serem maus ou neutros, mas, tal como dois músicos, que por um lado, um que ama a música, por outro, um que é músico, e como o bom está em todas as coisas, também, por isso, co-harmonizam entre si; já que seriam úteis e benéficos um ao outro.³⁸³

Há duas aparições, ainda, da palavra *synarmonía* em *A História dos Animais* (2006, 541b1-8). Na primeira, retornamos ao texto em que Aristóteles desenvolve um comentário acerca da reprodução dos cefalópodes e, ao desenvolver tal comentário, afirma que

os cefalópodes, como os polvos, os chocos e as lulas, acasalam todos da mesma maneira; unem-se pela boca, entrelaçando os tentáculos. O polvo, quando apoia no chão a chamada cabeça e estende os tentáculos, o parceiro coloca-se-lhe sobre os tentáculos estendidos, de modo a juntarem as respectivas ventosas umas com as outras.³⁸⁴

Devemos observar que há dois usos do termo *harmonía* neste trecho,³⁸⁵ a saber, *synarmóttontes* (*συναρμόττοντες*) e *epharmóttei* (*ἐφαρμόττει*). O primeiro está circunscrito à ideia de união dos opostos macho e fêmea, pois, em certa medida, todo ato sexual suscita um certo grau de violência que requer uma atenção acentuada pelo prefixo *syn-* na *harmonía*. Além

³⁸³ “ἐνδέχεται γὰρ καὶ ἡδεῖς ἀλλήλοις εἶναι τοὺς φαύλους, οὐχ ἢ φαῦλοι ἢ μηδέτεροι, ἀλλ’ οἷον ᾠδικοὶ ἄμφω, ἢ ὁ μὲν φιλωδὸς ὁ δ’ ᾠδικὸς ἐστίν, καὶ ἢ πάντες ἔχουσιν ἀγαθὸν καὶ ταύτη **συναρμόττουσιν** ἀλλήλοις· ἔτι χρήσιμοι ἂν εἶεν ἀλλήλοις καὶ ὠφέλιμοι, οὐχ ἀπλῶς ἀλλὰ πρὸς τὴν προαίρεσιν, ἢ <ἢ> οὐδέτεροι.” (ARISTOTLE, 1831b, *Ηθικά Ευδήμεια*, 1238a35-b1, grifo nosso).

³⁸⁴ “Τὰ δὲ μαλάκια, οἷον πολύποδες καὶ σηπία καὶ τευθίδες, τὸν αὐτὸν τρόπον πάντα πλησιάζουσιν ἀλλήλοις· κατὰ τὸ στόμα γὰρ συμπλέκονται, τὰς πλεκτάνας πρὸς τὰς πλεκτάνας **συναρμόττοντες**. Ὁ μὲν οὖν πολύπους ὅταν τὴν λεγομένην κεφαλὴν ἐρείσῃ πρὸς τὴν γῆν καὶ διαπετάσῃ τὰς πλεκτάνας, ἄτερος **ἐφαρμόττει** ἐπὶ τὸ πέτασμα τῶν πλεκτανῶν, καὶ συνεχεῖς ποιοῦνται τὰς κοτυληδόνας πρὸς ἀλλήλας.” (ARISTOTELIS, 1831a, *περὶ τὰ ζῶα ιστοριῶν*, 541b1-8, grifo nosso).

³⁸⁵ Apesar de aparecerem duas formas do termo *harmonía*, demorar-nos-emos apenas na forma *synarmonía*, deixando a segunda, *epharmonía*, para o momento oportuno.

disso, podemos ler que, nesta particularidade específica, a *synarmonía* fornece-nos uma dimensão do movimento dos corpos em relação, que, neste caso, ocorre entre boca-boca e tentáculos-tentáculos. Todos esses elementos em jogo cobram da linguagem uma intensidade para descrevê-la. Como é possível articular tantos movimentos? Para que a reprodução sexual ocorra, é necessário entender os membros dos cefalópodes em movimentos sincronizados e em *harmonía*, pois estão em movimento contrário. O termo escolhido por Aristóteles para resumir essa imagem é *synarmonía*. Esta segunda leitura, como cremos, não descredencia a primeira possibilidade apresentada neste parágrafo, pois é apenas um desdobramento desta.

Alguns passos após a última citação, em 637b22-24 (ARISTÓTELES, 2008), lemos a segunda ocorrência do termo neste tratado: “Eis também porque nem todas as emissões do macho são férteis, há-as também estéreis, quando não houver, como é necessário, sincronia entre os sexos”.³⁸⁶ Estas poucas linhas estão inseridas em um contexto onde Aristóteles busca compreender o papel da fêmea na reprodução. Neste segmento, Aristóteles aposta na hipótese de que tanto macho como fêmea possuem espermas que, quando *sincronizados*, fecundam e geram.³⁸⁷ Esta sincronia é a tradução da *synarmonía*. Desta forma compreendemos que a ênfase do prefixo na *harmonía* é necessária para apresentar a intensidade de um instante que depende da *harmonía* para vir a ser.

Em *Sobre a Geração dos Animais* (747a34-b6, tradução nossa), Aristóteles lança mão do termo *synarmonía* para fazer uma crítica ao pensamento de Empédocles:

Empédocles aponta que a mistura do esperma torna-se densa a partir de cada substância; para co-harmonizar as partes ocas pelas densidades entre si, a partir deste tipo, do mole torna-se duro, como o estanho misturado ao bronze – quando afirma que nem sobre o bronze e o estanho [está] a causa correta (...) e nem produz os princípios inteiramente cognoscíveis. Pois se os ocas e os sólidos³⁸⁸ harmonizam entre si, como fazer a mistura sozinha do vinho e da água?³⁸⁹

³⁸⁶ “Διὸ οὐδὲ τὰ ἀπὸ τοῦ ἄρρενος ἅπαντα γόνιμα φαίνεται, ἀλλ' ἓνια ἄγονα, ὅταν μὴ ἐξ ἀμφοῖν ὡς δεῖ **συναρμοσθῆ**.” (ARISTOTELIS, 1831a, *περὶ τὰ ζῶα ιστοριῶν*, 637b22-24, grifo nosso).

³⁸⁷ Vale lembrar que Parmênides (DK B18, tradução de Alexandre Costa. Cf. PARMÊNIDES, 2018) já afirmara algo muito semelhante: “Quando fêmea e macho juntos de Vênus as sementes misturam, / nas veias formando, a partir de sangues diversos, a potência, / temperando a medida, bem constituídos corpos forja. / Pois se as potências, na mistura do sêmen, entrarem em luta / não fazendo uma unidade no corpo mistura, terríveis / (elas) afligirão o nascente sexo por um duplo sêmen” [“femina virque simul Veneris cum germina miscent, / venis informans diverso ex sanguine virtus / temperiem servans bene condita corpora fingit. / nam si virtutes permixto semine pugnent / nec faciant unam permixto in corpore, dirae / nascentem gemino vexabunt semine sexum.” (28 DK B18)].

³⁸⁸ Há uma relação de contrários aqui, pois a ideia presente em sólidos é preenchida.

³⁸⁹ “Ἐμπεδοκλῆς δ' αἰτιᾶται τὸ μίγμα τὸ τῶν σπερμάτων γίνεσθαι πυκνὸν ἐκ μαλακῆς τῆς γονῆς οὔσης ἐκατέρας· **συναρμόττειν** γὰρ τὰ κοῖλα τοῖς πυκνοῖς ἀλλήλων, ἐκ δὲ τῶν τοιοῦτων γίνεσθαι ἐκ μαλακῶν σκληρὸν ὥσπερ τῷ καττιτέρῳ μυχθέντα τὸν χαλκόν – λέγων οὐτ' ἐπὶ τοῦ χαλκοῦ καὶ τοῦ καττιτέρου τὴν αἰτίαν ὀρθῶς (...) οὐθ'

De acordo com esta citação, podemos compreender que a *synarmonía* é um modo de descrever a relação de contrários, *oco* e *denso*, *mole* e *duro*. O significado mais direto para este uso específico talvez fosse o termo *síntese*, já que é a partir da síntese destes elementos³⁹⁰ que a fecundação das sementes (ou *espermas*, como um grego diria), na perspectiva de Empédocles, o todo (*pánta*), ou o inteiro (*hólōn*), vem a ser. Dito de outra maneira, ao *synarmonízar*, a *síntese* estabelece-se. Aristóteles concorda que a relação entre *ocos* e *sólidos* ocorre *naturalmente*, isto é, pela lei da *phýsis*, contudo, o limite do nosso conhecimento impede afirmar acerca da *síntese* dos elementos, isto é, daquilo que ele afirmou com o apoio da *synarmonía*, pois como seria possível conhecer as partes ocas do fogo, da água, do ar ou da terra? Neste caso, caberia ao humano apenas o conhecimento das harmonizações e não as co-harmonizações, porque as harmonizações revelam-se no vir a ser, instante a instante, dos corpos no cosmo, mas o conhecimento do que vem a ser cada um dos elementos essencialmente pode ser dito apenas pelo reforço do prefixo *syn-*, visto que marca uma compreensão abstraída da experiência. O cosmo fornece o plano das *harmoníai*; dizer, conhecer e reconhecer as relações dos elementos requer, daquele que escuta e vê, uma capacidade de abstração, mas como afirmar, desde a abstração, a condição da *ocacidade* do oco ou da *densidade* do denso de cada elemento?

Na *Metafísica* (2002, 986b12-18), há apenas uma ocorrência de *synarmonía*:

Para a presente investigação das causas, de modo algum convém uma discussão sobre eles (de fato, não geraram do um a título de matéria – como alguns estudiosos da natureza –, considerando o ente como um só, mas se pronunciaram de outro modo; de fato, aqueles acrescentam o movimento, ao gerar o todo, mas estes afirmam que o um é não-suscetível de movimento).³⁹¹

Aqui há uma referência direta a Parmênides, que defende a imobilidade como um dos predicados do *ente*. Contudo, pensando o nosso problema, que é o reconhecimento semântico da presença da *harmonía* em suas variadas formas na Grécia Antiga e Clássica, vemos que o que não *convém discutir* é aquilo que não pode ser intensamente harmonizado, ou seja, o que não *convém* é o que *de modo algum synarmoniza*. O que está sendo expresso neste ponto é a intensidade da *harmonía*, pois o que harmoniza, como vimos, pode ser conhecido, o que não

ὅλως ἐκ γνωρίμων ποιούμενος τὰς ἀρχάς. τὰ γὰρ κοῖλα καὶ τὰ στερεὰ **ἀρμόττοντα** ἀλλήλοις πῶς ποιεῖ τὴν μίξιν οἶον οἴνου καὶ ὕδατος;” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ζώων γενέσεως*, 747a34-b8, grifo nosso).

³⁹⁰ Ou *rhizómata*, como vimos no capítulo sobre Empédocles.

³⁹¹ “εἰς μὲν οὖν τὴν νῦν σκέψιν τῶν αἰτίων οὐδαμῶς **συναρμόττει** περὶ αὐτῶν ὁ λόγος (οὐ γὰρ ὡς περ ἔνιοι τῶν φυσιολόγων ἐν ὑποθέμενοι τὸ ὄν ὅμως γεννῶσιν ὡς ἐξ ὕλης τοῦ ἐνός, ἀλλ’ ἕτερον τρόπον οἷτοι λέγουσιν· ἐκεῖνοι μὲν γὰρ προστιθέασιν κίνησιν, γεννῶντές γε τὸ πᾶν, οἷτοι δὲ ἀκίνητον εἶναί φασιν)” (ARISTOTELIS, 1831b, *Τῶν μετὰ τα φυσικά*, 986b12-18, grifo nosso).

synarmoniza, quer dizer, o que não harmoniza com todo vigor possível, não pode ser nem sequer discutido.

No *De Anima* (2012), contudo, a *synarmonía* aparece inserida entre outras formas da *harmonía*. Além disso, Aristóteles vai trabalhar aqui com a ideia já problematizada no *Timeu* e no *Fédon* acerca da relação entre *harmonía* e a alma, como vimos no capítulo referente à filosofia de Platão. Por isso, analisaremos todas as formas de *harmonía* que ocorrem neste tratado.

A primeira está em 406b29-31. Nestas linhas, há duas formas da *harmonía* (*harmonikoús* e *harmoníai*). Lemos, dessa forma, que

como a alma é constituída a partir dos elementos e repartida de acordo com os números harmônicos, a fim de que tenha percepção sensível inata da harmonia e que o universo se mova por locomoções consoantes, o demiurgo curvou a reta em círculo e, tendo extraído do uno dois círculos tangentes em dois pontos, de novo tornou a dividir um deles em sete círculos, como se as revoluções do céu fossem os movimentos da alma.³⁹²

Vemos, portanto, que a ideia de *números harmônicos* é um diálogo declarado, tanto pelo assunto, como devido à nomeação que o próprio Aristóteles insere no texto (cf. 406b26), com o *Timeu* (32c) de Platão. Estes números harmônicos, como entendemos, são, também, uma referência ao pensamento pitagórico, pois está implícita a *proporcionalidade* entre os elementos que constituem a alma. O lado inato do reconhecimento perceptivo da *harmonía* é a resultante da ação do demiurgo que constitui o mundo harmonicamente, uma vez que todas as coisas estão em movimento circular, quer dizer, os ciclos da vida precisam ser considerados no interior de tais circunferências. Outro detalhe em que deve ser lançado luz aqui é a presença do termo *symphónous* (*συμφώνους*), que também encontra espaço na música. Esta *harmonía*, à vista disso, gera uma sonoridade que está afinada com o movimento do universo.

Alguns passos seguintes, em 407b27-408a11 (grifos nossos), lemos que

Há também uma outra opinião a respeito da alma, persuasiva para muitos e não inferior a qualquer uma das outras opiniões mencionadas. É um discurso que apresentou as suas razões, como quem presta contas, em discussões proferidas em público: alguns dizem que a alma é uma espécie de **harmonia**, que a **harmonia** é mistura e composição de contrários e que o corpo é constituído a partir de contrários. Todavia, a **harmonia** é uma certa razão ou composição dos mistos, mas a alma não pode ser nem uma coisa, nem outra. Além disso, o mover não é fruto da **harmonia**, e é, por assim dizer,

³⁹² “συνεστηκυῖαν γὰρ ἐκ τῶν στοιχείων καὶ μεμερισμένην κατὰ τοὺς ἄρμονικοὺς ἀριθμοὺς, ὅπως αἴσθησίν τε σύμφυτον ἄρμονίας ἔχη καὶ τὸ πᾶν φέρηται συμφώνους φοράς, τὴν εὐθυωρίαν εἰς κύκλον κατέκαμψεν· καὶ διελῶν ἐκ τοῦ ἐνὸς δύο κύκλους δισσαχῆ συνημμένους πάλιν τὸν ἕνα διεῖλεν εἰς ἑπτὰ κύκλους, ὡς οὖσας τὰς τοῦ οὐρανοῦ φοράς τὰς τῆς ψυχῆς κινήσεις.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ψυχῆς*, 406b28-407a2, grifo nosso).

particularmente isso que todos atribuem à alma. **Convém** mais falar de **harmonia** em relação à saúde – e às virtudes corporais em geral – do que em relação à alma. Isso ainda seria mais evidente se alguém tentasse atribuir as afecções e funções da alma a alguma **harmonia**; pois seria difícil **conciliá-las**. Além disso, ao falarmos em **harmonia** podemos ter em vista duas coisas – por um lado e principalmente, a composição das magnitudes naquilo que tem movimento e posição, quando se **ajustam** uma à outra, de maneira a não admitir nada congêneres entre elas; e, por outro lado e em sentido derivado, a razão dos mistos – então, nem de um modo nem de outro é razoável que a alma seja harmonia.³⁹³

A primeira coisa que nos salta aos olhos é a quantidade, em um relativo espaço, de usos do termo *harmonía*. Buscando analisar cada um deles, podemos ver que Aristóteles mantém em relevo a discussão da relação entre a *harmonía* e a alma.³⁹⁴ Pelo que é apresentado no *De Anima*, a crença de que a alma seja *harmonía* é *persuasiva para muitos*. Para estes que concordam com a ideia de que a *alma* é *uma espécie de harmonía*, deve-se entender, segundo Aristóteles, que ela [a *harmonía*] é *relação de contrários*. Contudo, vale acrescentar que se a alma se constitui a partir de partes, a relação destas partes estrutura-se harmoniosamente. Aristóteles fornece-nos uma definição que ao longo desta dissertação buscamos demonstrar, ou seja, desde o uso hesiódico do termo a *harmonía* é entendida como composição/relação de contrários ou de partes antagônicas. Sendo assim, nestes dois aparecimentos, Aristóteles mostra, primeiro, o problema de a alma ser igualada à *harmonía*, e, em segundo lugar, a definição do que é a *harmonía*. Mesmo que as partes da alma, como dissemos acima, tenha uma *liga* harmônica, isso não significa que *alma* e *harmonía* sejam sinônimas, mas que está revela-se intrínseca àquela.

Nos usos seguintes, Aristóteles afirma que a *harmonía* é *lógos* de misturas, traduzido na citação aqui apresentada por “razão”. Pensando no termo *lógos* como *discurso*, temos que a *harmonía* é o discurso proporcional das misturas, como expressa Aristóteles. Essa característica da *harmonía* parece guardar um eco da filosofia de Heráclito acerca do *lógos*.³⁹⁵ Se o *lógos*

³⁹³ “Καὶ ἄλλη δὲ τις δόξα παραδέδοται περὶ ψυχῆς, πιθανὴ μὲν πολλοῖς οὐδεμιᾶς ἦττον τῶν λεγομένων, λόγον δ' ὡσπερ εὐθύνοις δεδωκυῖα κἂν τοῖς ἐν κοινῷ γεγενημένοις λόγοις. ἁρμονίαν γὰρ τινὰ αὐτὴν λέγουσι· καὶ γὰρ τὴν ἁρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσιν ἐναντίων εἶναι, καὶ τὸ σῶμα συγκεῖσθαι ἐξ ἐναντίων. καίτοι γε ἡ μὲν ἁρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μυχθέντων ἢ σύνθεσις, τὴν δὲ ψυχὴν οὐδέτερον οἶόν τ' εἶναι τούτων. ἔτι δὲ τὸ κινεῖν οὐκ ἔστιν ἁρμονίας, ψυχῇ δὲ πάντες ἀπονέμουσι τοῦτο μάλιστα' ὡς εἰπεῖν. ἁρμόζει δὲ μᾶλλον καθ' ὑγιείας λέγειν ἁρμονίαν, καὶ ὅλως τῶν σωματικῶν ἀρετῶν, ἢ κατὰ ψυχῆς. φανερώτατον δ' εἶ τις ἀποδιδόναι πειραθεῖν τὰ πάθη καὶ τὰ ἔργα τῆς ψυχῆς ἁρμονία τινί· χαλεπὸν γὰρ ἐφαρμόζειν. ἔτι δ' εἰ λέγομεν τὴν ἁρμονίαν εἰς δύο ἀποβλέποντες, κυριώτατα μὲν, τῶν μεγεθῶν ἐν τοῖς ἔχουσι κίνησιν καὶ θέσιν, τὴν σύνθεσιν αὐτῶν, ἐπειδὴν οὗτο συναρμόζουσιν ὥστε μηδὲν συγγενὲς παραδέχεσθαι, ἐντεῦθεν δὲ καὶ τὸν τῶν μεμιγμένων λόγον – οὐδετέρως μὲν οὖν εὐλόγον, ἢ δὲ σύνθεσις τῶν τοῦ σώματος μερῶν λίαν εὐεξέταστος.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ψυχῆς*, 407b27-408a11, grifos nossos).

³⁹⁴ Lembrando que, no *Fédon*, Platão deixa implicitamente claro que no tempo dele muitas pessoas acreditavam que a alma se igualava de muitas maneiras à *harmonía*.

³⁹⁵ Como por exemplo no fragmento B31 (COSTA, 2012a), onde *lógos* aparece com o sentido de proporcionalidade: “Transformações do fogo: primeiro, mar; do mar, metade terra, metade ardência. O mar distende-se e mede-se no mesmo *lógos*, tal como era antes de se tornar terra” [“πυρὸς τροπαὶ πρῶτον θάλασσα,

revela-se no vir a ser de cada corpo no cosmo, de forma *harmoniosa*, a *harmonía* também se revela neste *lógos*. A *harmonía*, que é um *lógos*, é percebida na forma como os corpos vêm a ser. Outra característica da *harmonía* deste *lógos* é a presença de movimento, e este é um outro argumento apresentado por Aristóteles para impedir que a alma pudesse ser igualada à *harmonía*. O que *convém*, ou o que *harmoniza* (*harmózei* - ἁρμόζει), para o filósofo de Estagira, é relacionar *harmonía* com o vir a ser, ou seja, falar de *harmonía* é falar de movimento dos corpos e não somente daquilo que não compactua com a imobilidade, e é desta forma que fica impossível igualar *harmonía* e alma, pois a *harmonía* não é imóvel, como a alma é.³⁹⁶ Aqui aparece também a última ocorrência da palavra *synarmonía*, entendida como *ajuste* entre movimento e posição. A *synarmonía* recai sobre tudo que é corpo no cosmo.

Com isso, Aristóteles afirma que, para provar que a *harmonía* e a alma são duas coisas bem diferentes, bastaria aplicar, com sentido contrário, a definição daquela sobre a alma. Assim, se a *harmonía* é composição de contrários, para compreendê-la, bastaria decompô-la. Aplicando esta ideia à alma, como decompô-la? Já no corpo, é possível decompor em membros menores e “disso se segue, então, que haverá também muitas almas por todo o corpo, se de fato tudo provém da mistura dos elementos e se a razão da mistura é harmonia e alma.”³⁹⁷ (ARISTÓTELES, 2012, *De Anima*, 408a16-18).

Dessa forma, a *harmonía* não é a alma porque naquela há movimento e nesta não; além disso, na *harmonía* o processo de decomposição é possível, mas o mesmo não se pode realizar na alma. Baseando-se nesses dados, Aristóteles (2012, 408a29-30) afirma “que a alma não pode ser harmonia, nem locomover-se em círculo, fica claro a partir do que foi dito”.³⁹⁸

Aristóteles lança mão de outro prefixo para expressar o seu pensamento. A partir de *eph-*, a *harmonía* assume um caráter peculiar, não visto, por exemplo, em filosofias anteriores. Nas obras dedicadas à *Lógica*, Aristóteles faz um extensivo uso deste termo. Nas *Categorias* (10b19-24, grifo nosso), vemos seu uso presente, também, em meio à relação de contrários: “Isto é claro através do recurso às outras categorias, como por exemplo se a justiça é o contrário da injustiça, e a justiça é uma qualidade, a injustiça será também uma qualidade; e da mesma maneira sobre os outros contrários que se **estabelecem** a partir da qualidade”.³⁹⁹

θαλάσσης δὲ τὸ μὲν ἡμισυ γῆ, τὸ δὲ ἡμισυ πρηστήρ. θάλασσα διαχέεται καὶ μετρέεται εἰς τὸν αὐτὸν λόγον ὁκοῖος πρόσθεν ἢν ἡ γενέσθαι γῆ” (22 DK B31)].

³⁹⁶ Aristóteles defende que a alma é imóvel no *De Anima* (408a34-408b13).

³⁹⁷ “συμβήσεται οὖν πολλάς τε ψυχὰς ἔχειν καὶ κατὰ πᾶν τὸ σῶμα, εἴπερ πάντα μὲν ἐκ τῶν στοιχείων μεμιγμένον, ὃ δὲ τῆς μίξεως λόγος ἁρμονία καὶ ψυχὴ.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ψυχῆς*, 408a16-18, grifo nosso).

³⁹⁸ “ὅτι μὲν οὖν οὐθ’ ἁρμονίαν οἷόν τ’ εἶναι τὴν ψυχὴν οὔτε κύκλῳ περιφέρεσθαι, δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ψυχῆς*, 408a29-30, grifo nosso).

³⁹⁹ “Τοῦτο δὲ δῆλον προχειριζομένῳ τὰς ἄλλας κατηγορίας, οἷον εἰ ἔστιν ἡ δικαιοσύνη τῇ ἀδικίᾳ ἐναντίον, ποιὸν δὲ ἡ δικαιοσύνη, ποιὸν ἄρα καὶ ἡ ἀδικία· οὐδεμία γὰρ τῶν ἄλλων κατηγοριῶν ἐφαρμόζει τῇ ἀδικίᾳ, οὔτε ποσὸν

A ideia presente em *isto*, no início da citação, refere-se à primeira característica da *qualidade*, que, a *grosso modo*, é uma regra desenvolvida por Aristóteles, cujo resumo entende-se deste modo: se A é uma qualidade, o *contrário de A* também é uma qualidade. Este seria o lugar comum para a aplicação do termo *harmonía*, pois conjuga-se a partir de relações de opostos. Contudo, não parece evidente o motivo que o leva a usar o verbo *epharmózei* (*ἐφαρμόζει*). Por isso, conjecturamos algumas coisas que acreditamos ser importantes e que devem ser levadas em consideração. Em primeiro lugar, a expressão em cujo termo está inserido é: “οὐδεμία γὰρ τῶν ἄλλων κατηγοριῶν ἐφαρμόζει τῇ ἀδικίᾳ”.⁴⁰⁰ Em uma tradução literal, esta sentença pode ser lida da seguinte maneira: “pois nenhuma das outras categorias *epharmoniza* pela injustiça”. Ou seja, a *injustiça* não qualificaria nada, não constrói qualquer sentido *categorico* sobre uma determinada coisa. Em segundo lugar, diante do material pesquisado,⁴⁰¹ apenas Smyth (1920, p.379, tradução nossa, grifos do autor) apresenta uma breve explanação sobre a ideia presente na preposição *epi-* em composição com outros verbos, quer dizer, como prefixo. Para ele, tal prefixo, em composição, tem os seguintes sentidos:

sobre (*ἐπιγράφειν* escrever sobre), *acima* (*ἐπιπλεῖν* soprar acima), *em*, de causa (*ἐπιχαίρειν* alegra-se sobre ou em), *para*, em direção a (*ἐπιβοηθεῖν* enviar assistência para), *além de algo* (*ἐπιδιδόναι* dar além de algo), *contra* (*ἐπιβοθλεύειν* tramar contra), *depois de* (*ἐπιγίνεσθαι* ser nascido depois, *ἐπισκεθάζειν* reparar); *causativo* (*ἐπαληθεύειν* verificar); *intensidade* (*ἐπικρύπτειν* esconder; *ἐπιβουλεύεσθαι* deliberar ainda mais = refletir); *reciprocidade* (*ἐπιμείγνυσθαι ἀλλήλοις* trocar relações amigáveis).⁴⁰²

Posto isto, o que Aristóteles afirma, neste caso, é que não há uma reciprocidade harmônica entre as categorias e a injustiça. A injustiça, como categoria, não é causada pela *harmonía*. Não harmoniza. A nosso ver, portanto, o prefixo *epi-* é fundamental para a compreensão do pensamento expresso no excerto apresentado, pois o que Aristóteles está dizendo é que a injustiça não recai *sobre* a *harmonía*. Por exemplo, no *De Anima* (2012, 414b22-24, grifo nosso), Aristóteles afirma que “a respeito das figuras também é possível

οὔτε πρὸς τι οὔτε πού, οὐδ' ὅλως τι τῶν τοιούτων οὐδὲν ἀλλ' ἢ ποιόν” (ARISTOTELIS, 1831a, *Κατηγορίαι*, 10b19-24, grifo nosso).

⁴⁰⁰ Transliterado: “oudemía gár tōn álōn katēgoriōn epharmózei tēi adikíai”.

⁴⁰¹ Entre eles, Ragon (2011); Morwood (2001); Goodwin (1900).

⁴⁰² “Upon (*ἐπιγράφειν* write upon), over (*ἐπιπλεῖν* sail over), at, of cause (*ἐπιχαίρειν* rejoice over or at), to, toward (*ἐπιβοηθεῖν* send assistance to), in addition (*ἐπιδιδόναι* give in addition), against (*ἐπιβοθλεύειν* plot against), after (*ἐπιγίνεσθαι* be born after, *ἐπισκεθάζειν* repair); causative (*ἐπαληθεύειν* verify); intensity (*ἐπικρύπτειν* hide; *ἐπιβουλεύεσθαι* further deliberate = reflect); reciprocity (*ἐπιμείγνυσθαι ἀλλήλοις* exchange friendly dealings)” (SMYTH, 1920, p.379, grifo do autor).

formular um enunciado comum que se **aplique** a todas, sem ser próprio a nenhuma”.⁴⁰³ Neste caso, ele está buscando uma definição para “alma” que abarque todas as potências dela. Ao fazer isso, desenvolve seu pensamento buscando elaborar uma definição que seja suficiente do mesmo modo como é suficiente a definição de triângulo para o triângulo (uma forma geométrica com três ângulos). O que ele quer é uma definição que *epharmonize*⁴⁰⁴ com a alma tão bem quanto a definição de triângulo é recíproca ao triângulo.

Nos *Analíticos Posteriores* (1987, 75b2-6) vemos um outro uso do termo. Neste contexto, Aristóteles está desenvolvendo a sua teoria da demonstração. Para ele,

Os axiomas, com a ajuda dos quais a demonstração se efectua, podem ser os idênticos, mas no caso de géneros diferentes, como para a Aritmética e a Geometria, não podemos **aplicar** a demonstração aritmética às propriedades das grandezas, a menos que admitamos que as grandezas não são números.⁴⁰⁵

O que temos, neste caso, é novamente a impossibilidade de fazer *epharmonía*, ou seja, não há sobreposição paritária entre gêneros epistemológicos distintos. Por não realizar *epharmonía*, não se pode equivaler e elaborar uma demonstração de uma área do conhecimento com outra área do conhecimento. Contudo, algumas linhas depois, Aristóteles (76a22-25) afirma que

Não podemos demonstrar um teorema seja de que ciência for mediante outra ciência, a menos que os teoremas guardem entre si uma relação de inferior a superior, por exemplo, os teoremas da óptica em relação à Geometria, e os da Harmónica⁴⁰⁶ em relação à Aritmética.⁴⁰⁷

Isso significa que as ciências que não se relacionam por *epharmonía* também não podem criar uma conexão entre si, mas se houver uma relação “hierárquica”, ou seja, se elas se aplicarem uma a outra de algum modo, torna-se possível um diálogo entre elas. Nas palavras de Aristóteles (1987, 75b42-76a3),

⁴⁰³ “γένοιτο δ' ἂν καὶ ἐπὶ τῶν σχημάτων λόγος κοινός, ὃς ἐφαρμόσει μὲν πᾶσιν, ἴδιος δ' οὐδενὸς ἔσται σχήματος.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ ψυχῆς*, 414b22-24, grifo nosso).

⁴⁰⁴ Em *Do Céu*, 308b3, a *epharmonía* é usada com o sentido de *aplicação* de significado.

⁴⁰⁵ “ἔξ ὧν μὲν οὖν ἡ ἀπόδειξις, ἐνδέχεται τὰ αὐτὰ εἶναι· ὧν δὲ τὸ γένος ἕτερον, ὥσπερ ἀριθμητικῆς καὶ γεωμετρίας, οὐκ ἔστι τὴν ἀριθμητικὴν ἀπόδειξιν ἐφαρμόσει ἐπὶ τὰ τοῖς μεγέθεσι συμβεβηκότα, εἰ μὴ τὰ μεγέθη ἀριθμοὶ εἰσιν.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 75b2-6, grifo nosso).

⁴⁰⁶ Definida como ciência dos contrários por Aristóteles, cf. *Analíticos Posteriores*, 75b13.

⁴⁰⁷ “οὐδ' ἄλλη ἐπιστήμη τὸ ἐτέρας, ἀλλ' ἢ ὅσα οὕτως ἔχει πρὸς ἄλληλα ὥστ' εἶναι θάτερον ὑπὸ θάτερον, οἷον τὰ ὀπτικά πρὸς γεωμετρίαν καὶ τὰ ἁρμονικὰ πρὸς ἀριθμητικὴν.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 75b14-16, grifo nosso). O mesmo sentido aparece em 76a22-25.

os raciocínios deste tipo provam segundo um carácter comum, que também se predica de outro sujeito e, por conseguinte, estes raciocínios **aplicam-se** também a outros sujeitos que não pertencem ao mesmo género. Deste modo conhecemos o sujeito, não enquanto tal, mas por acidente, caso contrário a demonstração não se **aplicaria** bem a outro género.⁴⁰⁸

O que estamos apreciando aqui fundamenta-se na ideia de que esta forma da *harmonía* sublinha *relações dentro de relações*. É uma *harmonía* de coisas que não estão necessariamente em oposição extremada, como se apresenta nos *Analíticos Posteriores*, mas que se inserem em contextos que apresentam diferenças entre âmbitos, entre lugares (*tópoi*) (in)comuns. Em uma última ocorrência neste opúsculo, Aristóteles (1987, 88a30-36, grifo nosso) coloca a *epharmonía* e a *harmonía*, em formas verbais, conjuntamente. Neste passo, o trecho revela que no interior do silogismo, quando a conclusão não segue os princípios estabelecidos em uma das premissas e não *epharmoniza*, fica impossibilitada de se constituir enquanto resultado possível. Neste caso, um dos termos das premissas deve *harmonizar-se* para que o silogismo seja válido. Lemos, neste caso, que

As conclusões verdadeiras nem sempre repousam sobre os mesmos princípios; quanto a muitas delas, os princípios diferem em género, e não são **convertíveis**, por exemplo: as mónadas não **podem ter** a posição dos pontos, porque as mónadas carecem de posição, e os pontos têm uma posição. Seria pelo menos necessário que os termos se **adaptassem**, seja enquanto médios, seja para o maior, seja para o menor, uns interiores e outros exteriores aos extremos.⁴⁰⁹

Como temos analisado até aqui, o uso da palavra *epharmonía*, pelo menos nos trabalhos dedicados à *lógica*,⁴¹⁰ expressa a relação entre a ideia e a coisa, ou entre conceitos e a coisa que este conceito propõe definir. Todavia, neste campo epistemológico, Aristóteles não parece demonstrar tanta clareza na diferenciação deste termo com a *harmonía* propriamente dita. A diferença consiste em um detalhe apenas, a saber, na ideia de que a *epharmonía* regula a relação entre conhecimento e fenômeno, e esta, entre fenômeno-fenômeno ou ideia-ideia, isto é, relação de mesmo género, mas com diferenças internas a cada área específica. Com isso queremos dizer

⁴⁰⁸ “διὸ καὶ ἐπ’ ἄλλων **ἐφαρμόττουσιν** [76a]οἱ λόγοι οὐ συγγενῶν. οὐκοῦν οὐχ ἢ ἐκεῖνο ἐπίσταται, ἀλλὰ κατὰ συμβεβηκός· οὐ γὰρ ἂν **ἐφήρμοττεν** ἢ ἀπόδειξις καὶ ἐπ’ ἄλλο γένος.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 75b42-76a3, grifo nosso).

⁴⁰⁹ “Ἐκ δὲ τῶν κειμένων ὧδε· οὐδὲ γὰρ τῶν ἀληθῶν αἰ αὐταὶ ἀρχαὶ πάντων. ἕτεραι γὰρ πολλῶν τῶ γενεῖ αἰ ἀρχαί, καὶ οὐδ’ **ἐφαρμόττουσαι**, οἷον αἰ μονάδες ταῖς στιγμαῖς οὐκ **ἐφαρμόττουσιν**· αἰ μὲν γὰρ οὐκ ἔχουσι θέσιν, αἰ δὲ ἔχουσιν. ἀνάγκη δὲ γε ἢ εἰς μέσα **ἀρμόττειν** ἢ ἄνωθεν ἢ κάτωθεν, ἢ τοὺς μὲν εἶσω ἔχειν τοὺς δ’ ἔξω τῶν ὄρων.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 88a30-36, grifo nosso).

⁴¹⁰ Ver todas as ocorrências em *Apêndice D – As ocorrências das harmoníai na obra aristotélica*.

que as definições se harmonizam com as definições, mas as definições podem ou não *epharmonizar* com a coisa que está sendo definida.

Por economia de tempo e espaço, podemos dizer que, nos campos da *lógica*, do *significado* e da *predicação*, Aristóteles trabalha tanto com a *harmonía* como com a *epharmonía*, como se esta fosse a *harmonía* da mediação entre pensamento e empiria. Dito de outra maneira, o humano sente a *phýsis* e vê/ouve ali a presença da *harmonía*. O modo como o conteúdo desta sensação será organizado a partir das categorias lógicas é um processo de *epharmonía*, que é uma harmonização destacada da *harmonía empírica*. As ocorrências da *harmonía* nos textos sobre a *lógica* demonstram que elas ocorrem entre definições, isto é, o conceito de cadeira harmoniza muito mais com o conceito de pedra do que com a própria cadeira. Em uma linguagem mais técnica, podemos afirmar, nesta perspectiva, que o conceito de um objeto A é muito mais harmônico com o conceito de um objeto B do que com o objeto A ou com o objeto B, havendo assim um distanciamento entre o objeto e os conceitos. Pensando essa ideia a partir da perspectiva de Heráclito, as coisas no cosmo vêm a ser ininterruptamente. Ora, se este é o como do comportamento dos corpos no cosmo, a aposta nos conceitos é paralisar este movimento, pois, como poderíamos conceituar qualquer coisa que está em constante movimento? Ao conceituar, este conceito já não estaria, do ponto de vista do movimento, caduco, pois a coisa conceituada já não seria mais a mesma? Por exemplo, ao nomearmos o corpo banana de banana no instante que ela é banana, isto é, com a casca amarela, como a nomearemos quando a casca escurecer? Ou, o quanto desta casca é também banana, ou ela não é banana? Com isso, percebemos que o conceito é um recorte que tenta pausar magicamente o objeto, isto é, é uma tentativa de manipulação da realidade em prol da convicção do conhecimento. O que o conceito de casca e de banana têm em comum é que eles são conceitos. A natureza dos conceitos dista da natureza dos fenômenos de que estes conceitos são conceitos, pois os conceitos são imóveis, o mesmo não recai sobre os fenômenos, ou seja, um conceito específico em relação a si mesmo é imóvel.

Na *Política* (1276b24-26) percebemos três ocorrências da presença de *epharmonía*,⁴¹¹ como, por exemplo, quando Aristóteles busca definir a *virtude do homem bom e do bom cidadão*: “é evidente que uma definição comum de virtude se aplica a todos”.⁴¹² O mesmo ocorre em *Sobre as Linhas Indivisíveis* (969b31-33, tradução e grifo nossos). Neste exemplo, Aristóteles busca a definição da *linha* usando o termo *epharmonía* da seguinte forma: “pois

⁴¹¹ Que podem ser vistas em 1275a33 e 1275b32, além da que citamos subsequencialmente no corpo do texto.

⁴¹² “δῆλον ὡς ὁ μὲν ἀκριβέστατος ἐκάστου λόγος ἴδιος ἔσται τῆς ἀρετῆς, ὁμοίως δὲ καὶ κοινός τις ἐφαρμόσει πᾶσιν.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1299a12-14, grifo nosso).

nem o limite da linha nem o limite da reta *epharmoniza* com o indivisível, por nem estar no meio de qualquer coisa nem por ter média”.⁴¹³ Aparece três vezes na *Física* (201b14-15, tradução nossa), dentre elas, em um contexto que busca a *definição* do movimento, onde lemos que “o mesmo pensamento *epharmonizará* também sobre outros movimentos”.⁴¹⁴ Vemos, portanto, a repetição da ideia de que *epharmonía* é a harmonização entre *lógos*, no sentido de pensamento conceitual, e empiria.⁴¹⁵

Pelo que se depreende de tudo que foi dito acima, podemos afirmar que há em Aristóteles um uso complexo das diversas formas em que se estrutura o conceito de *harmonía*. Tal riqueza enobrece as difíceis interpretações que o pensamento aristotélico proporciona. Adiante, trataremos de pensar as ocorrências do termo *harmonía*, seus significados e complexidades no interior das obras.

6.2. A HARMONÍA PROPRIAMENTE DITA

A última forma da *harmonía* que veremos aqui é a *harmonía* propriamente dita, isto é, sua forma pura, sem adendos dos importantes prefixos que modulam seus significados. Na *Ética a Nicômaco*, obra pela qual iniciaremos, há muitas ocorrências em variadas formas verbais e nominais do vocábulo em questão. A forma *harmózei*, entendida como *adequação*, aparece duas vezes, como por exemplo, em 1123a6-10 (1984), onde podemos ler que

O homem magnificente também apresta sua casa de maneira condigna com a sua riqueza (pois até uma casa é uma espécie de ornamento público), e gastará de preferência em obras duradouras (pois são essas as mais belas), e em toda classe de coisas gastará o que for decoroso; pois as mesmas coisas não são adequadas aos deuses e aos homens, nem a um templo e a um túmulo.⁴¹⁶

Este verbo é usado com o sentido mais comum e mais antigo da língua, isto é, como relação e adequação de opostos. Nas vezes em que este termo apareceu na *Ética a Nicômaco*,

⁴¹³ “οὔτε γὰρ ὁ τῆς γραμμῆς οὔτε ὁ τῆς εὐθείας ὄρος ἐφαρμόσει τῇ ἀτόμῳ διὰ τὸ μήτε μεταξὺ τινῶν εἶναι μήτ' ἔχειν μέσον.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Περὶ Ἀτόμων Γραμμῶν*, 969b31-33, grifo nosso). Este mesmo termo aparece mais uma vez neste mesmo tratado, cf. 971a23, e no *Econômicos*, 1346a30.

⁴¹⁴ “ἀλλὰ μὴν ὁ αὐτὸς ἐφαρμόσει λόγος καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων κινήσεων.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Φυσικά*, 201b14-15, grifo nosso).

⁴¹⁵ As outras recorrências deste termo na *Física* encontram-se em 228b25 e 229a6. Outros aparecimentos podem ser observados no *Apêndice D – Relação das harmoníai na obra aristotélica*.

⁴¹⁶ “μεγαλοπρεποῦς δὲ καὶ οἶκον κατασκευάσασθαι πρεπόντως τῷ πλούτῳ (κόσμος γὰρ τις καὶ οὗτος), καὶ περὶ ταῦτα μᾶλλον δαπανᾶν ὅσα πολυχρόνια τῶν ἔργων (κάλλιστα γὰρ ταῦτα), καὶ ἐν ἐκάστοις τὸ πρέπον· οὐ γὰρ ταῦτα ἄρμόζει θεοῖς καὶ ἀνθρώποις, οὐδ' ἐν ἱερῷ καὶ τάφῳ.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Ἠθικῶν Νικομαχείων*, 1123a6-10, grifo nosso). A mesma forma ocorre em 1111b29, 1126b27, 1128b16, 1134b33, 1160b34, 1171b20 e 1178a5.

este se fazia presente em contextos que configuram relações de contrários. Assim, os mesmos usos de autores predecessores que apontamos em capítulos anteriores aparecem em Aristóteles. Com isso, dedicar-nos-emos ao tratamento musical que a *harmonía* adquire na filosofia do Estagirita.

Antes de prosseguir por este caminho, vale dizer que a *harmoniká* (*ἁρμονικά*), que já apareceu nos *Analíticos Posteriores*, tem o caráter de uma *epistēmē* específica. Os que se aplicam a estudar a *harmônica* são os *harmonikoí* (*ἁρμονικοί*), tal como Aristóteles apresenta nos *Tópicos* (2007, 107a13-17):

O caso da palavra “agudo” é também aproximado, já que não significa exactamente o mesmo em todas as circunstâncias: do som, diz-se que é “agudo” quando uma nota é “rápida”, conforme afirmam os que estudam a harmonia em termos matemáticos, mas falando de ângulos diz-se que é “agudo” aquele que é menor do que um recto, e também é possível dizer que uma espada está “bem aguçada”.⁴¹⁷

Mas o que significa estudar a *harmoniká*? Tentando responder a esta questão, pesquisamos os trechos que fornecem informações a respeito deste vocábulo. Catalogamos, nos *Analíticos Posteriores*, cinco ocorrências da *harmoniká*. Uma delas já apresentamos, e se encontra em 75b16. Neste passo, Aristóteles afirma que a *harmoniká* está submetida à aritmética, em que aquela é uma subárea desta, mas no sentido de que ambas as ciências têm compartilhamento de conteúdo, o que contemporaneamente podemos chamar de transdisciplinaridade. Vimos esta correlação na prática entre estas duas áreas de conhecimento no capítulo em que tratamos da *harmonía* em Filolau e Arquitas, por isso, dispensamos qualquer aprofundamento aqui, pois significaria dizer mais do mesmo e, também, porque não há em Aristóteles uma condução para este labor. Apesar de configurar-se desta forma neste opúsculo, na *Física*, onde há uma referência à *harmoniká* como *epistēmē*, em 194a7-12 (2009), parece-nos que a *harmoniká* está submetida a uma ciência maior, isto é, dos números, como parece indicar a seguinte citação:

mostram isso também as mais naturais entre as disciplinas matemáticas, como a ótica, a harmônica e a astronomia: de certo modo, elas se comportam de maneira inversa à geometria, pois a geometria estuda a linha natural, mas não

⁴¹⁷ “Παραπλησίως δὲ καὶ τὸ ὄξύ· οὐ γὰρ ὡσαύτως ἐπὶ πάντων τὸ αὐτὸ λέγεται· φωνὴ μὲν γὰρ ὄξεῖα ἢ ταχεῖα, καθάπερ φασὶν οἱ κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἁρμονικοί, γωνία δ’ ὄξεῖα ἢ ἐλάσσων ὀρθῆς, μάχαιρα δὲ ἢ ὄξυγώνιος.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Τοπικόν*, 107a13-17). Não podemos esquecer que Platão já havia lançado luz sobre a existência dos *harmonikoí*.

enquanto natural, ao passo que a ótica estuda a linha matemática, não enquanto linha matemática, mas enquanto linha natural.⁴¹⁸

Isso mostra que o problema permanece aberto, ou em suspensão, pois pode ser que a *harmoniká* seja realmente compreendida como uma área específica de conhecimento e como subárea da matemática, uma vez que esta conjuntura não força uma necessidade de exclusão e de escolha por uma ou por outra, mas podemos manter a forma mútua, tendo apenas como critério o manuseio de caso a caso destes conhecimentos. Dito de outra maneira, a *harmoniká* é uma subárea da matemática, por exemplo, quando trata de um tipo específico de média, mas é uma *epistēmē* independente quando se relaciona diretamente com combinações de opostos, ou com os sons e com a música, podendo ser também disciplina desta.⁴¹⁹

Uma outra aparição do termo, ainda nos *Primeiros Analíticos*, encontra-se em 76a8-10 (ARISTÓTELES, 2004), onde Aristóteles apresenta o método de conhecimento dos objetos de estudo da *harmoniká*. Lemos, assim, que “se é por si mesmo que tal fato se atribui àquilo a que se atribui, é necessário que o intermediador esteja na mesma família homogênea. Se não estiver, é necessário que se conheça como se conhece os fatos harmônicos através da aritmética”.⁴²⁰ Em 78b35-79a2, podemos ver algo semelhante sendo dito, mas com um certo alargamento do campo da *harmoniká*, sendo ela matemática e acústica, como podemos ver:

E são deste tipo⁴²¹ todos os itens que se comportam reciprocamente de modo que um está sob o outro tal como, por exemplo, os fatos da óptica em relação à geometria, os fatos da mecânica em relação à estereometria, os fatos da harmônica em relação à aritmética e os fatos observados em relação à astronomia. Algumas destas ciências, por assim dizer, têm a mesma denominação, por exemplo, é astronomia tanto a astronomia matemática como a astronomia náutica, e é harmônica tanto a harmônica matemática como a que é por audição.⁴²²

⁴¹⁸ “δηλοῖ δὲ καὶ τὰ φυσικώτερα τῶν μαθημάτων, οἷον ὀπτική καὶ ἁρμονική καὶ ἀστρολογία· ἀνάπαλιν γὰρ τρόπον τιν' ἔχουσιν τῇ γεωμετρίας. ἡ μὲν γὰρ γεωμετρία περὶ γραμμῆς φυσικῆς σκοπεῖ, ἀλλ' οὐχ ἢ φυσική, ἢ δ' ὀπτική μαθηματικὴν μὲν γραμμῆν, ἀλλ' οὐχ ἢ μαθηματικὴ ἀλλ' ἢ φυσική.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Φυσικά*, 194a7-12, grifo nosso).

⁴¹⁹ Na *Metafísica*, 997b21, Aristóteles usa como exemplo a ideia de harmônica matemática. Além dessa, há também uma afirmação acerca da existência dos objetos desta ciência em 1077a5.

⁴²⁰ “ὡστ' εἰ καθ' αὐτὸ κάκεῖνο ὑπάρχει ᾧ ὑπάρχει, ἀνάγκη τὸ μέσον ἐν τῇ αὐτῇ συγγενείᾳ εἶναι. εἰ δὲ μή, ἀλλ' ὡς τὰ ἁρμονικὰ δι' ἀριθμητικῆς.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 76a8-10, grifo nosso).

⁴²¹ *Deste tipo* refere-se ao tipo de ciência diversa, isto é, as ciências que buscam responder o *por que* em detrimento do *que*, cf. *Analíticos Posteriores*, 78b32-34.

⁴²² “τοιαῦτα δ' ἐστὶν ὅσα οὕτως ἔχει πρὸς ἄλληλα ὡστ' εἶναι θάτερον ὑπὸ θάτερον, οἷον τὰ ὀπτικά πρὸς γεωμετρίαν καὶ τὰ μηχανικά πρὸς στερεομετρίαν καὶ τὰ ἁρμονικὰ πρὸς ἀριθμητικὴν καὶ τὰ φαινόμενα πρὸς ἀστρολογικὴν. σχεδὸν δὲ συνώνυμοι εἰσὶν ἔναι τούτων τῶν ἐπιστημῶν, οἷον ἀστρολογία ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἡ ναυτικὴ, καὶ ἁρμονική ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἡ κατὰ τὴν ἀκοήν.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Αναλυτικῶν Ὑστέρων*, 78b35-79a2, grifo nosso).

Entre 87a31-34 (2004, grifos do tradutor), a *harmoniká* reaparece, ainda, como exemplo para aquilo que Aristóteles quer afirmar acerca da exatidão e da antiguidade das ciências, tentando fazer uma relação entre a ciência e, de certo modo, sua importância, pois a mais antiga refere-se à necessidade que o humano experimentou em um certo momento de sua história para desenvolvê-la:

É mais exata e anterior a outra ciência aquela que é ela mesma do *que* e do *por que*, (mas que não trata do *que* à parte do conhecimento do *por que*); também a que não é a *respeito de algo subjacente* é mais exata e anterior àquela que é a respeito de algo subjacente (por exemplo, a aritmética é mais exata e anterior à harmônica), assim como aquela que procede a partir de um menor número de princípios é mais exata e anterior àquela que procede a partir de acréscimo (por exemplo, a aritmética é mais exata e anterior à geometria) Eis o que quero dizer por “a partir do acréscimo”: a unidade é uma essência sem posição, mas o ponto é uma essência dotada de posição; digo que este último é a partir de um acréscimo.⁴²³

Vemos, nas linhas acima, que Aristóteles faz uma distinção entre a aritmética e a *harmoniká*. A primeira é mais exata do que a segunda e o motivo, a nosso ver, sustenta-se na ideia de que a aritmética é mais exata por não ser sustentada, necessariamente, por fenômenos empíricos, ou seja, ela, mesmo sendo uma abstração da empiria, tem uma possibilidade de ser pensada, como por exemplo, as médias numéricas, ou a menor distância entre dois pontos ser uma reta. Na realidade sensível, talvez a distância seja menor quando rodeamos uma montanha do que quando a escalamos para chegar a um segundo ponto. A ciência *harmoniká* encontra-se entre a sensibilidade e a abstração através da matemática, pois seus postulados são matemáticos. Como vimos com as médias *aritmética*, *geométrica* e *harmônica*, o seu objeto de estudo é o som, que, a rigor, é fenomenalmente primeiro em relação à matemática que pretende explicá-lo.

Contudo, na *Metafísica* (1078a14-16, tradução e grifos nossos), Aristóteles parece pensar os objetos da *harmoniká* de maneira diferente. Para ele, “o mesmo *lógos*⁴²⁴ [pode ser expresso] também acerca da *harmoniká* e da ótica: pois nenhuma delas considera [o seu objeto] enquanto visão ou som, mas enquanto linhas e números”.⁴²⁵ Isso parece demonstrar que

⁴²³ Ἀκριβεστέρα δ' ἐπιστήμη ἐπιστήμης καὶ προτέρα ἢ τε τοῦ ὅτι καὶ διότι ἢ αὐτή, ἀλλὰ μὴ χωρὶς τοῦ ὅτι τῆς τοῦ διότι, καὶ ἢ μὴ καθ' ὑποκειμένου τῆς καθ' ὑποκειμένου, οἷον ἀριθμητικὴ ἁρμονικῆς, καὶ ἢ ἐξ ἐλαττόνων τῆς ἐκ προσθέσεως, οἷον γεωμετρίας ἀριθμητικῆ. λέγω δ' ἐκ προσθέσεως, οἷον μονὰς οὐσία ἄθετος, στιγμή δὲ οὐσία θετός· ταύτην ἐκ προσθέσεως.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Ἀναλυτικῶν Ὑστέρων*, 87a31-37, grifo nosso).

⁴²⁴ Este *mesmo lógos* refere-se ao pensamento que vinha sendo desenvolvido acerca das características e da anterioridade dos objetos no processo de conceptualização, cf. *Metafísica*, 1078a10.

⁴²⁵ “ὁ δ' αὐτὸς λόγος καὶ περὶ ἁρμονικῆς καὶ ὀπτικῆς· οὐδετέρα γὰρ ἢ ὄψις ἢ ἢ φωνὴ θεωρεῖ, ἀλλ' ἢ γραμμαὶ καὶ ἀριθμοί.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Ἐπιπέδων καὶ Σφαιρῶν*, 1078a14-16, grifo nosso).

Aristóteles pensa que a *harmoniká*, enquanto *epistēmē*, exista independente do som, e talvez isso se justifique porque os postulados e/ou as características desta *epistēmē* sejam algo diferente do fenômeno. Apesar disso, em 1093b21-22 (tradução e grifos nossos), ele afirmará “que os números nas Formas⁴²⁶ não são causas dos *harmonikôn*”.⁴²⁷ Disto algumas coisas precisam ser pensadas: em primeiro lugar, o termo *harmonikôn* pode ser traduzido por escala musical, isto é, ele se refere ao campo da música; a segunda é que, pelo que tudo indica, mas que requer um estudo particular, a Teoria das Formas não tem espaço para o som, e, conseqüentemente, para a *harmonía* enquanto expressão musical; e, em terceiro lugar, que o número é o elemento da *harmoniká*, para que ela se estabeleça enquanto área do conhecimento, mas não naquilo que diz respeito à música. À Teoria das Formas cabe a *harmoniká*, mas não cabe os *harmonikôn*, pois aquela é resultado de uma abstração dos opostos, ou da música, enquanto que esta é resultado, por exemplo, da relação de sons instrumentais.

Seguindo a análise do termo *harmonía*, encontramos na *Retórica* um extenso uso, principalmente em suas formas verbais, cujo campo semântico empregado é majoritariamente o de *ajustar, aplicar, adequar* um discurso ou técnicas discursivas a auditórios específicos.⁴²⁸ Porém, o uso nominal da *harmonía*, no campo de estudo da retórica, tem uma função expressiva. O domínio da entonação dos graves e dos agudos na exposição dos discursos significa que o orador tem o domínio das emoções. Com isso, o papel da *harmonía* é não deixar o discurso monótono. Para Aristóteles (2005, 1403b27-32),

a pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três os aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo.⁴²⁹

Além da função expressiva, Aristóteles (2005, 1408b32-33) considera o uso da *harmonía* com *tópoi*⁴³⁰ específicos, como, por exemplo, quando afirma que “dentre os ritmos,

⁴²⁶ A letra maiúscula justifica-se pelo fato de remeter ao nome de uma teoria platônica.

⁴²⁷ “ἔτι οὐχ οἱ ἐν τοῖς εἶδεσιν ἀριθμοὶ αἴτιοι τῶν ἁρμονικῶν καὶ τῶν τοιούτων.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Τῶν μετὰ τα φυσικά*, 1093b21-22, grifo nosso).

⁴²⁸ Para uma relação completa das ocorrências, ver *Apêndice D – Relação das harmoníai na obra aristotélica*.

⁴²⁹ “ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὕτη δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γὰρ ἐστὶν περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία ῥυθμός.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Ρητορικής*, 1403b27-32, grifo nosso).

⁴³⁰ Este termo é usado aqui por nós, e não por Aristóteles.

o heroico é solene, embora desprovido da harmonia da linguagem coloquial”.⁴³¹ Com *tópoi* queremos dizer que em lugares específicos espera-se uma *harmonía* específica. Neste caso, o *tópos* é a linguagem coloquial que espera certas *harmoníai*, que não estão presentes no *ritmo heroico*. Há uma expectativa da escuta, para cada lugar, que não pode ser quebrada para que o discurso tenha o resultado desejado, exceto se for estratégico.

Na *Poética* (2015, 1449a22-28), em um contexto onde Aristóteles está discutindo a transformação feita por Ésquilo na tragédia, há um outro uso da expressão *linguagem coloquial*, porém desta vez é aplicada à tragédia que, por ter inserido o *diálogo* em sua estrutura, passa a compor dando maior ênfase a uma métrica próxima da fala, isto é, à métrica iâmbica, visto que é a mais fiel à fala natural: “prova disso é que utilizamos na fala, à medida que conversamos uns com os outros, muitos trímetros iâmbicos; enquanto os hexâmetros raramente, e apenas quando nos afastamos do registro da fala coloquial”.⁴³² Ou seja, Ésquilo usa o *tópos* da fala coloquial para responder ao novo modo de compor tragédia. Além disso, Aristóteles afirma que há uma *harmonía*, traduzido, na citação, por *registro, da linguagem coloquial*. Ou seja, as diferentes formas de linguagem têm *harmoníai* específicas para cada uma delas e reconhecemo-nas de modo *natural*.⁴³³ Por exemplo, há uma *harmonía*, e também um ritmo, inconfundível nos silogismos, no discurso judiciário, entre outros.

Na *Metafísica* (2002, 985b23-986a6, grifos nossos), há também muitas ocorrências verbais, com o sentido muito próximo àquele que reconhecemos no tratamento apresentado *Retórica*. Contudo, no que diz respeito ao uso nominal, há nestas linhas uma referência nomeada aos Pitagóricos e aos *rhizómata* de Empédocles. Deve-se levar em consideração que ambos (Pitagóricos e Empédocles) trabalharam em suas filosofias com a *harmonía*. Para os primeiros, através da *harmonía das esferas*, todo o céu era *harmonía*, isto é, era uma escala musical, e para o filósofo de Agrigento, como já vimos, a *harmonía* faz-se presente na combinação e desagregação dos *rhizómata*. É interessante observar o modo como Aristóteles recepciona a filosofia destes autores coordenando, a partir dos números e da *harmonía*, uma visão, ou teoria, do mundo, uma vez que reconhece, na tradição que o precedeu, a importância da relação entre *harmonía* e cosmo:

⁴³¹ “τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἠρῶος σεμνῆς ἀλλ’ οὐ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος,” (ARISTOTELIS, 1831b, *Ρητορικής*, 1408b32-33, grifo nosso).

⁴³² “τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἢ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὖρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Περὶ ποιητικῆς*, 1449a22-28, grifo nosso).

⁴³³ Veremos na sequência deste capítulo que Aristóteles defende a ideia de que a *harmonía*, juntamente com a *mimēsis* e o ritmo, é uma potência natural do humano.

No tempo desses⁴³⁴ e antes deles, os chamados Pitagóricos, sendo os primeiros a se aplicar nas matemáticas, as desenvolveram e, nutrindo-se nelas, julgaram que seus princípios seriam princípios de todos os entes. Dado que, em tal domínio, os números são por natureza os primeiros, e dado que julgaram observar neles muitas semelhanças com as coisas que são e vêm a ser, mais do que no fogo, na terra e na água, visto que tal e tal característica dos números era justiça, tal e tal outra, alma e inteligência, tal e tal outra, oportunidade (semelhantemente, por assim dizer, com todas as demais), e, além disso, vendo que as características e razões das **escalas musicais** se davam em números – dado que todas as demais coisas mostravam-se similares aos números em sua inteira natureza, e que os números eram os itens primeiros de toda natureza, conceberam que os elementos dos números eram elementos de todos os entes, e conceberam que o céu em seu todo era **escala musical** e número. E todas as concordâncias que viam nos números e nas **escalas** em relação às características e partes do céu, e em relação a sua inteira ordenação, reuniram-nas e aplicaram-nas em seu todo.⁴³⁵

Isto nos faz crer que Aristóteles concordava com a ideia presente na *harmonía das esferas*, não a de que há um som perceptível à escuta, necessariamente, mas, talvez, a de que há uma *harmonía* que é percebida pelo pensamento, por ser matematizada, e pelo olhos, através da astronomia, apesar de que isso não seja tão claro, mesmo levando em consideração o que é observado em *Do Céu* (290b12-15, tradução nossa): “é visível que a partir disso a afirmação que produz *harmonía* rotacional [das esferas], como as sinfonias produzidas dos ruídos, [têm sido] ditas e questionadas de modo refinado e competente, não porque ela tem a verdade”.⁴³⁶

Na *Política*, a *harmonía* é usada como elemento importante para o pensamento de Aristóteles, como quando, por exemplo, ao considerar a existência de homens livres e escravos, ele lança mão da definição da *harmonía* para expor seu pensamento. Assim, podemos ver que

Sempre que existe uma combinação de elementos, contínua ou descontínua, para produzir uma realidade com unidade de composição, manifesta-se a dualidade do que governa e do que é governado; e isto, que acontece nos seres vivos, releva de uma lei universal da natureza, porque mesmo entre as coisas

⁴³⁴ Refere-se a Empédocles e Demócrito.

⁴³⁵ “ἐν δὲ τούτοις καὶ πρὸ τούτων οἱ καλούμενοι Πυθαγόρειοι τῶν μαθημάτων ἀγάμενοι πρῶτοι ταῦτά τε προήγαγον, καὶ ἐντραφέντες ἐν αὐτοῖς τὰς τούτων ἀρχὰς τῶν ὄντων ἀρχὰς ᾗθησαν εἶναι πάντων. ἐπεὶ δὲ τούτων οἱ ἀριθμοὶ φύσει πρῶτοι, ἐν δὲ τούτοις ἐδόκουν θεωρεῖν ὁμοιώματα πολλὰ τοῖς οὖσι καὶ γιγνομένοις, μᾶλλον ἢ ἐν πυρὶ καὶ γῆ καὶ ὕδατι, ὅτι τὸ μὲν τοιονδὶ τῶν ἀριθμῶν πάθος δικαιοσύνη τὸ δὲ τοιονδὶ ψυχῆ τε καὶ νοῦς ἕτερον δὲ καιρὸς καὶ τῶν ἄλλων ὡς εἰπεῖν ἕκαστον ὁμοίως, ἔτι δὲ τῶν **ἁρμονιῶν** ἐν ἀριθμοῖς ὄρωντες τὰ πάθη καὶ τοὺς λόγους – ἐπεὶ δὴ τὰ μὲν ἄλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνοντο τὴν φύσιν ἀφωμοιωῦσθαι πᾶσαν, οἱ δ' ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν **ἁρμονίαν** εἶναι καὶ ἀριθμὸν· καὶ ὅσα εἶχον ὁμολογούμενα ἐν τε τοῖς ἀριθμοῖς καὶ ταῖς **ἁρμονίαις** πρὸς τὰ τοῦ οὐρανοῦ πάθη καὶ μέρη καὶ πρὸς τὴν ὅλην διακόσμησιν, ταῦτα συνάγοντες **ἐφήρμοτον**”. (ARISTOTELIS, 1831b, *Των μετὰ τα φυσικά*, 985b23-986a6).

⁴³⁶ “Φανερόν δ' ἐκ τούτων ὅτι καὶ τὸ φάναι γίνεσθαι φερομένων **ἁρμονίαν**, ὡς συμφώνων γινομένων τῶν ψόφων, κομψῶς μὲν εἴρηται καὶ περιττῶς ὑπὸ τῶν εἰπόντων, οὐ μὴν οὕτως ἔχει τάληθές.” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ Ουρανοῦ*, 290b12-15, grifo nosso).

inanimadas existe, com efeito, alguma autoridade, como sucede por exemplo com a harmonia.⁴³⁷ (ARISTÓTELES, 1998, *Política*, 1254a28-33)

O que Aristóteles faz é aplicar o conceito de *harmonía* às relações de governos humanos e, com isso, estabelece o critério para defender a ideia de homens livres e escravos. É claro que não podemos impor ao texto aristotélico qualquer visão política contemporânea para contrariar sua hipótese acerca da escravidão, isso seria, no mínimo, um anacronismo grosseiro. Entretanto, é interessante observar que o caminho projetado para demarcar as fronteiras entre a liberdade e a escravidão tem origem na definição do conceito de *harmonía*. É como se a *pólis* fosse constantemente regida pela *harmonía*, o que não seria um erro, pois as ausências de *harmoníai* na *pólis* conduzem a vida coletiva a experiências nefastas, tal como as rupturas institucionais e o desrespeito da decisão do coletivo em nome de uma tirania oligárquica.

Alguns passos seguintes, 1276b8 (2008), o conhecimento da *harmonía* entra como um exemplo para descrever a ideia de unidade da *pólis*. Aristóteles lembra que as notas que formam os diferentes modos musicais, isto é, o modo *lídio*, *frígio*, entre outros, são comuns. O que muda é o lugar que a nota irá assumir na escala. Nas palavras do Estagirita, temos que

se a cidade é uma forma de comunidade (e uma comunidade de cidadãos num regime) quando se altera a forma de governo, ficando diferente do que estava, parece forçoso que a cidade deixe de ser a mesma, tal como dizemos de um coro que é uma coisa quando é cômico e é outra quando é trágico, apesar de os seus membros permanecerem os mesmos. Também dizemos que uma comunidade ou unidade composta é distinta, quando muda a forma da sua composição. A harmonia composta pelas mesmas notas será diferente consoante o modo seja dório ou frígio.⁴³⁸

Uma outra ocorrência na *Política* é um tanto enigmática. Aristóteles, ao referir-se à *República* de Platão,⁴³⁹ afirma que Sócrates defende que haja uma *dupla harmonía*, ou o *número nupcial*, como apontado por Plutarco, em *Sobre o E de Delfos*.⁴⁴⁰ Ao pensar os números a partir

⁴³⁷ “ὅσα γὰρ ἐκ πλείονων συνέστηκε καὶ γίνεται ἐν τι κοινόν, εἴτε ἐκ συνεχῶν εἴτε ἐκ διηρημένων, ἐν ἅπασιν ἐμφαίνεται τὸ ἄρχον καὶ τὸ ἀρχόμενον, καὶ τοῦτο ἐκ τῆς ἀπάσης φύσεως ἐνυπάρχει τοῖς ἐμψύχοις· καὶ γὰρ ἐν τοῖς μὴ μετέχουσι ζωῆς ἔστι τις ἀρχή, οἷον ἁρμονίας.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1254a28-33, grifo nosso).

⁴³⁸ “εἴπερ γὰρ ἔστι κοινωνία τις ἢ πόλις, ἔστι δὲ κοινωνία πολιτῶν πολιτείας, γινομένης ἐτέρας τῶ εἶδει καὶ διαφορῆς τῆς πολιτείας ἀναγκαῖον εἶναι δόξειεν ἂν καὶ τὴν πόλιν εἶναι μὴ τὴν αὐτήν, ὥσπερ γε καὶ χορὸν ὅτε μὲν κωμικὸν ὅτε δὲ τραγικὸν ἕτερον εἶναι φαμεν, τῶν αὐτῶν πολλακίς ἀνθρώπων ὄντων, ὁμοίως δὲ καὶ πᾶσαν ἄλλην κοινωνίαν καὶ σύνθεσιν ἐτέραν, ἂν εἶδος ἕτερον ἢ τῆς συνθέσεως, οἷον ἁρμονίαν τῶν αὐτῶν φθόγγων ἐτέραν εἶναι λέγομεν, ἂν ὅτε μὲν ἢ Δώριος ὅτε δὲ Φρύγιος.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1276b1-9). Este mesmo exemplo da formação dos modos musicais com a *pólis* ocorre em 1290a20-26.

⁴³⁹ Cf. Platão, *República*, 546a-c.

⁴⁴⁰ Não encontramos nenhuma tradução em língua portuguesa. A estudada aqui foi a Plutarco, *Sobre la E de Delfos* (tradução de José Antonio Fernández Delgado) 8, 388C-D, em *Obras Morales y de Costumbres* (1995).

do Pitagorismo, parte da ideia de que 2 e 3, par e ímpar, macho e fêmea, somados resultam em 5, o que configura um casamento perfeito, pois realiza-se na ideia de correlação entre números primos. Além disso, estes números podem resultar em um paralelepípedo, isto é, em um sólido. Quanto à relação entre 3 e 5, percebe-se que, no conjunto dos números naturais, há entre eles o número 4, e isto resulta em um triângulo retângulo pitagórico de lado 3, 4 e 5, uma vez que, em todos os triângulos desta espécie, a soma dos quadrados dos lados adjacentes ao ângulo reto é igual ao lado oposto ao ângulo reto ao quadrado:

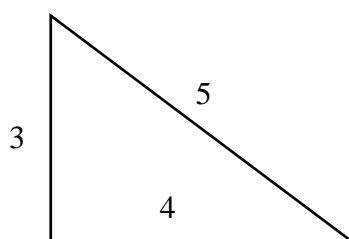


Figura 6 – Exemplo de Triângulo Pitagórico ($3^2 + 4^2 = 5^2$)

Haveria, portanto, nestas relações numéricas, uma dupla harmonização: entre 2, 3, 5 e 3, 4, 5. A crítica de Aristóteles consiste na percepção de que diferente das *harmoníai* entre triângulos e quadrados, o cosmo não permanece o mesmo e, por assim ser, as *harmoníai* que o compõem transformam-se continuamente. Desta forma, como manter a forma e a fôrma matemática, que a partir de fórmulas mantém-se sempre a mesma, em um mundo sempre diferente? Por isso que, na *Política* (1998, 1316a1-9, grifo da tradutora), Aristóteles tece as seguintes considerações acerca da proposta de Platão:

Na *República*, Sócrates refere-se às revoluções apesar de não as ter exposto da melhor forma. De facto, não chega a expor as revoluções que ocorrem no que considera ser o mais excelente e superior dos regimes. A razão disso, em seu entender, reside no facto de que nada permanece mas tudo se transforma dentro de um determinado período. Assim, a origem da mudança dos regimes pode ser calculada, na sua opinião com uma fórmula numérica segundo a qual a base epítrita, a proporção de quatro para três, combinada com o número cinco produz uma dupla harmonia, de tal forma que o resultado dessa combinação persistente torna-se um sólido, sendo que a natureza pode engendrar num determinado momento seres perversos e mais fortes que a educação.⁴⁴¹

⁴⁴¹ “ἐν δὲ τῇ Πολιτείᾳ λέγεται μὲν περὶ τῶν μεταβολῶν ὑπὸ τοῦ Σωκράτους, οὐ μὲντοι λέγεται καλῶς. τῆς τε γὰρ ἀρίστης πολιτείας καὶ πρώτης οὔσης οὐ λέγει τὴν μεταβολὴν ἰδίως. φησὶ γὰρ αἴτιον εἶναι τὸ μὴ μένειν μηθὲν ἀλλ’ ἐν τινι περιόδῳ μεταβάλλειν, ἀρχὴν δ’ εἶναι τούτων “ὅν ἐπίτριτος πυθμὴν πεμπάδι συζυγεῖς δύο ἁρμονίας παρέχεται”, λέγων ὅταν ὁ τοῦ διαγράμματος ἀριθμὸς τούτου γένηται στερεός, ὡς τῆς φύσεώς ποτε φούσης φαύλους καὶ κρείττους τῆς παιδείας,” τοῦτο μὲν οὖν αὐτὸ λέγων ἴσως οὐ κακῶς (ἐνδέχεται γὰρ εἶναι τινὰς οὐς παιδευθῆναι καὶ γενέσθαι σπουδαίους ἀνδρας ἀδύνατον), ἀλλ’ αὕτη τί ἂν ἴδιος εἴη μεταβολὴ τῆς ὑπ’ ἐκείνου

No que diz respeito à educação musical, Aristóteles, na *Política* (1998, 1240a38-b5, grifos nossos), pensa a função da *harmonía* da seguinte maneira:

nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, na medida em que as **melodias** caracterizam-se por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas 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.⁴⁴²

Este posicionamento reverbera, inevitavelmente, o pensamento de Platão, como vimos no capítulo anterior. Os efeitos das escalas na alma parecem ser uma coisa com que tanto Platão como Aristóteles concordam. Neste excerto, especificamente, as *harmoníai* dórica e frígia são significadas como afetos, isto é, que cooperam na formação das disposições da alma. É importante observar que a educação musical é fator central para a educação na *pólis* tanto para Platão, como para Aristóteles. Esta aposta talvez seja tal como Aristóteles (1998, 1340b16-19) afirma: “a música é por natureza aprazível. Além disso, 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”.⁴⁴³ Há aqui uma referência clara a discussão presente no *Fédon* de Platão,⁴⁴⁴ como já apresentamos.⁴⁴⁵

Na sequência, ainda na *Política* (1998, 1341b19-21), Aristóteles retorna ao problema iniciado por Platão na *República*, acerca da escolha da melhor *harmonía* para a formação dos humanos na *pólis*. Ele afirma que “temos ainda que ter em conta aquilo que se refere às harmonias e aos ritmos, para saber se podemos utilizar todas as harmonias e ritmos, ou se teremos que escolher entre elas”.⁴⁴⁶ Sobre tais distinções, Aristóteles prossegue desenvolvendo o seu raciocínio acerca das *harmoníai*. Em sua teorização, pensa que todas as *harmoníai* devem

λεγομένης ἀρίστης πολιτείας μᾶλλον ἢ τῶν ἄλλων πασῶν καὶ τῶν γιγνομένων πάντων;” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1316a1-9, grifo nosso).

⁴⁴² “ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν (καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἑνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεσηκώτος μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιζολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνῃ τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικὸς δ' ἢ φρυγιστί.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1340a38-b5, grifos nossos).

⁴⁴³ “ἢ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδυσμένων ἐστίν. καὶ τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι· διὸ πολλοὶ φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν, οἱ δ' ἔχειν ἁρμονίαν.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1340b16-19, grifos nossos).

⁴⁴⁴ Cf. Platão, *Fédon*, a partir de 93a.

⁴⁴⁵ A primeira tese, a de que a *harmonía* é alma, faz referência ao *De Anima*, 407b27, que expomos acima.

⁴⁴⁶ “Σκεπτέον δ' ἔτι περὶ τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, καὶ πρὸς παιδείαν πότερον πάσαις χρηστέον ταῖς ἁρμονίαις καὶ πᾶσι τοῖς ῥυθμοῖς ἢ διαίρετέον;” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1341b19-21, grifos nossos).

ser aceitas, porém deve-se ter como critério a finalidade à qual uma determinada *harmonía* servirá. Lemos as seguintes palavras:

Nesse sentido, admitimos a distinção das melodias de acordo com o estabelecido por determinados filósofos, que as dividiram em éticas, práticas e entusiásticas, atribuindo a cada um destes níveis uma natureza específica da harmonia. Por outro lado, entendemos que a música não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse (...). A música deve ser cultivada não só com intuítos lúdicos, mas também em vista da descontração e do descanso, após um período de esforço. É evidente, pois, que se devem usar todas as harmonias, mas nem todas da mesma forma: as éticas para a educação; as práticas para as que se destinam ao ouvido e são executadas por outros.⁴⁴⁷ (ARISTÓTELES, 1998, *Política*, 1341b32-1342a4).

Percebe-se aqui uma distinção acentuada entre Platão e Aristóteles. Para aquele, há *harmoníai* que deveriam ser banidas da *pólis*, para este, todas as *harmoníai* são funcionais, variando sua importância de acordo com o lugar (*tópos*) em que serão aplicadas.⁴⁴⁸ Outro ponto em relevo é o caráter do *tópos* da *harmonía*. A *harmonía* musical deve ser entendida e pensada como o elemento comunicativo, tanto da educação, como das outras experiências da sociedade. Com “elemento comunicativo” queremos dizer que a *harmonía* expressa-se e homologa com o expectador que a percebe. Na perspectiva platônico-aristotélica, a *harmonía* exerce um poder na formação do homem porque a *harmonía*, de alguma maneira, diz algo a este homem. Tal dizer é perceptível no efeito que as diversas *harmoníai* imprimem na alma do homem. Portanto, devemos lembrar que “é precisamente com essas harmonias e melodias que os músicos de palco devem competir nos concursos.”⁴⁴⁹ (ARISTÓTELES, 1998, *Política*, 1342a14-17), pois o palco é um dos ambientes de educação da escuta e é o lugar de formação do público. Nas linhas seguintes desta mesma obra, Aristóteles (1342a23-25) divide o público de tais concursos em duas partes: a educada e a leiga. Ele acusa que para o público leigo devem existir festivais e

⁴⁴⁷ “ἐπει δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν <τὴν> πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος, τιθέασι, φημὲν δ' οὐ μίᾳς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλείονων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως (...). διαγωγὴν πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν), φανερόν ὅτι χρηστότερον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστότερον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1341b32-1342a4, grifos nossos).

⁴⁴⁸ Até mesmo a *harmonía* lídia, excluída da *pólis* por Platão (*República*, 398e), é aceita por Aristóteles (*Política*, 1342b29).

⁴⁴⁹ “διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιοῦτοις μέλεσιν ἑατέον <χρῆσθαι> τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς;” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1342a14-17, grifo nosso).

concursos, “pois é devido à corrupção das harmonias (especialmente as de tom agudo e dissonantes) que as suas almas se encontram desviadas da índole natural”.⁴⁵⁰

Retornando ao problema da educação musical, Aristóteles fala novamente sobre a *harmonía* dórica, e afirma que “relativamente à educação, como já referimos, importa usar melodias éticas e harmonias da mesma espécie. Tal é a índole da harmonia dórica, como se disse anteriormente”⁴⁵¹ (ARISTÓTELES, 1998, *Política*, 1342a28-30). Devemos pensar, a partir disso, que o problema da *harmonía*, ou a sua exclusão da *pólis*, não é *a priori*, nem *em si*, mas é relacional. Ela está relacionada ao contexto ao qual é aplicada. Por isso que Aristóteles poderá desenvolver uma crítica acerca da expulsão dos músicos, como referimos no capítulo anterior. Para Aristóteles (1342a32-b6),

Sócrates na *República* não tem razão quando, depois de recusar a flauta entre os instrumentos, se fixa apenas nos tons frígios e dóricos, pois o tom frígio é em relação à harmonia aquilo que a flauta representa face aos instrumentos: ambos são de teor orgiástico e incutem paixão. Revela-o a poesia; todo o delírio báquico ou outro arrebatamento similar são mais induzíveis com a flauta do que com qualquer outro instrumento, sendo a harmonia a que melhor se presta a tal.⁴⁵²

Sendo assim, o movimento que Aristóteles está aplicando à *harmonía* é o de que seu conteúdo é sempre útil, variando de contexto para contexto. A exclusão de uma *harmonía* em detrimento de outras, como faz Platão, não vemos em Aristóteles, apesar deste manter, no que se dedica à educação, o modo dórico como o modo privilegiado para este fim.⁴⁵³

Aristóteles inicia sua *Poética* (2015, 1447a18-28) discutindo o problema da *harmonía* em seu sentido musical. Claro que o problema central neste trecho é a *mímēsis*, mas a *mímēsis* que se produz a partir de figuras (*schēmata*) e de *harmoníai*. Nas palavras do autor, podemos ver que

de fato, assim como alguns mimetizam muitas coisas, apresentando-as em imagens por meio de cores e esquemas (em função da arte ou do hábito); outros o fazem por meio do som, tal como nas artes aqui mencionadas: todas

⁴⁵⁰ “οὕτω καὶ τῶν ἁρμονιῶν παρεκβάσεις εἰσὶ καὶ τῶν μελῶν τὰ σύντονα καὶ παρακεχρωσμένα, ποιεῖ δὲ τὴν ἡδονὴν ἐκάστοις τὸ κατὰ φύσιν οἰκεῖον,” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1342a23-25, grifo nosso).

⁴⁵¹ “πρὸς δὲ παιδείαν, ὥσπερ εἴρηται, τοῖς ἠθικοῖς τῶν μελῶν χρηστὸν καὶ ταῖς ἁρμονίαις ταῖς τοιαύταις. Τοιαύτη δ’ ἡ δωριστί, καθάπερ εἶπομεν πρότερον,” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1342a28-30, grifo nosso).

⁴⁵² “Ὁ δ’ ἐν τῇ Πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρυγιστὴ μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστί, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν. [1342b] ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὴ τῶν ἁρμονιῶν ἢ ἡπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ· δηλοῖ δ’ ἡ ποίησις. πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ’ ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὴ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον,” (ARISTOTELIS, 1831b, *Πολιτικῶν*, 1342a32-b6, grifo nosso).

⁴⁵³ Cf. Aristóteles, *Política*, 1342b10-17.

elas efetuam a *mimésē* por meio do ritmo, da linguagem e da melodia, quer separadamente ou em combinações. Por exemplo, a aulética e a citarística, e outras artes que adaptam à mesma dinâmica, como a siríngica, empregam apenas a melodia e o ritmo; a arte dos dançarinos [mimetiza] só com o ritmo, sem melodia (pois, com efeito, por meio de figurações rítmicas mimetizam personagens, afecções e ações).⁴⁵⁴

Ou seja, as figuras e as *harmoníai*, estas traduzidas por melodia,⁴⁵⁵ são meios, não únicos, para a *mímēsis*. Podemos compreender que as potências das *harmoníai* em mimetizar ações encontram-se justamente nisso que temos discutido, a saber, o poder que elas têm de produzir comportamentos, ou de fortalecê-los. Os diferentes modos têm em sua internalização o poder de mimetizar hábitos e condutas. Outra coisa que devemos perceber é que Aristóteles mantém a relação feita por Platão na *República*⁴⁵⁶ entre *lógos*, ritmo e *harmonía*. Será desta maneira que a *mímēsis* se torna possível em *harmonía*? Tudo leva a crer que não, pois a associação entre ritmo e *harmonía* proporciona diferentes formas que torna possível traduzir as paixões e os sentimentos, visto que “uma vez que a atividade mimética nos é natural, e também o uso da melodia e do ritmo (pois é evidente que os metros fazem parte dos ritmos), aqueles que, desde o início, eram naturalmente mais bem-dotados para esse fim conduziram e deram, pouco a pouco, origem à poesia a partir de improvisações.”⁴⁵⁷ (ARISTÓTELES, 2015, *Poética*, 1448b20-24).

Esta última citação revela que a *mímēsis* e a *harmonía*, juntamente com o ritmo, são entendidas por Aristóteles como realizações naturais. A *mímēsis* é mais simples de compreender a partir de sua naturalidade no humano, pois o ser humano aprende e apreende por imitação. Contudo, o ritmo e a *harmonía* não são tão claros assim. Talvez possamos entender que o ritmo natural possa ser desenvolvido quando a criança começa a andar e vai desenvolvendo habilidades motoras, ou nas batidas naturais do coração, ao passo que a *harmonía* é percebida quando, mesmo que ludicamente, as tentativas de encaixar peças, ou construir coisas não dão certo, forçando o desenvolvimento de habilidades que harmonizem pesos e pressões. No campo

⁴⁵⁴ “ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἁρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἀν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων, αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἁρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)” (ARISTOTELIS, 1831b, *Περὶ ποιητικῆς*, 1447a18-28, grifos nossos).

⁴⁵⁵ O tradutor Paulo Pinheiro justifica isto baseando-se no significado que a palavra *harmonía* tem hoje em dia e acredita, assim, que “melodia” traduz melhor a experiência musical grega. Cf. Aristóteles, 2015, p.41, *nota 10*.

⁴⁵⁶ Cf. Platão, *República*, 398d. A relação entre ritmo e *harmonía* como elementos fundamentais da música foi tema também em Platão, na *República*, 401d5-10, e *Leis*, 655a.

⁴⁵⁷ “κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Περὶ ποιητικῆς*, 1448b20-24, grifo nosso).

sonoro, a naturalização da *harmonía* desdobra-se a partir do reconhecimento de sons graves e agudos, voz paterna e materna, por exemplo, esta capacidade humana quiçá seja o que Aristóteles esteja chamando de natural no humano. No *De mundo* (396b15-22, tradução de COSTA, 2012a, p.45, grifos do tradutor), Aristóteles volta a usar esta mesma ideia lançando mão do pensamento de Heráclito (DK B10) como exemplo para embasar o seu dito. Deste modo, lemos que

*A música mescla notas agudas e graves, longas e curtas, realizando, de diferentes sons, uma unívoca harmonia; a gramática mescla vogais e consoantes e, a partir disso, compõe toda a sua arte. O mesmo é dito também pelo obscuro Heráclito: “conjunções: completas e não completas, convergente e divergente, consonante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas”.*⁴⁵⁸

Ainda na *Poética* (ARISTÓTELES, 2015, 1449b20-24), ao comentar as partes constitutivas da tragédia depois de defini-la como tendo uma *linguagem hedonista*⁴⁵⁹ (*légō hēdysménon*), diz-nos que “por ‘linguagem ornamentada’ quero me referir àquela que tem ritmo, melodia [e canto]”.⁴⁶⁰ Isto permite pensar que a *harmonía*, que na tradução é a palavra “melodia”, é um elemento fundamental da composição da tragédia, ou melhor, é uma das partes que a constitui, transformando o poeta em compositor musical, pois este compõe pensando nas estruturas sonoras e na organização dos sons.

Nos *Problemas Musicais* (2001), Aristóteles desenvolve perguntas e respostas acerca da teoria e da prática musical de seu tempo. Em 918a13-15 (grifos da tradutora), abre uma questão: “por que os antigos, quando fizeram as escalas de sete cordas, preteriram a *hypátē* mas não a *nētē*?”⁴⁶¹ A compreensão desta questão não é tão fácil para quem não tem ideia do que significa *hypátē* ou *nētē*. Vale lembrar que estes termos já apareceram nesta dissertação quando falamos da presença da *harmonía* na teoria musical pitagórica. Aqui a pergunta gira em torno de uma escolha feita pelos primeiros teóricos da música que preferiram a *nētē* em detrimento da *hypátē*. Este uso da *harmonía* é aquele que cobre a semântica da escala musical. Percebe-se

⁴⁵⁸ “μουσική δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακροὺς τε καὶ βραχεῖς, φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, γραμματικὴ δὲ ἐκ φωνηέντων καὶ ἀφόνων γραμμάτων κρᾶσιν ποιησαμένη τὴν ὅλην τέχνην ἀπ’ αὐτῶν συνεστήσατο. Ταῦτό δὲ τοῦτο ἦν καὶ τὸ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον Ἡρακλείτῳ· ‘Συλλάμεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶδον διᾶδον· ἐκ πάντων ἐν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα.’” (ARISTOTELIS, 1831a, *Περὶ κόσμου*, 396b15-22).

⁴⁵⁹ O tradutor escolheu para esta expressão a seguinte sentença: *linguagem ornamentada*.

⁴⁶⁰ “λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος],” (ARISTOTELIS, 1831b, *Περὶ ποιητικῆς*, 1449b28-29, grifo nosso).

⁴⁶¹ “Διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἐπταχόρδους ποιῶντες ἁρμονίας τὴν ὑπάτην ἀλλ’ οὐ τὴν νήτην κατέλιπον;” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 918a13-15, grifo nosso).

que mesmo aqui a composição de opostos faz-se presente na relação entre grave e agudo e é este o trajeto que Aristóteles usará para responder à questão, tendo em vista que o som grave, a *nētē*, finaliza melhor do que o som agudo, a *hypátē*. Em 919b20-21 (2001), o termo *harmonía* aparece duas vezes. Em ambos os casos, o sentido é também de escala musical: “por que se chama *mésē* nas escalas, contudo não há um meio em oito? Talvez porque antigamente os encordoamentos eram *heptachordos* e sete tem um meio”.⁴⁶² O termo traduzido por *encordoamentos* é *harmoníai*. Apesar de ser interessante tal escolha, por levar em consideração que a composição das *harmoníai* dependia das estruturas físicas dos instrumentos, ela pode despistar o leitor. Há uma *mésē*, nesta perspectiva, porque as escalas musicais, ou *harmoníai*, tinham sete notas.⁴⁶³

Acerca da compreensão dos modos musicais *hipodórico* e *hipofrígio*, há uma questão nos *Problemas Musicais* que merece nossa atenção. No *Problema 48* (2001, 922b10-29, grifo da tradutora), lemos o seguinte:

Por que os coros na tragédia não cantam nem no modo *hipodório* nem no *hipofrígio*? Será porque esses modos possuem muito pouca melodia, o que é muito necessário ao coro? O *hipofrígio* tem caráter de ação, por isso mesmo no *Geryon*, o êxodo e a tomada de armas são compostos nesse modo, porém, o *hipodório* é magnificente e firme, por isso também é, dentre os modos, o mais próprio para o canto com acompanhamento da cítara. Portanto, esses dois modos são impróprios para o coro e mais adequados aos encarregados da parte cênica. Esses atores, então, são imitadores de heróis; e entre os antigos somente os líderes eram heróis, ao passo que as pessoas das quais o coro consiste são homens. Por este motivo, harmonizavam-se com o coro a melodia e o caráter plangentes e tranquilos; porquanto são características humanas. E os outros modos têm estas designativas, mas o *hipofrígio* é o que tem menos dentre eles; pois é excitante e báquico. No que diz respeito a este modo somos, portanto, afetados de certa forma; e os fracos são mais emocionantes que os fortes; por isto, este modo também adapta-se bem a grupos; e nós agimos à maneira do *hipodórico* e do *hipofrígio*, o que não é adequado para o coro. Pois o coro é um observador inativo, visto que somente mostra atitude amigável em relação àqueles com os quais está presente.⁴⁶⁴

⁴⁶² “Διὰ τί μέση καλεῖται ἐν ταῖς ἁρμονίαις, τῶν δὲ ὀκτώ οὐκ ἔστι μέσον; ἢ ὅτι ἐπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἁρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτὰ ἔχει μέσον.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 919b20-21, grifo nosso).

⁴⁶³ Este mesmo sentido pode ser observado neste mesmo opúsculo, em 922b4.

⁴⁶⁴ “Διὰ τί οἱ ἐν τραγωδία χοροὶ οὐθ' ὑποδωριστὶ οὐθ' ὑποφρυγιστὶ ἄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἦκιστα ἔχουσιν αὐταὶ αἱ ἁρμονίαι, οὗ δὲ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἢ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἐν τε τῷ Γηρυόνῃ ἢ ἔξοδος καὶ ἢ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποιήται, ἢ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν. ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἦκιστα δὲ αὐτῶν ἢ ὑποφρυγιστὶ· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχικὴ. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι· παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσὶ, διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ. ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτῆς ἄπρακτος· εὐνοίαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.” (ARISTOTELIS, 1831b, *Προβλήματα*, 922b10-29, grifo nosso).

Harmonía e modo são sinônimos, no contexto teórico musical grego. Só que há um problema: em música, todo modo é uma *harmonía*, mas nem toda *harmonía* é um modo. A *harmonía* pode significar afinação de um instrumento, relação grave-agudo, entre outros significados que temos observado até aqui. Modo é uma escala que será a base de uma composição. As notas da composição estarão em relação de acordo com a estrutura de cada modo. O modo, quando caracterizado pelo prefixo *hipo-*, significa que há o acréscimo de uma quarta abaixo da nota mais grave.⁴⁶⁵ Se a escala completa tem oito notas, a nota mais grave recebe o acréscimo de uma quarta: suponhamos que o modo tenha a seguinte extensão: dó₁ – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó₂; o acréscimo de uma quarta faria com que a extensão do modo assumisse a seguinte dimensão: sol – lá – si – dó₁ – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó₂. Consideremos que são notas em sequência e que a primeira é figurativamente a *dórica* e a segunda, a *hipodórica*. Uma das diferenças marcantes entre elas é a quantidade de *mésē*: a *dórica* tem uma, que é a nota fá; a *hipodórica* tem duas que são a sua própria, que é a *hypátē*, ou a fundamental da escala *dórica*, a nota dó, e a *mésē* da *dória*, que é a nota fá. Outro detalhe é que a nota mais aguda da escala *hipo-* é a sua própria *mésē*, talvez isso marque a magnificência e firmeza da escala.

A última forma que veremos neste capítulo é a *harmostén*, que aparece uma única vez em Aristóteles. Em *A Constituição dos Atenenses* (ARISTÓTELES, 2003, 37.2.6), Aristóteles comenta uma ação dos *Trinta Mil*, que depois de uma série de *cruealdades* e *malvadezas*, mandam à Lacedemônia uma embaixada apelando por apoio às suas ações. Sendo assim, “perante este apelo, os Lacedemónios enviaram Calíbio como harmosta⁴⁶⁶ juntamente com setecentos soldados, os quais, assim que chegaram, montaram guarnição na Acrópole”.⁴⁶⁷ Para além das implicações sócio-políticas que não cabem no escopo deste trabalho, é interessante notar que a *harmonía*, no campo dos conflitos, possui a semântica da *junção* como *apaziguamento de conflitos*. O harmonizador é a pessoa que cuida das relações humanas em meio às crises vividas.

Neste sentido, há um tratamento inédito para o termo, pois até então temos visto que os usos como verbo têm atravessado a história dos gregos desde Homero, pelo menos. Torna-se divina com Hesíodo e sinônimo de *pólemos* em Heráclito, visto que tanto na guerra como na

⁴⁶⁵ Cf. Reinach, 2011 [1926], p.70-71.

⁴⁶⁶ Nesta palavra o tradutor da obra em questão, Delfim Ferreira Leão, escreve a seguinte nota: “*Harmostes* era um termo usado em Esparta para designar alguém com a função de estabelecer a ordem numa cidade aliada ou ocupada pelos Lacedemónios. Na prática, o harmosta exercia muitas vezes a função de governador militar.” (ARISTÓTELES, 2003, nota 141, p.80).

⁴⁶⁷ “ὧν ἀκούσαντες οἱ Λακεδαιμόνιοι Καλλίβιον ἀπέστειλαν ἄρμωσθην καὶ στρατιώτας ὡς ἑπτακοσίους, οἱ τὴν ἀκρόπολιν ἐλθόντες ἐφρούρουν.” (ARISTÓTELES, 1986, *Ἀθηναίων Πολιτεία*, 37.2.6).

harmonía os opostos estão cara a cara. Em Empédocles, a *harmonía* encerra e proporciona a unidade do cosmo e nos Pitagóricos, ela é música e matemática. Platão, como vimos, cria uma hierarquia das diferentes formas da *harmonía*, enquanto que Aristóteles, a partir da prefixação desenvolve, nas muitas áreas que estudou, diversas semânticas do termo, encerrando naquilo que, talvez, mais faça falta no nosso tempo, isto é, alguém que seja capaz de harmonizar os muitos conflitos belicosos de que o nosso mundo se alimenta. Além disso, vale dizer que a *harmonía* é um dos itens do processo educativo da *pólis*, ela tem função na vida social dos gregos. É uma educação da escuta, uma educação para a compreensão da poesia, pois é o meio pelo qual os discursos dos poetas são reconhecidos.

7. A *HARMONÍA* COMO ELEMENTO TEÓRICO MUSICAL EM ARISTÓXENO DE TARENTO

O nosso último capítulo debruça-se sobre a obra de Aristóxeno de Tarento. Quando nos referimos à *obra* deste autor, queremos dizer que o presente capítulo busca perscrutar o trabalho filosófico deste pensador, tendo em vista que realizar tal façanha significa adentrarmo-nos pelas sendas dos *fragmentos doxográficos*, dos fragmentos do *Livro II* de uma obra intitulada *Elementos Rítmicos* e de outra terceira obra, bem mais completa, denominada *Elementos Harmônicos*. Em nossa busca, os *fragmentos doxográficos* fundamentaram-se sobre a leitura feita por alguns pensadores greco-romanos da Antiguidade acerca da *harmonía* em Aristóxeno. Para os *Elementos Rítmicos*, seguiremos o estabelecimento de texto de Christopher C. Marchetti (2009)⁴⁶⁸ e para os *Elementos Harmônicos*, o estabelecimento de Marcus Meibom (1652).

Para uma melhor organização deste capítulo, resolvemos dividi-lo em duas partes: na primeira, lidaremos com alguns comentários acerca da relação entre Aristóxeno e a *harmonía* realizados na Antiguidade e trataremos da presença da *harmonía* em dois trechos do *Livro II* dos *Elementos Rítmicos*; e, na segunda parte, lançaremos nossos olhares para os *Elementos Harmônicos*, buscando traçar os usos e as construções em torno do conceito de *harmonía*.

7.1. ARISTÓXENO E A *HARMONÍA*: UMA LEITURA FRAGMENTAR

Nos desdobramentos desta pesquisa, catalogamos sete *fragmentos* que correlacionam de alguma maneira Aristóxeno e a *harmonía*. Observando cada caso, vemos que o primeiro exemplo, em um sotaque cosmogônico, faz referência a uma fala de Aristóxeno acerca de Pitágoras, onde lemos que

Diodoro, o Erétrio, e Aristóxeno, o músico, afirmam que Pitágoras veio até Zaratas, o Caldeu. Ele expôs que há dois princípios que originam os seres, pai e mãe: pai, portanto, luz, mas mãe, trevas; e da luz a parte quente, seca, leve, rápida; das trevas, frio, úmido, pesado, lento; a partir disso, todo o cosmo organiza-se a partir de fêmea e macho. Há o cosmo de acordo com a natureza da *harmonía* musical; pelo sol realiza-se o período *enarmônico*.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Apesar de que seu trabalho não configurar uma reordenação do texto estabelecido por Morelli (1785).

⁴⁶⁹ “Διόδωρος δὲ ὁ Ἐρετριεὺς καὶ Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς φασὶ πρὸς Ζαράταν τὸν Χαλδαῖον ἐηλυθέναι Πυθαγόραν. τὸν δὲ ἐκθέσθαι αὐτῷ δύο εἶναι ἀπ’ ἀρχῆς τοῖς οὖσιν αἴτια, πατέρα καὶ μητέρα· καὶ πατέρα μὲν φῶς, μητέρα δὲ σκότος· τοῦ δὲ φωτὸς μέρη θερμὸν, ξηρὸν, κοῦφον, ταχύ· τοῦ δὲ σκότους ψυχρὸν, ὑγρὸν, βαρὺ, βραδύ· ἐκ δὲ τούτων πάντα τὸν κόσμον συνεστάναι, ἐκ θηλείας καὶ ἄρρενος. εἶναι δὲ τὸν κόσμον κατὰ φύσιν μουσικὴν ἁρμονίαν· διὸ καὶ τὸν ἥλιον ποιεῖσθαι τὴν περιόδον ἐναρμόνιον.” (HIPPOLYTUS, 1986, I, II, 12, grifos nossos).

(HIPÓLITO DE ROMA, *Refutações a todas as Heresias*, I, II, 12, tradução e grifos nossos).

Diante disto, podemos afirmar que a compreensão cósmica, tal como vista na primeira parte desta dissertação, está em sintonia com esta citação, pois o autor deixa clara a sua observação acerca da relação de contrários *macho e fêmea, quente e frio*, entre outras. É possível especular, ainda, que a ideia presente na afirmação “dois princípios que originam os seres” pode ter como indício a relação de contrários, simbolizada na citação por *pai e mãe*. Estes dois vocábulos conectam-se diretamente à Afrodite e a Ares, isto é, aos responsáveis pela gestação da *harmonía*, resultante da combinação de contrários. Se tomarmos ainda tais sentenças como tendo realmente saído da boca de Aristóxeno e/ou da ação de Pitágoras, podemos entender, então, que a sua compreensão da cosmologia deriva diretamente das assertivas da primeiríssima filosofia. A ideia presente na relação entre *cosmo* e *harmonía musical* entende-se, dessa forma, por ambos trabalharem com a relação de opostos, aquele por elementos da própria natureza, quente-frio, doce-amargo, lento-rápido, e este pela relação entre graves-agudos, no campo da afinação,⁴⁷⁰ a apreensão da intensidade. Contudo, sobre o *período enarmônico*⁴⁷¹ a partir do movimento que a terra faz em torno do *sol*, mostra que há no movimento cíclico uma regularidade de onde advém uma *harmonía*. Dito de outra maneira, o movimento periódico faz surgir do interior dela a própria *enarmonía*.

As próximas quatro ocorrências encontram-se no *Sobre a Música* de Plutarco (2012, 1136C). Na primeira, Aristóxeno surge no meio de uma discussão acerca do caráter da *harmonía* lídia. Sobre isso, lemos que “de fato, Aristóxeno, no primeiro livro *Sobre a Música*⁴⁷²,

⁴⁷⁰ Aristóxeno (*Elementos Harmônicos*, I, 11, tradução nossa) compreende o processo de afinação dos instrumentos de cordas muito próximo da forma que nós hoje o compreendemos. Ele diz que “é necessário atentar, observando bem, olhando firmemente, para o surgimento disso que, de algum modo, se produz na afinação de cada uma das cordas, quando as relaxamos ou tensionamos.” [“δεῖ δὲ πειρᾶσθαι κατανοεῖν εἰς αὐτὸ ἀποβλέποντας τὸ γινόμενον τί ποτ' ἐστὶν ὃ ποιοῦμεν ὅταν ἀρμοττόμενοι τῶν χορδῶν ἐκάστην ἀνιῶμεν ἢ ἐπιτείνωμεν.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 11)]. É válido dizer que o termo traduzido por *afinação* é *harmottómenoí* (*ἀρμοττόμενοι*), o que revela que, neste ideário, afinar um instrumento é um processo de harmonização, pois uma corda está afinada em relação às demais cordas.

⁴⁷¹ Aristóxeno, no *Livro III* dos *Elementos Harmônicos*, ao dissertar acerca da formação dos três gêneros, indica que eles são formados por *magnitudes simples* (III, 62), que são as disposições das notas na quinta (isto é, nas cinco primeiras notas), pois a forma com que estas notas estarão dispostas, assim também os gêneros constituir-se-ão. Sendo assim, o gênero diatônico (III, 72-73) é formado por duas, três ou quatro *magnitudes simples*, ou seja, na sua quinta (de Ré à Lá, por exemplo), poderá ter duas, três ou quatro *magnitudes simples*. Nos gêneros cromáticos e enarmônicos Aristóxeno (2009, III, 73, tradução do espanhol) afirma o seguinte: “Tem que ser mostrado que o gênero cromático e o enarmônico estão formados por três ou quatro (magnitudes simples)” [“Se ha de demostrar que el género cromático y el enarmónico están formados por tres o cuatro (magnitudes simples)”] (ARISTÓXENO, 2009, III, 73)] [“Ὅτι δὲ <τὸ> χρωμα καὶ ἡ ἀρμονία ἦτοι ἐκ τριῶν ἢ ἐκ τεσσάρων σύγκειται, δεικτέον.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, III, 73)].

⁴⁷² Obra perdida.

diz que Olimpo⁴⁷³ foi o primeiro a tocar no aulo uma canção fúnebre para Píton na harmonia lídia.⁴⁷⁴ Reconhece-se aqui uma importância do uso e do significado da *harmonía lídia*.⁴⁷⁵ Se, por um lado, Platão rejeita esta *harmonía*, por outro, Aristóxeno parte de outra perspectiva. Para aquele, o critério para o uso da *harmonía* é a reverberação ética na formação do guardião na *pólis*, para este, o critério para o uso é técnico, visto que o apontamento é, em primeiro lugar, histórico,⁴⁷⁶ pois nomeia quem foi o primeiro a tocar no aulo a *harmonía lídia* e, em segundo, define a ambientação da *harmonía lídia* no campo fúnebre. E isto marca uma expressiva diferença entre estes dois pensadores. Sobre Olimpo, presente na citação anterior, Plutarco (2012, 1134F) tece as seguintes considerações: “Olimpo, como diz Aristóxeno, é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas”.⁴⁷⁷ Vemos, neste caso, que há o surgimento de um gênero musical que enriquece o campo teórico-composicional da música grega e, conseqüentemente, da tragédia.⁴⁷⁸

Em outra ocorrência, algumas linhas depois, vemos uma afirmação acerca do caráter da *harmonía mixolídia*. Plutarco (2012, 1136C-D), depois de apresentar a *harmonía lídia*, diz que

Também a mixolídia é uma harmonia patética, apropriada às tragédias. Aristóxeno diz que Safo inventou a mixolídia e que dela os poetas trágicos a aprenderam. Então eles adotaram-na e juntaram-na à harmonia dória, já que uma expressa magnificência e dignidade e a outra, o patético, e a tragédia é uma mistura destes.⁴⁷⁹

Mais uma vez Aristóxeno é apresentado como uma fonte rica de conhecimento histórico. Neste caso, vemos os tratamentos que as *harmoníai* dória e mixolídia tinham na tragédia, que, nesta perspectiva, é a soma da *magnificência* e *dignidade*, pela via da *harmonía* dórica, e de sentimento patético, por parte da *harmonía* mixolídia. Desta forma, podemos perceber que neste ideário grego a sensibilidade às *harmoníai* qualificava-as para fins específicos. Por isso não

⁴⁷³ Não encontramos nenhuma datação que circunscrevesse “Olimpo” em um tempo histórico específico.

⁴⁷⁴ “τὴν γοῦν Λύδιον ἁρμονίαν παραιτεῖται, ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρηῖνον.” (PLUTARCH, 1856, 1136C).

⁴⁷⁵ Devemos lembrar que Platão rejeita a *harmonía lídia* porque a considerava danosa à formação: Cf. *República*, 398b-400c; 424c. O tradutor de Plutarco (2012, nota 116, p.175) faz a mesma referência.

⁴⁷⁶ Sobre a leitura histórica de Aristóxeno feita por Plutarco, ver Barker, 2012.

⁴⁷⁷ “Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι. τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν.” (PLUTARCH, 1856, 1134F).

⁴⁷⁸ Há um longo estudo feito por Pereira (2001) sobre o papel da música na tragédia.

⁴⁷⁹ “Καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίαις ἁρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησι Σαπφῶ πρώτην εὔρασθαι τὴν Μιξολυδισί, παρ’ ἧς τοὺς τραγωδοποιούς μαθεῖν λαβόντας γοῦν αὐτὴν συζεύξαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγωδία.” (PLUTARCH, 1856, 1136C-D).

pode soar estranho o realojamento que Platão propõe das *harmoníai*, nem o criterioso uso de Aristóteles, que, na *Política*, como vimos, não exclui nenhuma, mas vê que os usos para cada uma delas dependerão do lugar e/ou do fim a que se remete. Contudo, comparando a *harmonía* lídia com a mixolídia, algumas linhas à frente, Plutarco (2012, 1336E, grifo do tradutor) lança mão novamente do pensamento Aristoxeneano para afirmar que

Já que, dentre essas harmonias, uma era lamentosa e a outra relaxada, com razão Platão rejeitou-as e escolheu a dória como adequada aos homens guerreiros e temperantes. Ele não ignorava, por Zeus, diferentemente do que Aristóxeno diz no segundo livro *Sobre a Música*, que também naquelas harmonias havia algo de útil para um Estado bem protegido.⁴⁸⁰

Não podemos afirmar, com certeza, muitas coisas acerca da consideração de Aristóxeno no que foi exposto acima, pois não chegou até nós o seu referido livro, porém, algumas especulações podem ser feitas acerca disto que Plutarco expressa. Em primeiro lugar, Platão, na *República*, propõe uma *pólis* ideal⁴⁸¹, o que não acreditamos ser o caso de Aristóxeno. Em segundo lugar, o filósofo de Tarento foi um discípulo de Aristóteles e, como tal, é possível que pense em todas as conjugações das *harmoníai* na *pólis*. Estas diferenças, a nosso ver, devem ser levadas em consideração, pois o *tópos* (*τόπος*) é completamente diferente. Neste sentido, Aristóxeno está próximo de Aristóteles, pois ambos parecem não descartar qualquer *harmonía* no interior da *pólis*.

Em um outro fragmento, localizado na *Miscelânea* de Clemente de Alexandria (VI, XI, 88, 1, tradução nossa), lemos que “o gênero *enarmônico* é mais bem adequado para a *harmonía* dórica, e o gênero diatônico para o frígio, como afirma Aristóxeno.”⁴⁸² Isto marca um passo a mais no que tange à teoria da *harmonía* musical em Aristóxeno, pois o que está sendo proposto é a melhor combinação entre gênero e *harmonía*. Nesta compreensão, a ideia gira em torno do pensamento associativo, ou seja, haveria para cada gênero uma *harmonía* que funcionasse melhor do que outras *harmoníai*.

⁴⁸⁰ “τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ' ἐκλελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτάς τὴν Δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσαν εἴλετο. Οὐ μὰ Δί' ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτείαν φυλακικὴν.” (PLUTARCH, 1856, 1136C-D).

⁴⁸¹ Talvez, o tratamento mais correto seria dizer que a *pólis* é considerada conceitualmente – segundo o *lógos* – em detrimento de “*pólis* ideal”; visto que, desta forma, evitaríamos incompreensões em associar, necessariamente, a *pólis* com as formas ideais, como, por exemplo, a ideia de *justiça*, ou de *coragem*. Usamos a forma “*pólis* ideal” porque esta se tornou expressão corrente nos meios de recepção e interpretação do texto platônico.

⁴⁸² “προσῆκει δὲ εὖ μάλα τὸ ἐναρμόνιον γένος τῆ Δωριστὶ ἁρμονίᾳ, καὶ τῆ Φρυγιστὶ τὸ διάτονον, ὡς φησιν Ἀριστόξενος.” (CLEMENTIS ALEXANDRINI, *Stromatum*, VI, XI, 88, 1).

Em nossa última análise do caráter *fragmentário* onde Aristóxeno e *harmonía* aparecem juntos, Plutarco (711C, tradução nossa), em *Quaestiones Convivales*, acentua o impacto da novidade que é a *enarmonía* (ou o gênero enarmônico). Segundo a sua afirmação, temos que “os austeros e galantes amaram extraordinariamente esta novidade, os covardes e efeminados a escutam por amusicalidade e desgosto, como afirma Aristóxeno, expelem suas biles quando ouvem a *enarmonía*, a lançariam fora”.⁴⁸³ Plutarco apresenta a reação e a classe de homens que rejeitam tal novidade. É interessante notar que isso marca uma outra diferença entre Platão e Aristóxeno, pois para aquele o “novo”, como por exemplo a nova música instrumental de seu tempo,⁴⁸⁴ era algo que não merece espaço na *pólis*. Mas não podemos fazer muitas conjecturas acerca da *enarmonía*.⁴⁸⁵

Em conexão com o que foi expresso nesta primeira parte, apresentamos aqui uma *quase* lista dos comentários acerca de Aristóxeno e a *harmonía*. Devemos ressaltar, contudo, que a ideia de *harmonía* presente em Aristóxeno é, acima de tudo, musical. Como veremos, ele dedicará parte da sua vida filosófica para pensar a presença e a importância da música em seu tempo.

A primeira aparição nos *Elementos Rítmicos* (II, 8, tradução nossa) contextualiza-se em um longo e rico trecho para o pensamento musical como um todo. A discussão que nos interessa nestas linhas é a que se articula na relação entre formas rítmicas e a qualidade da *harmonía*. Aristóxeno propõe uma forma de analisar a qualidade da *harmonía*, isto é, se está bem *harmonizada* ou *inarmonizada*, tendo como critério a quantidade das formas rítmicas. Sendo assim, quanto mais formas rítmicas estiverem em jogo, pior será a *harmonía*, como pode ser acompanhado nas linhas que se seguem:

Portanto, é plausível e apartado de argumentos que nem toda organização dos tempos é eurrítmico.⁴⁸⁶ Mas devemos conduzir sempre por similaridades o pensamento *dianoético* e experimentar de acordo com o pensamento *noético*, enquanto que a crença revelar-se-ia a partir desta questão.

É para nós familiar as coisas acerca da combinação das letras e as coisas acerca dos intervalos [musicais], porque nem combinamos as letras em todas as direções nas conversas, nem os intervalos [musicais] nas melodias, mas, portanto, poucas são as direções de acordo com as combinações das palavras, uma para as outras, mas nem a voz é capaz de combinar e emitir muitos sons, nem a percepção a aceitamos, pelo contrário, a rejeitamos. Pois, por esse motivo, ao

⁴⁸³ “οἱ μὲν αὐστηροὶ καὶ χαρίεντες ἠγάπησαν ὑπερφυῶς, οἱ δ' ἄνδρῳ καὶ διατεθρυμμένοι τὰ ὅσα δι' ἀμουσίαν καὶ ἀπειροκαλίαν, οὓς φησὶν Ἀριστόξενος χολῆν ἐμεῖν, ὅταν ἐναρμονίου ἀκούσωσιν, ἐξέβαλον.” (PLUTARCHI, 1892, 711C).

⁴⁸⁴ Como mostra a *República*, 531a-c.

⁴⁸⁵ No caso da *enarmonía* em Platão, cf. *Leis*, 654a.

⁴⁸⁶ Ou seja, é excelentemente ritmado.

harmonizado [ou à melodia] põem-se poucas formas, mas a inarmonia é repleta [de formas].

Assim aparecerá as coisas acerca dos tempos, pois também muitas simetrias e organizações irreconhecíveis aparecem por serem perceptíveis, algumas poucas aparentadas e também capazes de organizar a natureza do ritmo.

O *rhythmizómenon*⁴⁸⁷ é, de alguma maneira, comum tanto à arritmia como ao ritmo; pois ambos são capazes de admitir que produziram sistemas *rhythmizómenon*: a eurritmia e a arritmia. Para falar belamente, o *rhythmizómenon* de tal tipo é noético, por exemplo, ser capaz de pôr junto todos os tipos de magnitudes do tempo.⁴⁸⁸

Vale dizer ainda que a busca pela sistematização presente no trecho acima apresenta-se através da possibilidade de criação dos ritmos através da eurritmia e da arritmia. Esta forma de pensar as articulações entre essas partes em oposição demarca e deflagra a estrutura do pensamento harmônico. Com isso queremos dizer que as propostas epistemológicas, ao partirem de polos em oposição, aplicam o pensamento harmônico para constituírem-se.

Em um segundo momento, Aristóxeno (II, 14, tradução e grifo nossos) volta a usar o termo *harmonía*. E há aqui uma afirmação importante sobre a *harmonía*, a saber, é o modelo a ser seguido para a compreensão do que vem a ser a simplicidade e a complexidade dos ritmos e uma definição do que são, pelo menos em parte, os estudos da harmonização: harmonizar é pensar e compor a partir dos três gêneros: diatônico, cromático e enarmônico. Dessa forma, Aristóxeno tece, em sua teoria dos ritmos musicais, as seguintes considerações:

Diremos, ao que observamos, que o tempo simples com o uso da ritmopeia é isso: por exemplo, alguma grandeza de tempo sob uma sílaba, ou sob um som musical, ou se nos depararmos com um sinal, chamaremos isso de tempo [simples]. Mas se a essa mesma magnitude estiver repleta de sons musicais, ou de sílabas, ou diante de sinais, este tempo chamar-se-á composto.

Poderia encontrar algum paradigma a partir dos estudos acerca da harmonização: certamente, ali, a mesma magnitude, a *harmonía*,⁴⁸⁹ composta,

⁴⁸⁷ Compreendido aqui como conjunto de objetos rítmicos pré-composicionais. Para mais sobre o *rhythmizómenon*, ver a tese de Christopher C. Marchetti (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 2009) e Gibson (2005, p.88-90).

⁴⁸⁸ “Πιθανὸν μὲν οὖν καὶ χωρὶς λόγου, τὸ μὴ πᾶσαν χρόνων τάξιν εὐρυθμον εἶναι· δεῖ δὲ καὶ διὰ τῶν ὁμοιοτήτων ἐπάγειν τὴν διάνοιαν καὶ πειρᾶσθαι κατανοεῖν ἐξ ἐκείνων, ἕως ἂν παραγένηται ἢ ἐξ αὐτοῦ τοῦ πράγματος πίστις. Ἔστι δὲ ἡμῖν γνώριμα τὰ περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν καὶ τὰ περὶ τῶν διαστημάτων, ὅτι οὐτ’ ἐν τῷ διαλέγεσθαι πάντα τρόπον τὰ γράμματα συντίθεμεν, οὐτ’ ἐν τῷ μελωδεῖν τὰ διαστήματα, ἀλλ’ ὀλίγοι μὲν τινές εἰσιν οἱ τρόποι καθ’ οὓς συντίθεται τὰ εἰρημένα πρὸς ἄλληλα, πολλοὶ δὲ καθ’ οὓς οὔτε ἡ φωνὴ δύναται συντιθέναι φθεγγομένη, οὔτε ἡ αἴσθησις προσδέχεται, ἀλλ’ ἀποδοκιμάζει. διὰ ταύτην γὰρ τὴν αἰτίαν τὸ μὲν ἤρμοσμένον εἰς πολὺ ἐλάττους ἰδέας τίθεται, τὸ δὲ ἀνάρμοστον εἰς πολὺ πλείους.

Οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺς χρόνους ἔχοντα φανήσεται· πολλαὶ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμετρίαι τε καὶ τάξεις ἀλλότριαι φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὕσαι, ὀλίγαι δὲ τινες οἰκεῖαι τε καὶ δυναταὶ ταχθῆναι εἰς τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν.

Τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον ἐστὶ μὲν κοινόν πως ἄρρυθμίας τε καὶ ῥυθμοῦ· ἀμφοτέρω γὰρ πέφυκεν ἐπιδέχεσθαι τὸ ῥυθμιζόμενον τὰ συστήματα, τὸ τε εὐρυθμον καὶ τὸ ἄρρυθμον. καλῶς δ’ εἰπεῖν τοιοῦτον νοητέον τὸ ῥυθμιζόμενον, οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἰς χρόνων μεγέθη παντοδαπά καὶ εἰς ξυνθέσεις παντοδαπὰς.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 2009, 8).

⁴⁸⁹ Apesar de Christopher C. Marchetti (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 2009, p.69), Lionel Pearson (ARISTOXENUS, 1990, p.9), Francisco Javier Pérez Cartagena (ARISTOXENO, 2009, p.345) traduzirem *harmonía* (*ἀρμονία*) por

a cromática, simples, e, novamente, o diatônico, composto, mas também às vezes, o mesmo gênero na mesma magnitude é simples e composto, porém não no mesmo lugar da escala.

O paradigma diferencia-se do problema do tempo, sob a ritmopeia, por tornar o intervalo simples e composta, pelos gêneros, ou a organização das escalas. Definido está, portanto, o lugar acerca do tempo simples e composto.⁴⁹⁰

Partindo do que foi exposto nesta primeira seção, vemos, primeiro, que, ainda na Antiguidade, o trabalho de Aristóxeno, que ultrapassa em muito o material que chegou até nós,⁴⁹¹ conheceu uma importância e uma discussão entre pensadores daquele tempo. Além disso, no que restou de seu tratado sobre o ritmo, por exemplo, a *harmonía* entra em cena como paradigma para determinar e pensar o problema da ritmopeia. Isto nos mostra que além de ser um fenômeno musical, é também balizador das construções de outras ramificações da teoria da música. É uma forma de pensar que coloca em relação elementos contrários.

7.2. A PRESENÇA DA *HARMONÍA* NOS *ELEMENTOS HARMÔNICOS*

Esta segunda e última parte tem por objetivo garimpar e analisar os usos e os significados que Aristóxeno atribuiu em algumas ocorrências e com diferentes formas do vocábulo *harmonía* nos *Elementos harmônicos*. Nesta obra, o Tarentino buscou estudar e fundar uma ciência que fosse capaz de lidar com a arte musical sem carecer do conhecimento de áreas que excedem à música, como, por exemplo, a aritmética. Esta é sem dúvida a mais completa obra de Aristóxeno que chegou até nós. Antes da realização de tal empreitada, vale dizer que este tratado é o primeiro que insere no universo teórico-musical uma importante diferenciação em relação a tudo que já havia sido dito pelos filósofos anteriores, pois desenvolve-se com o intuito de trazer ao mundo um tratamento epistemológico à música, isto é, vemos com esta obra o nascimento das “ciências musicais”. Dito de outra maneira, o cuidado

enarmonía. A tradução deles justificar-se-ia como correta devido ao fato de, no contexto, os gêneros estarem submetidos a uma análise. Apesar disso, preferimos manter o original grego e deixar abertas as possibilidades de significados de ambos os termos, mesmo vendo nisso uma incógnita, porque a teoria da *harmonía* musical abarca os gêneros, ou seja, do ponto de vista das epistemologias da música, a *harmonía* é uma área maior do que os gêneros que a compõem.

⁴⁹⁰ “Ἀσύνθετον δὲ χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν βλέποντες ἐροῦμεν· οἷον τότε τι χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς συλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῆ, τοῦτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον· ἐὰν δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο μέγεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ συλλαβῶν ἢ σημείων καταληφθῆ, σύνθετος ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται. Λάβοι δ’ ἂν τις παράδειγμα ἐκ τῆς περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματείας· καὶ γὰρ ἐκεῖ τὸ αὐτὸ μέγεθος ἢ μὲν ἁρμονία σύνθετον, τὸ δὲ χρῶμα ἀσύνθετον, καὶ πάλιν τὸ μὲν διάτονον ἀσύνθετον, τὸ δὲ χρῶμα σύνθετον, ἐνίστε δὲ καὶ τὸ αὐτὸ γένος τὸ αὐτὸ μέγεθος ἀσύνθετόν τε καὶ σύνθετον ποιεῖ, οὐ μέντοι ἐν τῷ αὐτῷ τόπῳ τοῦ συστήματος. Διαφέρει γὰρ τὸ παράδειγμα τοῦ προβλήματος τῷ τὸν μὲν χρόνον ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας ἀσύνθετόν τε καὶ σύνθετον γίνεσθαι, τὸ δὲ διάστημα ὑπ’ αὐτῶν τῶν γενῶν ἢ τῆς τοῦ συστήματος τάξεως, περὶ μὲν οὖν ἀσυνθέτου καὶ συνθέτου χρόνου καθόλου τοῦτον τὸν τρόπον διωρίσθω.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 2009, 14).

⁴⁹¹ Como aponta Laloy (1904, p.16).

com a música, a partir da perspectiva epistemológica de Aristóxeno, funda-se na percepção estritamente musical, como veremos. Outro ponto importante, tal como apontado por Pereira (2001, p.381), é que “a teoria musical (de Aristóxeno e Aristides Quintiliano) não aborda as relações entre palavras e música como uma relação de simples dependência da segunda relativamente à primeira. Efetivamente os teóricos preocupam-se em estudar a melodia como ‘ciência musical’”. Como vimos nos capítulos de Platão e Aristóteles, a música era uma soma de *palavra (lógos)*, *harmonía* e ritmo. Diferentemente disso, Aristóxeno delimitará a ciência da música, centralizando-a no estudo do *mélōs* (melodia).

Esta ciência musical (ou *epistēmē* da música) deve ser entendida tal como Aristóxeno apresenta nas primeiras linhas dos *Elementos Harmônicos* (I, 1, tradução de Pereira, 2001), onde diz que: “A ciência da melodia é multiforme e divide-se em muitas partes, uma das quais se deve considerar a ciência dita harmônica, que é primacial e tem função elementar”.⁴⁹² Desta forma, a *harmônica* é uma das partes da *epistēmē do mélōs*, e este, por sua vez, é o modo como Aristóxeno nomeou esta área do conhecimento. É por essa via que os *mousikoí*, diferentemente dos *harmonikoí*, formam-se. Buscando compreender quais objetos/objetivos esta ciência abarca, temos que ela se divide em sete partes, a saber: (A) o movimento da voz (I, 3); (B) uma certa compreensão das propriedades do som: suave, tenso, grave, agudo e os graus (I, 3); (C) a extensão do grave e do agudo (I, 4); (D) o movimento do intervalo (I, 4); (E) a escala e seus tipos (I, 4); (F) a natureza da melodia musical (I, 4); e (G) a distribuição dos gêneros levando em consideração a distribuição das notas móveis na escala (I, 4). Para Aristóxeno (*Elementos Harmônicos*, I, 8, tradução nossa), “são estas as partes e as dimensões da denominada ciência, os estudos que a excedem, como falamos no início, são compreendidos como os mais completos^{493,494}. As *melodias harmonizadas*, como veremos, submeter-se-ão a estas partes, como diz Aristóxeno (2009⁴⁹⁵, II, 38, tradução do espanhol): “Assim, pois, o estudo da melodia harmonizada terá, depois de atravessar essas partes, este fim”.⁴⁹⁶

⁴⁹² “Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὐσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην εἶναι πραγματείαν, τῇ τε τάξει πρώτην οὖσαν ἔχουσάν τε δύναμιν στοιχειώδη.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 1).

⁴⁹³ Como veremos, à ciência harmônica cabe um recorte específico da música.

⁴⁹⁴ “Τὰ μὲν οὖν τῆς ἁρμονικῆς καλουμένης ἐπιστήμης μέρη ταῦτά τε καὶ τοσαῦτά ἐστι, τὰς δ' ἀνωτέρω τούτων πραγματείας ἢ περ εἶπομεν ἀρχόμενοι τελειότερου τινὸς ὑποληπτέον εἶναι.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 8). Aristóxeno (*Elementos Harmônicos*, II, 34) volta a este mesmo tema expondo que “para dizer isoladamente, a ciência harmônica é como temos demonstrado anteriormente: divide-se em sete partes.” [“ἀπλῶς μὲν οὖν εἰπεῖν τοιαύτη τίς ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ κληθεῖσα ἐπιστήμη οἷαν διεληλύθαμεν· συμβέβηκε δ' αὐτὴν διαιρεῖσθαι εἰς ἑπτὰ μέρη.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 34).

⁴⁹⁵ Tradução da versão em Língua Espanhola de Francisco Javier Pérez Cartagena (ARISTÓXENO, 2009).

⁴⁹⁶ “Así pues, el estudio de la melodía harmonizada tendrá, tras atravesar dichas partes, este fin.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 38) [“ἡ μὲν οὖν περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία διὰ τῶν εἰρημένων μερῶν πορευθεῖσα τοιοῦτον λήψεται τέλος.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 38)].

Contudo, no *Livro 2 dos Elementos Harmônicos*, Aristóxeno (2009, II, 39, tradução do espanhol) busca descrever qual **não** é o objetivo da ciência harmônica. Para ele,

Quanto ao que alguns consideram os fins da ciência chamada harmônica, uns afirmam que a compreensão de cada realidade melódica tem como objetivo a notação da melodia e outros que têm como objetivo a teoria dos aulos e a capacidade de explicar como e por que se produzem todos os sons do aulo. Afirmar isto é, desde já, próprio de alguém completamente desorientado. Pois não é que a notação não seja o objetivo da ciência harmônica, é que nem sequer é parte dela, do mesmo modo que tampouco o é da métrica a notação de cada metro. E se, mesmo que neste caso não é necessário que quem pode escrever o <metro iâmbico saiba também – ao menos, com exatidão – que é o iâmbico>, assim também sucede no âmbito da melodia – pois não é necessário que quem escreve uma melodia frígia saiba além disso, ao menos com exatidão, que é uma melodia frígia –, está claro que a notação não será o objetivo desta ciência.⁴⁹⁷

Neste excerto, podemos perceber que Aristóxeno faz uma distinção que se lança a sanar dúvidas sobre o que, mesmo que participando da música, não é objeto da ciência musical. Tanto a métrica como a notação musical fazem parte da música não como disciplina de sua ciência, mas como um conhecimento basal e prévio. Dito de outra maneira, Aristóxeno está considerando que, para escrever uma melodia em uma métrica ou modo específico, não há a necessidade de conhecer as ciências musicais, pois bastaria saber aquela métrica ou modo específico sem adentrar nas complexidades e nos reconhecimentos dos movimentos dos intervalos musicais. Um outro detalhe que aparece na última citação é o que atualmente chamamos de *organologia*, que é a área da música que se dedica aos estudos dos instrumentos musicais. Em grego, *organikós* (*ὄργανικός*), entende-se como instrumento, ou refere-se à prática musical. Para Aristóxeno (2009, II, 32, tradução do espanhol), “com efeito, como

⁴⁹⁷ “En cuanto a los que algunos consideran los fines de la ciencia llamada harmónica, unos afirman que la comprensión de cada realidad melódica tiene como objetivo la notación de la melodia y otros que tiene como objetivo la teoría de los aulós y la capacidad de explicar cómo y por qué se producen todos los sonidos del auló. Afirmar esto es, desde luego, propio de alguien completamente desorientado. Pues no es que la notación no sea el objetivo de la ciencia harmónica, es que ni siquiera es parte de ella, del mismo modo que tampoco lo es de la métrica la notación de cada metro. Y si, al igual que en este caso no es necesario que quien puede escribir el <metro yámbico sepa también – al menos, con exactitud – qué es lo yámbico>, así también sucede en el ámbito de la melodia – pues no es necesario que quien escribe una melodía frígia sepa además, al menos con exactitud, qué es una melodía frígia –, está claro que la notación no será el objetivo desta ciencia.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 39) [“Α δέ τινες ποιῶνται τέλη τῆς ἀρμονικῆς καλουμένης πραγματείας οἱ μὲν τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη φάσκοντες πέρασ εἶναι τοῦ ξυνιέναι τῶν μελωδομένων ἕκαστον, οἱ δὲ τὴν περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρίαν καὶ τὸ ἔχειν εἰπεῖν τίνα τρόπον ἕκαστα τῶν αὐλομένων καὶ πόθεν γίνεται τὸ δὴ ταῦτα λέγειν παντελῶς ἐστὶν ὄλου τινὸς διημαρτηκότος. οὐ γὰρ ὅτι πέρασ τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντικὴ, ἀλλ’ οὐδὲ μέρος οὐδέν, εἰ μὴ καὶ τῆς μετρικῆς τὸ γράψασθαι τῶν μέτρων ἕκαστον· εἰ δ’ ὥσπερ ἐπὶ τούτων οὐκ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν δυνάμενον γράψασθαι τὸ ἰαμβικὸν <μέτρον καὶ ἄριστά γε εἰδέναι τί ἐστὶ τὸ ἰαμβικόν>, οὕτως ἔχει καὶ ἐπὶ τῶν μελωδομένων – οὐ γὰρ ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν γραψάμενον τὸ φρύγιον μέλος καὶ ἄριστά γε εἰδέναι τί ἐστὶ τὸ φρύγιον μέλος –, δῆλον ὅτι οὐκ ἂν εἴη τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης πέρασ ἡ παρασημαντικὴ.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 39).

costumamos dizer, muitas e mui diversas coisas preocupam aos *mousikoí*; a ciência harmônica é parte do que compete ao músico, tal como a rítmica, a métrica e a orgânica”.⁴⁹⁸ Aristóxeno concorda que a ciência musical não é a única coisa com a qual se devem preocupar os *mousikoí*. Observa-se que, quando comparada com a ciência harmônica, ela é também importante. Não parece que Aristóxeno tenha criado qualquer hierarquia entre elas, pelo contrário, “ao mesmo tempo que Aristóxeno define os limites da ciência harmônica, ele estabelece concepções da arte musical como um todo dentro da qual várias ciências contribuem para a habilidade musical (...)”⁴⁹⁹ (GIBSON, 2012, p.44, tradução nossa).

Esta observação acerca dos instrumentos musicais parece ser algo de grande importância para ele, pois retorna mais duas vezes para o tema da *organologia*, articulando-o com a *harmonía*, como pode ser lido no seguinte trecho: “sem dúvida, o maior erro e mais <absurdo>, em termos gerais, é atribuir a natureza da melodia harmonizada a um instrumento, pois nada nos instrumentos origina a forma de ser nem a ordem da melodia harmonizada.”⁵⁰⁰ (2009, II 41, tradução do espanhol). Nestas linhas, vimos que uma determinada *melodia harmonizada* não se constitui com uma finalidade predefinida, não se estabelece destinada a um instrumento ou a uma voz, ou seja, não há uma melodia para uma cítara ou para um aulos, mas uma melodia que deve ser executada para ser música. É neste sentido que a *organologia* não é uma das disciplinas da ciência musical, pois esta tem o objetivo de estudar a música em um sentido geral.

Em outra passagem, um pouco mais longa, Aristóxeno (2009, II, 42-43, tradução do espanhol) volta a usar *harmonía* e *organologia*, como pode ser visto nas seguintes palavras:

Pois não pela existência de todas essas técnicas⁵⁰¹ deixam os aulos de confundir, no mais das vezes, a ordem da harmonização e pouco é o que conseguem com tudo isso: separando e juntando, subindo e baixando mediante o sopro e usando os demais recursos.

Portanto, é evidente que a mesma coisa se aplica à correção ou à incorreção nos aulos, e isso não deveria acontecer se servisse de algo para atribuir a harmonização aos instrumentos; pelo contrário, tão pronto como uma melodia

⁴⁹⁸“En efecto, como solemos decir, muchas y muy diversas cosas atañen al músico; la ciencia harmónica es parte de lo que compete al músico, al igual que la rítmica, la métrica y la orgánica.” (ARISTÓXENO, 2009, II 32) [“πολλὰ γὰρ δὴ καὶ ἕτερα ὑπάρχει [ἢ], καθάπερ αἰεὶ λέγεται, τῷ μουσικῷ μέρος γὰρ ἐστὶν ἡ ἀρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἢ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὄργανικὴ.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 32)].

⁴⁹⁹ “At the same time as Aristoxenus defines the limits of harmonic sciences, he establishes a conceptions of musical art as a whole within which several sciences contribute to the musician’s skill (...)” (GIBSON, 2012, p.44).

⁵⁰⁰ “Sin duda el error más grande y más <absurdo>, en términos generales, es atribuir la naturaleza de la melodía harmonizada a un instrumento, pues nada en los instrumentos origina la forma de ser ni el orden de la melodía harmonizada.” (ARISTÓXENO, 2009, II 41) [“οὐχ ἥττον δὲ ἐστὶ ταύτης ἢ περὶ τοὺς αὐλοὺς ὑπόληψις ἄτοπος· μέγιστον μὲν οὖν καὶ καθόλου μάλιστα <ἄτοπον> τῶν ἀμαρτημάτων ἐστὶ τὸ εἰς ὄργανον ἀνάγειν τὴν τοῦ ἡρμοσμένου φύσιν. δι’ οὐδὲν γὰρ τῶν τοῖς ὄργανοῖς ὑπαρχόντων τοιοῦτόν ἐστι τὸ ἡρμοσμένον οὐδὲ τοιαύτην τάξιν ἔχον.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 41)].

⁵⁰¹ Refere-se às estruturas dos instrumentos musicais.

fora remitida aos aulos, deveria ser segura, correta e irrepreensível. Mas, com efeito, nem os aulos nem nenhum outro instrumento garantirá nunca a natureza da harmonização, pois todos os instrumentos participam, na medida de suas possibilidades, da admirável ordenação geral da natureza da harmonização, presididos pela percepção, a que se remetem esta e as demais coisas relacionadas com a música. E quem acredita que vai encontrar neles uma harmonização permanente e que preserve a mesma ordem, porque a cada dia percebe os orifícios iguais e as cordas com a mesma tensão, este demonstra a maior simplicidade. Pois, assim como a harmonização não está nas cordas se alguém, conferindo-as manualmente, não as harmoniza, tampouco nos orifícios se ninguém, conferindo-os manualmente, os harmoniza. Não faz falta dizer, pois é evidente, que nenhum instrumento se harmoniza a si mesmo, senão que disso é responsável a percepção.⁵⁰²

Aristóxeno está apresentando uma ideia de que a natureza da *harmonía* não é o resultado das estruturas dos instrumentos, mas é a execução musical em ato. A *harmonía* é para ser apreciada e pensada, depois de percebida, e não condicionada a um instrumento específico. Ainda sobre saber se o instrumento é ou não a fonte da *harmonía*, Aristóxeno (2009, II, 43, tradução do espanhol) conclui que

É, portanto, bastante evidente que por nenhum motivo devemos remeter a melodia aos aulos, já que nenhum instrumento garantirá a ordem da harmonização nem teria que fazê-lo com os aulos, se alguém achar necessário

⁵⁰² “Pues no por la existencia de todas esas técnicas dejan los aulós de confundir, las más de las veces, el orden de la armonización y poco es lo que consiguen con todo eso: separando y juntando, subiendo y bajando mediante el soplo y usando los demás recursos.

Por tanto, es evidente que lo mismo da situar la corrección o la incorrección en los aulós, y eso no debería suceder si sirviera de algo atribuir la armonización a los instrumentos; al contrario, tan pronto como una melodía fuera remitida a los aulós, debería ser segura, correcta e irreprochable. Pero, en efecto, ni los aulós ni ningún otro instrumento garantizarán nunca la naturaleza de la armonización, pues todos los instrumentos participam, en la medida de sus posibilidades, de la admirable ordenación general de la naturaleza de la armonización, presididos por la percepción, a la que se remiten ésta y las demás cosas relacionadas con la música. Y quien cree que, porque cada día percibe los orificios iguales y las cuerdas con la misma tensión, va a encontrar en ellos una armonización permanente y que preserve el mismo orden, demuestra la mayor simpleza. Pues, al igual que la armonización no está en las cuerdas si alguien, confiriéndosela manualmente, no las armoniza, tampoco está en los orificios si nadie, confiriéndosela manualmente, los armoniza. No hace falta decir, pues es evidente, que ningún instrumento se armoniza a sí mismo, sino que de eso es responsable la percepción.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 42-43) [“πάντων γὰρ τούτων ὑπαρχόντων οὐδὲν ἦττον τὰ μὲν πλείω διαμαρτάνουσιν οἱ αὐληταὶ τῆς τοῦ ἡρμοσμένου τάξεως, ὀλίγα δ' ἐστὶν ἃ τυγχάνουσι ποιοῦντες πάντα ταῦτα, καὶ γὰρ ἀφαιροῦντες καὶ παραβάλλοντες καὶ τῷ πνεύματι ἐπιτείνοντες καὶ ἀνιέντες καὶ ταῖς ἄλλαις αἰτίαις ἐνεργοῦντες. ὥστ' εἶναι φανερόν, ὅτι οὐδὲν διαφέρει λέγειν τὸ καλῶς ἐν τοῖς αὐλοῖς τοῦ κακῶς· οὐκ ἔδει δὲ τοῦτο συμβαίνειν, εἴπερ τι ὄφελος ἦν τῆς εἰς τοῦ ἡρμοσμένου ὄργανον ἀναγωγῆς, ἀλλ' ἅμα τ' εἰς τοὺς αὐλοὺς ἀνήχθαι τὸ μέλος καὶ εὐθὺς ἀστραβὲς εἶναι καὶ ἀναμάρτητον καὶ ὀρθόν. ἀλλὰ γὰρ οὐτ' αὐλοὶ οὔτε τῶν ἄλλων οὐθὲν ὀργάνων ποτε βεβαιώσει τὴν τοῦ ἡρμοσμένου φύσιν, τάξιν γὰρ τινα καθόλου τῆς φύσεως τοῦ ἡρμοσμένου θαυμαστὴν μεταλαμβάνει τῶν ὀργάνων ἕκαστον ἐφ' ὅσον δύναται, τῆς αἰσθήσεως αὐτοῖς ἐπιστατούσης πρὸς ἣν ἀνάγεται καὶ ταῦτα καὶ τὰ λοιπὰ τῶν κατὰ μουσικὴν. εἰ <δέ> τις οἶεται, ὅτι τὰ τρυπήματα ὄρα ταῦτ' ἐκάστης ἡμέρας ἢ τὰς χορδὰς ἐντεταμένας τὰς αὐτάς, διὰ τοῦθ' εὐρήσειν τὸ ἡρμοσμένον ἐν αὐτοῖς διαμένον τε καὶ τὴν αὐτὴν τάξιν διασῶζον, παντελῶς εὐήθης· ὥσπερ γὰρ ἐν ταῖς χορδαῖς οὐκ ἔστι τὸ ἡρμοσμένον, ἐὰν μὴ τις αὐτὸ χειρουργία προσαγαγῶν ἀρμόσῃται, οὕτως οὐδὲ ἐν τοῖς τρυπήμασιν, ἐὰν μὴ τις αὐτὸ χειρουργία προσαγαγῶν ἀρμόσῃται. ὅτι δ' οὐδὲν τῶν ὀργάνων αὐτὸ ἀρμόττεται ἀλλὰ ἡ αἰσθησις ἐστὶν ἡ τούτου κυρία, δῆλον ὅτι οὐδὲ λόγου δεῖται, φανερόν γάρ.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 42-43)].

fazer referência a um instrumento, pois são os mais inseguros por seu método de fabricação, seu mecanismo e sua mesma natureza.⁵⁰³

É preciso pensar ainda em que concerne a natureza da melodia. Desde o *Livro I*, Aristóxeno mostra-se preocupado com a ideia presente na *melodia harmonizada* (*hērmōsménon mélos* – *ἡρμωσμένον μέλος*). Segundo suas palavras podemos entender que a combinação dos sons não basta para ser uma *melodia harmonizada*,

Contudo, uma vez que a melodia harmonizada não só deve consistir em intervalos e notas, mas também que precisa de um método composicional específico e não aleatório – pois é óbvio que o estar composto de intervalos e notas é condição geral, já que se dá também na não harmonizada –, de forma que, uma vez que isso é assim, deve-se pensar que a parte mais laboriosa e com mais importância para a correta composição da melodia é <a> que diz respeito ao método composicional em geral e a seu caráter específico. Fica suficientemente claro que a melodia musical se diferenciará daquela que se produz ao falar por empregar o movimento intervalar da voz, e da não harmonizada por sua diferente forma de combinar os intervalos simples, que será aplicada mais tarde; por enquanto e em termos gerais, diga-se ao menos que, apesar da harmonização mostrar muitas diferenças na combinação dos intervalos, existe, contudo, algo que em toda harmonização deve ser considerado uno e invariável, e que cumpre uma função tão importante que, sem ela, desaparece a harmonização.⁵⁰⁴ (ARISTÓXENO, 2009, I, 18, tradução do espanhol).

⁵⁰³ “Es, portanto bastante evidente que por ningún motivo hay que remitir la melodía a los aulós, pues ni dicho instrumento garantizará el orden de la harmonización ni, si alguien creyera necesario hacer referencia a un instrumento, habría que hacerlo con los aulós, pues son los más inseguros por su método de fabricación, su mecanismo y su naturaleza misma.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 43) [“σχεδὸν δὴ φανερόν, ὅτι δι’ οὐδεμίαν αἰτίαν εἰς τοὺς αὐλοὺς ἀνακτέον τὸ μέλος, οὔτε γὰρ βεβαιώσει τὴν τοῦ ἡρμωσμένου τάξιν τὸ εἰρημένον ὄργανον οὔτ’, εἰ τις φήθη δεῖν εἰς ὄργανόν τι ποιῆσθαι τὴν ἀναγωγὴν, εἰς τοὺς αὐλοὺς ἦν ποιητέον, ἐπειδὴ μάλιστα πλανᾶται καὶ κατὰ τὴν αὐλοποιῶσαν καὶ κατὰ τὴν χειρουργίαν καὶ κατὰ τὴν ἰδίαν φύσιν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 42-43)].

⁵⁰⁴ “Pero, dado que la melodía harmonizada no sólo debe constar de intervalos y notas, sino que necesita, además, de un método compositivo específico y no aleatorio - pues es obvio que el estar compuesto de intervalos y notas es condición general ya que se da también en la no harmonizada–, de manera que, puesto que esto es así, hay que pensar que la parte más laboriosa y con más importancia para la correcta composición de la melodía es <la> que atañe al método compositivo en general y a su carácter específico. Queda suficientemente claro que la melodía musical se diferenciará de la que se produce al hablar por emplear el movimiento interválico de la voz, y de la no harmonizada por su diferente forma de combinar los intervalos simples, cuyo se aplicará más tarde; por ahora y en términos generales, dígame al menos que, pese a que la harmonización muestra muchas diferencias en la combinación de los intervalos, existe, sin embargo, algo que en toda harmonización ha de ser considerado uno e invariable, y que cumple una función tan importante que sin ella desaparece la harmonización.” [“ἐπεὶ δ’ οὐ μόνον ἐκ διαστημάτων τε καὶ φθόγγων συνεστάναι δεῖ τὸ ἡρμωσμένον μέλος, ἀλλὰ προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιῆσθαι καὶ οὐ τῆς τυχούσης – δηλον γὰρ ὡς τὸ γ’ ἐκ διαστημάτων τε καὶ φθόγγων συνεστάναι κοινόν ἐστιν, ὑπάρχει γὰρ καὶ τῷ ἀναρμόστῳ – , ὥστ’ ἐπειδὴ τοῦθ’ οὕτως ἔχει, τὸ μέγιστον μέρος καὶ πλείστην ἔχον ῥοπήν εἰς τὴν ὀρθῶς γιγνομένην σύστασιν τοῦ μέλους <τὸ> περὶ τὴν σύνθεσίν που καὶ τὴν ταύτης ιδιότητα ὑποληπτέον εἶναι. σχεδὸν δὴ φανερόν, ὅτι τοῦ μὲν ἐπὶ τῆς λέξεως γιγνομένου μέλους τῷ διαστηματικῇ χρῆσθαι τῇ τῆς φωνῆς κινήσει διοίσει τὸ μουσικὸν μέλος, τοῦ δ’ ἀναρμόστου καὶ διημαρτημένου τῇ τῆς συνθέσεως διαφορᾷ τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων. περὶ ἧς ἐν τοῖς ἔπειτα δειχθήσεται τίς ἐστιν αὐτῆς ὁ τρόπος, πλὴν ἐπὶ τοσοῦτόν γ’ εἰρήσθω καθόλου καὶ νῦν, ὅτι πολλὰς ἔχοντος διαφορὰς τοῦ ἡρμωσμένου κατὰ τὴν τῶν διαστημάτων σύνθεσιν, ὅμως ἔστι τι τοιοῦτον ὃ κατὰ παντὸς ἡρμωσμένου ῥηθήσεται ἐν τε καὶ ταῦτόν, τοιαύτην ἔχον δύναμιν οἷαν αὐτὴν ἀναιρουμένην ἀναιρεῖν τὸ ἡρμωσμένον.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 18)].

Para que uma combinação de som qualquer seja harmonizada é necessário que tal combinação passe pelo processo de harmonização, isto é, tem que ser composta para a finalidade musical, pois, na junção natural da voz, o que se estabelece é a *inarmonía*. Pensando a partir disso, podemos conjecturar que há, no mínimo, duas possibilidades para o som: que esteja em *harmonía* ou em *inarmonía*. O primeiro estado é o da música, é o som trabalhado e adaptado a um registro específico. O segundo é a compreensão do som a partir de seu uso *natural*, o som sem tratamento específico, como o da fala corrente, diária, ordinária. Não é aquele caracterizado pela fala da retórica, como vimos no capítulo sobre Aristóteles, pois esta está harmonizada em um registro regido por um decoro específico, contudo, a harmonização da retórica não é uma harmonização musical. A *inarmonía* está recebendo um sentido diferente, ou pelo menos é acentuada uma diferença do que foi apresentado até aqui. Ela é o registro do som, como o da voz em uma conversa entre amigos, por exemplo. Para Aristóxeno (*Elementos Harmônicos*, I, 19, tradução de PEREIRA, 1995), o som harmonizado é aquele que está submetido sobre os gêneros que

Parecem ser três, pois toda a harmonia com harmonização pode ser diatónica, cromática ou enarmónica. Entre eles, o diatónico deve ser considerado o primeiro e o mais antigo, pois foi o primeiro que se ofereceu à natureza humana, o segundo foi o cromático e o terceiro e mais elevado, o enarmónico; a este último só com muito tempo e esforço a percepção se adapta.⁵⁰⁵

Neste sentido, podemos compreender que o som musical é aquele que está sob as regras de cada gênero. David Creese (2012, p.31, tradução nossa), ao tentar compreender a natureza da melodia, afirma que “por ‘sintonização’ (*tó hērmosménon*) ele [Aristóxeno] parece compreender não apenas a afinação correta de uma nota em relação à próxima dentro de uma ordem de notas musicalmente aceitáveis, mas também a seleção e arranjo destas notas”.⁵⁰⁶ A importância dos *mousikoí* de compreender o que é uma melodia harmonizada significa entender o que são estas notas em um gênero específico e em um modo, ou seja, sons musicais em mútua relação. Aristóxeno (2009, II, 36-37, tradução do espanhol) indica que saber reconhecê-la é fundamental para não cometer os mesmos erros do passado:

⁵⁰⁵ “φαίνεται δ' εἰς τρία πᾶν γὰρ τὸ λαμβανόμενον μέλος [τῶν] εἰς τὸ ἡρμοσμένον ἤτοι διάτονόν ἐστιν ἢ χρωματικόν ἢ ἐναρμόνιον. πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίω γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 19).

⁵⁰⁶ “By ‘attunement’ (*tó hērmosménon*) he seems to comprehend not only the accurate tuning of one note in relation to the next within an array of musically acceptable notes, but the selection and arrangement of these notes as well.” (CREESE, 2012, p.31).

Com efeito, sobre o melódico e o não melódico, nossos antecessores não tinham dito, simplesmente, nem uma palavra; e as diversas escalas, uns não tinham tentado enumerá-las exaustivamente – senão que somente submetiam ao exame dos sete octacordes que chamavam de <harmonias> – e outros, apesar de terem tentado, não o conseguiram em absoluto, como os discípulos de Pitágoras de Zacino e Agenor de Mitilene.⁵⁰⁷

Para Aristóxeno (2009, II 43-44, tradução do espanhol), os estudos inseridos na ciência musical contêm sete partes, como elencamos acima; elas, desdobram-se, contudo, a partir de três sustentáculos,

Isto é, pois, o que há de examinar de antemão sobre o chamado estudo harmônico. Antes de nos prepararmos para realizar o estudo de seus elementos, temos que entender o seguinte: não é possível desenvolvê-lo corretamente sem ter assumido as três condições que enumeramos a seguir: em primeiro lugar, uma rigorosa apreensão dos fatos; a continuação, a correta distinção, entre eles, dos primeiros e dos derivados; em terceiro lugar uma compreensão adequada dos fatos em que há acordo comum.⁵⁰⁸

Baseando-nos nesta última citação e no que vimos sobre as sete partes da ciência da música, podemos dizer que esta ciência não se firma nem se origina sobre os fundamentos elementares da música, ou de conceitos que também se encontram em seu vocabulário comum, mas sustenta-se sobre os três pilares acima elencados. Tais pilares são, em certa medida, o

⁵⁰⁷ “En efecto, sobre lo melódico y lo no melódico, nuestros antecesores no han dicho, sencillamente, ni una palabra; y las diversas escalas, unos no han intentado enumerarlas exhaustivamente – sino que sólo sometían a examen los siete octacordios que llamaban <harmonías> – y otros, pese a haberlo intentado, no lo conseguían en absoluto, como los discípulos de Pitágoras de Zacino e Agenor de Mitilene.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 36-37) [“περὶ μὲν γὰρ ἐμμελοῦς ἢ ἐκμελοῦς ἀπλῶς οὐδένα λόγον πεποιήνται οἱ πρὸ ἡμῶν, τῶν δὲ συστημάτων τὰς διαφορὰς οἱ μὲν ὅλως οὐκ ἐπεχείρουν ἐξαριθμεῖν – ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἐπτὰ ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουν ἄρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιούντο – , οἱ δ' ἐπιχειρήσαντες οὐδένα τρόπον ἐξηριθμοῦντο, καθάπερ οἱ περὶ Πυθαγόραν τὸν Ζακύνθιον καὶ Ἀγήνορα τὸν Μυτιληναῖον.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 19)]. Há ainda uma outra passagem nos *Elementos Harmônicos* que busca delimitar melhor os intervalos melódicos: “Entre as partes do tom são melódicas a metade, denominada ‘semitom’, o terceiro, chamado ‘diesis cromática mínima’, e o quarto denominado ‘diesis enarmônica mínima’. Nenhum intervalo menor que este é melódico.” (2006, II, 46, tradução nossa) [“Entre las partes del tono son melódicas la mitad, denominada « semitono », el tercio, llamado « diesis cromática mínima », y el cuarto, denominado « diesis enarmónica mínima ». Ningún intervalo menor que éste es melódico.” (2006, II, 46) / “τῶν δὲ τοῦ τόνου μερῶν μελωδεῖται τὸ ἥμισυ, ὃ καλεῖται ἡμιτόνιον, καὶ τὸ τρίτον μέρος, ὃ καλεῖται δίεςις χρωματικὴ ἐλαχίστη, καὶ τὸ τέταρτον, ὃ καλεῖται δίεςις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη τούτου δ' ἔλαττον οὐδὲν μελωδεῖται διάστημα.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 46)].

⁵⁰⁸ “Esto es, pues, lo que hay que examinar de antemano sobre el llamado estudio harmónico. Antes de disponernos a acometer el estudio de sus elementos hay que entender lo siguiente: no es posible desarrollarlo correctamente sin haber asumido las tres condiciones que enunciamos a continuación: en primer lugar, una rigurosa aprehensión de los hechos; a continuación, la correcta distinción, entre ellos, de los primeros y los derivados; en tercer lugar, una comprensión adecuada de los hechos en los que existe común acuerdo.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 43-44) [“Ἄ μὲν οὖν προδιέλθαι τις ἂν περὶ τῆς ἁρμονικῆς καλουμένης πραγματείας σχεδὸν ἐστὶ ταῦτα· μέλλοντας δ' ἐπιχειρεῖν τῇ περὶ τὰ στοιχεῖα πραγματεία δεῖ προδιανοηθῆναι τὰ τοιαῦτα· ὅτι οὐκ ἐνδέχεται καλῶς αὐτὴν διεξελεῖν μὴ προὑπαρξάντων τριῶν τῶν ῥηθισομένων· πρῶτον μὲν αὐτῶν τῶν φαινομένων καλῶς ληφθέντων, ἔπειτα διορισθέντων ἐν αὐτοῖς τῶν τε προτέρων καὶ τῶν ὑστέρων ὀρθῶς, τρίτον δὲ τοῦ συμβαίνοντός τε καὶ ὁμολογουμένου κατὰ τρόπον συνοφθέντος.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 43-44)].

tratamento que os *mousikoí* atribuirão em seus estudos, pois coordenam as atitudes necessárias para sentir e pensar a música. Com sentir queremos dizer que a proposta de Aristóxeno é uma condução da percepção para que, a partir dela, os *mousikoí*, hábeis nas sete partes da ciência musical, compreendam a música.

Desta forma, o primeiro pilar direciona-nos à *compreensão dos fatos*. O termo traduzido por *fatos* é *phainoménōn* (*φαῖνομένων*), ou seja, fenômeno. Seguir este caminho conduz Aristóxeno a uma compreensão que o afasta dos cálculos, tal como apresentado no capítulo que trabalhamos os fragmentos de Filolau e Arquitas, pois, para Aristóxeno, só a música, enquanto execução, deve ser analisada pelos *mousikoí*, como veremos a seguir. Por agora vale dizer que o fenômeno musical é o primeiro critério para o estabelecimento desta ciência. Para David Creese (2012, p.41, tradução nossa), os *mousikoí*, “(...) devem permanecer focados sobre os *phaenomena*, não sobre suas supostas bases aritméticas, e seu investigador deve promover demonstrações que não estão em conflitos com eles”.⁵⁰⁹ O segundo é a compreensão de que depois de *ouvir* o fenômeno é necessário selecionar o que é *protérōn* (*πρωτέρων*) e o que é *hystérōn* (*ὕστερων*), ou seja, o que é primeiro ou segundo. Neste ponto, os *mousikoí* têm que ter a habilidade de reconhecer no *phainoménōn* o que é relevante e o que é irrelevante, ou o que possui uma importância menor em relação ao primeiro. Apesar de Aristóxeno não dizer o que é explorar este ponto, podemos dizer que o que é julgado como *protérōn* são as sete partes elencadas acima. Nesta proposta de análise e compreensão da música, o comportamento dos *mousikoí* justifica-se tendo em vista a depuração dos *phainoménōn*, a detecção dos elementos da ciência musical, como elencamos acima, e dos elementos que a excedem, tais como a métrica e a notação. O terceiro pilar, de compreensão mais hermética, foi entendido por nós como sendo o posicionamento dos *mousikoí* que, depois de analisar separadamente os *protérōn* e os *hystérōn*, tornam a uni-los, buscando adquirir uma visão do todo do *phainoménōn* musical. Desta forma, o movimento proposto por Aristóxeno é: perceber, decompor, recompor. Entendemos, assim, que há uma proposta de um método analítico para a música.

Em sequência àquela última citação de Aristóxeno, lemos que

Já que para todo saber composto por diferentes proposições convém adotar princípios a partir dos quais se tem de mostrar o que está por trás dos princípios, ter-se-ia que adotá-los levando em consideração estas duas coisas: Em primeiro lugar, que cada uma das proposições assumidas como princípio seja verdadeira e evidente.

⁵⁰⁹ “(...) must remain focused on the *phaenomena*, not on their putative arithmetical underpinnings, and its investigator must advance demonstrations that are not in conflict with them.” (CREESE, 2012, p.41).

Em segundo lugar, que possa ser reconhecida pela percepção como uma das primeiras entre as diversas partes da harmônica, pois o que, de algum modo, necessita de demonstração não tem aparência de princípio.⁵¹⁰ (ARISTÓXENO, 2009, II, 44, tradução do espanhol).

Há aqui uma importante consideração feita por Aristóxeno acerca da ciência da música e do caráter das proposições resultantes das análises. Os dois pontos apresentados apontam diretamente ao rigor e ao entendimento do que os *mousikoí* precisam desenvolver, ou seja, verdade (*alēthēs* – ἀληθές) e percepção (*aisthēseōs* – αἰσθήσεως). A verdade dos *mousikoí* deve comunicar, isto é, ser comum, a toda e qualquer pessoa que tenha a possibilidade de perceber o *phainoménōn* musical. É uma verdade que se estabelece a partir da música. A percepção musical é o critério da verdade da música. Não há qualquer perspectiva ideal a ser alcançada como Platão propõe, por exemplo, nos *Livro VI* e *VII* da *República*.⁵¹¹ Esta verdade estabelece-se a partir do que é afirmado no fim do seguimento 34 do *Livro II* dos *Elementos Harmônicos*, a saber: “Sendo tal a natureza da música, ao tratar a melodia harmonizada é necessário habituar razão e percepção para discernir bem o permanente e o variável”.⁵¹² Ou seja, parte-se da natureza da música, que é relação de contrários, que é *harmonía*, pois o modo como Aristóxeno compreende a música fundamenta-se por relação de elementos variáveis e invariáveis.⁵¹³ A conjugação destes contrários na percepção e no pensamento (*diánoia*) é o papel dos *mousikoí*, visto que deverá perceber, com justeza, o que devém e o que permanece. Eles pensam, a partir destes contrários que atravessam a sua percepção, dando-lhes a possibilidade de alcançar a verdade da música. A verdade não estaria, portanto, em um outro plano qualquer, mas na “pele”, a verdade encontra-se na superfície da sensibilidade do corpo. Este posicionamento requer um conhecimento profundo dos *mousikoí*, como pode ser lido nas linhas que seguem:

⁵¹⁰ “Dado que para todo saber compuesto por distintas proposiciones conviene tomar principios a partir de los cuales se ha de mostrar lo que va tras los principios, habría que tomarlos teniendo en cuenta estas dos cosas: En primer lugar, que cada una de las proposiciones asumidas como principio sea verdadera y evidente. En segundo lugar, que pueda ser reconocida por la percepción como una de las primeras entre las diversas partes de la harmónica, pues lo que, de algún modo, necesita demostración no tiene apariencia de principio.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 44) [“ἐπεὶ δὲ πάσης ἐπιστήμης, ἢ τις ἐκ προβλημάτων πλειόνων συνέστηκεν, ἀρχὰς προσήκόν ἐστι λαβεῖν ἐξ ὧν δειχθήσεται τὰ μετὰ ἀρχάς, ἀναγκαῖον ἂν εἶη λαμβάνειν προσέχοντας δύο τοῖσδε· πρῶτον μὲν ὅπως ἀληθές τε καὶ φαινόμενον ἕκαστον ἐστὶ τῶν ἀρχοειδῶν προβλημάτων, ἔπειθ' ὅπως τοιοῦτον οἶον ἐν πρώτοις ὑπὸ τῆς αἰσθήσεως συνοραῖσθαι τῶν τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας μερῶν· τὸ γὰρ πῶς ἀπαιτοῦν ἀπόδειξιν οὐκ ἔστιν ἀρχοειδές.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 44).

⁵¹¹ Cf. Platão, *República*, *Símile do Sol* (508b-509b); *Símile da Linha* (509d-511e); *Alegoria da Caverna* (514a-517c).

⁵¹² “Siendo tal la naturaleza de la música, al tratar la melodía harmonizada es necesario habituar razón y percepción a discernir bien lo permanente y lo variable.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 34) [“τοιαύτην δ' ἐχούσης φύσιν τῆς μουσικῆς ἀναγκαῖον καὶ ἐν τοῖς περὶ τὸ ἡρμοσμένον συνεθισθῆναι τὴν τε διάνοιαν καὶ τὴν αἴσθησιν καλῶς κρίνειν τὸ τε μένον καὶ τὸ κινούμενον.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 44)].

⁵¹³ Cf. Aristóxeno, *Elementos Harmônicos*, II, 33-34.

E para nós também nos parece melhor, como dissemos no início, um conhecimento prévio, pois às vezes se produzem mal entendidos em ambos os sentidos: assim, uns creem que se trata de um saber sublime – alguns inclusive creem que depois de escutar o concorrente à harmonia não só chegarão a ser músicos, senão que melhorarão seu caráter, por ter mal interpretado em nossas leituras públicas as palavras: “intentamos mostrar cada melopeia e a totalidade da música”, “uma prejudica o caráter, outra o beneficia” –, não tendo compreendido corretamente isso mesmo e sem entender em absoluto aquilo de “que medida a música pode ser benéfica” –. Outros, por outro lado, a consideram algo de pouca importância, ainda que pretendam não desconhecer em que consiste.⁵¹⁴ (2009, II, 31, tradução do espanhol).

O posicionamento dos *mousikoí* é conhecer e reconhecer as qualidades da música. Há duas ideias nesta última citação que nos levam a pensar o impacto de uma ciência musical na história da compreensão da *harmonía*. A ideia presente em *um saber sublime* remete-nos ao modo como os pitagóricos tratavam a *harmonía*, pois davam-na uma atenção elevada, uma vez que a traduziam em formas numéricas. Por outro lado, a ideia presente na crença daqueles que pregam um desenvolvimento ético a partir da exposição de que certas *harmoníai* melhorarão o seu caráter direciona-nos ao pensamento de Platão, na *República*, como já vimos. O que importa pensar é que Aristóxeno afirma que os *mousikoí* devem estudar a ciência da música o suficiente para não se deixarem levar por estes discursos que tratam a *harmonía* fora do domínio da música.

Aristóxeno aposta todas as suas fichas na sensibilidade, esta sendo, por sua vez, o critério para o desenvolvimento da perspectiva analítica da música, pois ele concorda que os *harmonikoí* não entenderam absolutamente qualquer coisa e são ignorantes em relação a estes métodos que são apresentados em sua obra. Os *harmonikoí* - e é neste sentido que a crítica de Aristóxeno é feita - pensavam uma certa música para os olhos, mas a proposta nos *Elementos Harmônicos* é pensar a música tendo como critério o que ela oferece à percepção, como se pensássemos com os ouvidos, havendo, desta forma, uma lacuna entre a música tocada/cantada e a música grafada. É como se a música grafada dissesse uma coisa distinta em comparação

⁵¹⁴ “Y a nosotros también nos parece mejor, como dijimos al principio, un conocimiento previo, pues a veces se producen malentendidos en ambos sentidos: así, unos creen que se trata de un saber sublime – algunos incluso creen que tras escuchar lo concorrente a la armonía no sólo llegarán a ser músicos, sino que mejorarán su carácter, por haber malinterpretado en nuestras lecturas publicas las palabras: «intentamos mostrar cada melopeya y la totalidad de la música», «una perjudica el carácter, otra lo beneficia», no habiendo comprendido correctamente eso mismo y sin entender en absoluto aquello de «en qué medida puede la música ser beneficiosa» –. Otros, en cambio, la consideran algo de poca importancia, aunque pretenden no desconocer en qué consiste.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 31) [“γίνεται γὰρ ἐνίοτε ἐφ’ ἐκάτερα ἁμαρτία· οἱ μὲν γὰρ μέγα τι ὑπολαμβάνουσιν εἶναι τὸ μάθημα καὶ ἔσσεσθαι ἔνιοι δὲ οὐ μόνον μουσικοὶ ἀκούσαντες τὰ ἀρμονικά, ἀλλὰ καὶ βελτίους τὸ ἦθος – παρακούσαντες τῶν ἐν ταῖς δεῖξεισι λόγων ὅτι πειρώμεθα ποιεῖν τῶν μελοποιῶν ἐκάστην καὶ τὸ ὅλον τῆς μουσικῆς, ὅτι ἡ μὲν τοιαύτη βλάπτει τὰ ἦθη ἢ δὲ τοιαύτη ὠφελεῖ, τοῦτο αὐτὸ παρακούσαντες, τὸ δ’ ὅτι καθ’ ὅσον μουσικῆ δύναται ὠφελεῖν οὐδ’ ἀκούσαντες ὅλως – ὅι δὲ πάλιν ὡς οὐδὲν, ἀλλὰ μικρὸν τι καὶ βουλόμενοι μὴ εἶναι ἄπειροι μηδὲ τί ποτ’ ἐστίν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 31)].

com a sua execução. Podemos entender isso da seguinte maneira: levando em consideração que a música executada é o *phainoménōn*, a música grafada pode ser entendida como o conjunto de conceitos prévios que podem originar o *phainoménōn*, mas não se deve jamais esquecer que tais *phainoménōn* não dependem da grafia, sendo esta apenas uma das formas de chegar ao *phainoménōn*. Contudo, pensando a partir disso, temos que *música executada* e *música grafada* são dois *lógoi* distintos; o que Aristóxeno (2009, II, 40-41, tradução do espanhol) propõe, nos *Elementos Harmônicos*, é valorar a primeira, isto é a música, o som, para o desenvolvimento da ciência da música, em detrimento da segunda. Para ele,

Se os chamados <*harmonikoí*> tem mantido essa opinião⁵¹⁵ por ignorância, sua forma de pensar não poderia ser tachada de absurda, ainda que essa ignorância sua seja, necessariamente, grande e importante. Mas se, apesar de ter compreendido que a notação não é o objetivo da dita ciência, expressaram essa opinião para agradar aos profanos e intentar oferecer um resultado palpável, eu os reprovava também, a grande insensatez desse procedimento. Em primeiro lugar, por crer que se deve erguer-se como juiz das ciências a um profano, pois seria absurdo que uma mesma pessoa fosse aprendiz e juiz do mesmo; e em segundo lugar porque, ao considerar uma realidade visível como <objetivo> da compreensão – assim o entendem – avançam na direção equivocada, pois é a compreensão a que constitui o objetivo de todo trabalho visível.⁵¹⁶

Seguindo com a análise das muitas formas do vocábulo *harmonía*, trataremos, no que se segue, da relação entre os *mousikoí* e os *harmonikoí*. Na próxima citação, podemos ver várias ocorrências do termo *harmonía* e compreender o entendimento de Aristóxeno acerca das duas classes de entendedores da música, como pode ser visto nestas palavras (2009, I, 2, tradução do espanhol):

⁵¹⁵ A opinião de que os *harmonikoí* colocam a notação como disciplina das ciências musicais, o que Aristóxeno rejeita.

⁵¹⁶ “Si los llamados <harmónicos> han mantenido esa opinión por ignorancia, su forma de pensar no podría ser tachada de absurda, aunque esa ignorancia suya sea, necesariamente, grande e importante. Pero si, pese a haber comprendido que la notación no es el objetivo de dicha ciencia, han expuesto esa opinión por complacer a los profanos e intentar ofrecer un resultado palpable, yo les reprocharía además, la gran insensatez de proceder. En primer lugar, por creer que se debe erigir en juez de las ciencias a un profano, pues sería absurdo que una misma persona fuera aprendiz y juez de lo mismo; y en segundo lugar porque, al considerar una realidad visible como <objetivo> de la comprensión – así lo entienden – avanzan en la dirección equivocada, pues es la comprensión la que constituye el objetivo de todo trabajo visible.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 40-41). [“εἰ μὲν οὖν δι’ ἄγνοιαν τὴν ὑπόληψιν ταύτην ἐσχίκασι οἱ καλούμενοι ἁρμονικοί, τὸ μὲν ἦθος οὐκ ἂν εἶεν ἄτοποι, τὴν δ’ ἄγνοιαν ἰσχυράν τινα καὶ μεγάλην εἶναι παρ’ αὐτοῖς ἀναγκαῖον· εἰ δὲ συνορῶντες, ὅτι οὐκ ἔστι τὸ παρασημαίνεσθαι πέρασ τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης, χαριζόμενοι δὲ τοῖς ἰδιώταις καὶ πειρώμενοι ἀποδιδόναι ὀφθαλμοειδές τι ἔργον ταύτην ἐκτεθείκασι τὴν ὑπόληψιν, μεγάλην <ἂν> αὐθις αὐτῶν ἀτοπίαν τοῦ τρόπου καταγοίην· πρῶτον μὲν, ὅτι κριτὴν οἴονται δεῖν κατασκευάζειν τῶν ἐπιστημῶν τὸν ἰδιώτην – ἄτοπος γὰρ ἂν εἴη τὸ αὐτὸ μανθάνων τε καὶ κρίνων ὁ αὐτός – , ἔπειθ’ ὅτι <πέρασ> τοῦ ξυνιέναι τιθέντες φανερόν τι ἔργον ὡς οἴονται ἀνάπαλιν τιθέασιν· παντὸς γὰρ ὀφθαλμοφανοῦς ἔργου πέρασ ἐστὶν ἡ ζῦνεσις.”] (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 40-41).

Para aqueles que antes [os músicos]⁵¹⁷ <ocuparam-se com o estudo da harmônica, sucedeu-se-lhes que na realidade> só pretendiam ser «enarmônicos», pois só estudavam o gênero enarmônico e nunca prestavam atenção aos demais. A prova é que em seus diagramas só oferecem-se as escalas enarmônicas, e ninguém jamais levou em conta as diatônicas e as cromáticas. Embora seus diagramas, nos que só falavam das escalas enarmônicas de oitava, mostrassem completa a ordem da melodia, ninguém tentava um exame cuidadoso sobre as demais magnitudes e formas nesse mesmo gênero nem nos outros, mas na oitava, depois de escolher da terceira parte de toda a melodia uma só magnitude, concentraram nela todo seu estudo.⁵¹⁸

Analisando cada caso, o primeiro se atrela a uma ideia de educação, ou seja, os *estudos da harmônica* (*harmonikês pragmateías*). Aristóxeno, nestas linhas, está criticando este modo de estudo musical, uma vez que, para ele, a realização de tais estudos desenvolvia naqueles que os realizavam um sentimento de desejo (*boúlesthai*) em tornarem-se *harmonikoí*. Ele chega a esta conclusão porque, ao deparar-se com a produção intelectual destes estudos, compreendeu que se dedicavam somente a um tipo específico de gênero musical. O gênero enarmônico, o terceiro, tinha uma certa prioridade em detrimento de outros gêneros. Aristóxeno denuncia que tais estudos são um pequeno recorte das capacidades e disposições musicais, pois faltaria a dedicação aos outros dois gêneros: o diatônico e o cromático. Esta limitação do olhar e do pensamento transformaria os *mousikoí* em *harmonikoí* e é a partir disso que se desenvolverá a sua crítica, pois centrariam suas experiências musicais ao estudo intelectual da música, deixando de lado a experiência instrumental. Dessa forma, poderiam abandonar os outros gêneros musicais.

Podemos perceber, portanto, que a crítica aos *harmonikoí* sustenta-se no recorte que seus estudos cumpriam, significando, nesta mesma senda, uma crítica ao modo de estabelecer o conhecimento, pois ao escolher apenas um único objeto para seus estudos, rejeitam a

⁵¹⁷ Em conexão com o que vinha sendo dito no original, acerca da competência do músico.

⁵¹⁸ “A quienes con anterioridad <se han ocupado del estudio de la harmónica les ha sucedido que en realidad> sólo pretendían ser «enarmónicos», pues sólo estudiaban el género enarmónico y nunca prestaban atención a los demás. La prueba es que en sus diagramas sólo se ofrecen las escalas enarmónicas, y ninguno ha tenido nunca en cuenta las diatónicas y las cromáticas. Aunque sus diagramas, en los que sólo hablaban de las escalas enarmónicas de octava, mostraban completo el orden de la melodía, nadie intentaba un examen cuidadoso sobre las demás magnitudes y formas en ese mismo género ni en los otros, sino que, tras escoger de la tercera parte de toda la melodía una sola magnitud, la octava, centraron en ella todo su estudio.” (ARISTÓXENO, 2009, I, 2) [“Τοὺς μὲν οὖν ἔμπροσθεν <ἡμμένους τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας συμβέβηκεν ὡς ἀληθῶς> ἀρμονικοὺς εἶναι βούλεσθαι μόνον, αὐτῆς γὰρ τῆς ἀρμονίας ἤπτοντο μόνον, τῶν δ' ἄλλων γενῶν οὐδεμίαν πόποτ' ἔννοιαν εἶχον. σημεῖον δέ· τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐναρμονίων ἔκκεται μόνον συστημάτων, διατόνων δ' ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πόποθ' ἐώρακεν. καὶ τοὶ τὰ διαγράμματα γ' αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελωδίας τάξιν, ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον· περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων ἐν αὐτῷ τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λοιποῖς οὐδεὶς οὐδ' ἐπεχείρει καταμανθάνειν, ἀλλ' ἀποτεμνόμενοι τῆς ὅλης μελωδίας τοῦ τρίτου γένους ἐν τι [γένος] μέγεθος [δέ], τὸ διὰ πασῶν, περὶ τούτου πᾶσαν πεποιήνται πραγματείαν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 2)].

totalidade da complexidade musical. Enquanto que os *harmonikoí* estudam incansavelmente um único gênero, os *mousikoí* dedicam-se a todos eles, pois precisam executá-los. Desta maneira, o estudo destes é mais completo e totalizante do que o estudo daqueles. A importância da *harmonía* pode ser observada, por exemplo, na busca sobre a definição da natureza da melodia musical, e esse é um processo totalmente teórico, que não foi realizado pelos *harmonikoí*: “em seguida,⁵¹⁹ expor e enformar de que tipo é a natureza acerca da melodia musical, pois muitas são as naturezas das melodias, mas há uma, entre todas, que parte da harmonização e da melodia.”⁵²⁰ (ARISTÓXENO, *Elementos Harmônicos*, I, 4). Em um outro momento, na busca em definir o que é o som, ou a nota musical, Aristóxeno (ARISTÓXENO, *Elementos Harmônicos*, I, 15) lança mão, mais uma vez, da *harmonía* como critério para sua definição: “para dizer concisamente, o som cai sobre uma frequência da voz; pois, então, o som revela ser útil para colocar-se na melodia harmonizada e para permanecer sobre uma frequência”.⁵²¹

A sua crítica estende-se ainda mais. Ao prosseguir no *Livro I* com a sua crítica aos *harmonikoí*, Aristóxeno desenvolve o que deveria, em sua perspectiva, ser a *ciência musical*. Dissertando sobre os intervalos musicais, critica os *harmonikoí* por não perceberem com clareza as diferenças entre os intervalos e como cada um construía a escala. Sendo assim, Aristóxeno organiza da seguinte maneira:

Depois disso, devemos falar em primeiro lugar sobre os intervalos simples, depois sobre os compostos. E é inevitável que ao ocuparmo-nos com os intervalos compostos – que resultam ser, de certo modo, escalas – devamos dizer algo sobre a combinação dos intervalos simples, sobre a qual a maioria dos *harmonikoí* – ficou-nos claro anteriormente – não percebeu a necessidade de fazer um estudo.⁵²² (ARISTÓXENO, 2009, I, 5, tradução do espanhol, grido nosso).

⁵¹⁹ De acordo com o contexto, Aristóxeno está apresentando os passos que visam à compreensão das partes da ciência musical. Antes de falar sobre a natureza, ele aponta para a necessidade de definir a escala.

⁵²⁰ “εἶτα περὶ μέλους ὑποδηλωτέον καὶ τυπωτέον οἷαν ἔχει φύσιν τὸ κατὰ μουσικὴν, ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις μέλους, μία δ' ἐστὶ τις ἐκ πασῶν αὐτοῦ ἢ τοῦ ἡρμοσμένου καὶ μελωδομένου.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 4).

⁵²¹ “συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστὶ· τότε γὰρ φαίνεται φθόγγος εἶναι τοιοῦτος οἷος εἰς μέλος τάττεσθαι ἡρμοσμένον <τὸ> ἐστάναι ἐπὶ μιᾷς τάσεως.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 15).

⁵²² “Tras esto hay que hablar en primer lugar sobre los intervalos simples, después sobre los compuestos. Y es inevitable que al ocuparnos de los intervalos compuestos – que resultan ser, en cierto modo, escalas- debamos decir algo de la combinación de los intervalos simples, sobre la cual la mayoría de los harmónicos – nos ha quedado claro anteriormente – ni se percató de la necesidad de hacer un estudio;” (ARISTÓXENO, 2009, I, 5) [“μετὰ δὲ τοῦτο περὶ διαστημάτων ἀσυνθέτων πρῶτον λεκτέον, εἶτα περὶ συνθέτων. ἀναγκαῖον δὲ ἀπτομένοις ἡμῖν συνθέτων διαστημάτων οἷς ἅμα καὶ συστήμασιν εἶναι πῶς συμβαίνει περὶ συνθέσεως ἔχειν τι λέγειν τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων. περὶ ἧς οἱ πλείστοι τῶν ἁρμονικῶν οὐδ' ὅτι πραγματευτέον ἦσθοντο· δῆλον δ' ἡμῖν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν γέγονεν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 5).

Aqui também é possível reconhecer a estrutura do pensamento harmônico, ao opor simples (*asynthétōn – ἀσυνθέτων*) e composto (*synthétōn – συνθέτων*) na construção de uma perspectiva teórica. Esta construção, como temos visto, é a reverberação de uma forma de pensamento que coloca opostos em evidência. Em sintonia com a citação anterior, Aristóxeno reafirma:

Listadas, pois, as escalas em cada um dos gêneros conforme todas as distinções mencionadas, produzem-se da mesma forma, mesclando os gêneros. <A maior parte dos *harmonikoí* não perceberam> a necessidade de estudar isto; com efeito, nem sequer compreenderam, em que consiste essa mistura.⁵²³ (ARISTÓXENO, 2009, I, 7, tradução do espanhol).

Algumas linhas à frente, a querela com os *harmonikoí* continua. Aristóxeno ataca o posicionamento construindo uma distinção entre os modos de *dizer*. Há duas sutis modulações do *dizer* nesta passagem: *lektéos* e *légō*. A primeira tem um sentido de que há algo a ser dito, isto é, narrado, o segundo é a forma de dizer resguardada, como dissemos em capítulos anteriores, pela dinâmica do discurso filosófico. Este uso paritário pode ser observado na *República* de Platão (1987, 392a), quando ocorre o desenvolvimento da crítica ao conteúdo do que se deve ou não contar: “Ora pois – prossegui eu – que outra espécie de histórias nos resta ainda para distinguir as que se devem das que não se devem narrar?”⁵²⁴. Apesar da presença do termo *légō* estar um tanto apagada, vemos que Platão busca um meio para delimitar qual *lektéos* será aceito ou não. Em diálogo com isso, pelo menos construído aqui, Aristóxeno inverteu os valores destes termos em relação ao que fora articulado por Platão. Sendo os *harmonikoí* estes que falam sobre a música, denominados como aqueles que tradicionalmente teorizam sobre as artes musicais por meio do *légō* e sendo os *mousikoí* aqueles que narram, ou melhor, os que se expressam por meio de *lektéos*, lemos nos *Elementos Harmônicos* (2009, I, 7-8, tradução do espanhol, grifo nosso) que

E deve-se falar sobre a afinidade entre escalas, regiões da voz e tonalidade, não com o olhar sobre a compreensão, como fazem os *harmonikoí*, mas sobre a progressão melódica entre as escalas que, ao estabelecerem-se em

⁵²³ “Enumeradas, pues, las escalas en cada uno de los géneros conforme a todas las distinciones mencionadas, se procede de igual forma mezclando los géneros. <La mayor parte de los harmónicos ni se percató> de la necesidad de estudiar esto; en efecto, ni siquiera comprendieron em qué consiste esa mezcla.” (ARISTÓXENO, 2009, I, 7) [“ἐξηριθμημένων γὰρ τῶν συστημάτων καθ' ἕκαστον τῶν γενῶν, κατὰ πᾶσαν διαφορὰν τὴν εἰρημένην, μιγνυμένων πάλιν τῶν γενῶν ταὐτὸ τοῦτο ποιεῖται· <περὶ οὗ οἱ πλεῖστοι τῶν ἀρμονικῶν οὐδ' ὅτι> πραγματευτέον <ἤσθοντο>· οὐδὲ γὰρ αὐτὴν τὴν μίξιν τί ποτ' ἐστὶ καταμεμαθήκεσαν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 7)].

⁵²⁴ “τί οὖν, ἦν δ' ἐγώ, ἡμῖν ἔτι λοιπὸν εἶδος λόγων περὶ ὀριζομένοις οἴους τε λεκτέον καὶ μή;” (PLATO, 1905, *Respblica*, 392a).

determinadas tonalidades são melódicas entre si. Sobre esta parte alguns *harmonikói* falaram brevemente e por casualidade – pois não era sua intenção falar disso, mas comprimir o diagrama – e quase nenhum de forma geral, como esclarecemos anteriormente. É esta parte do estudo da modulação, para falar em termos gerais, a que diz respeito à teoria da melodia.⁵²⁵

Percebe-se, portanto, que Aristóxeno acusa o modo como o conhecimento e o posicionamento dos *harmonikói* se dá frente à pluralidade e à complexidade que há na música. O modo *condensado* configuraria uma forma simplória de tratar a música. Para Aristóxeno (2009, I, 27-28, tradução do espanhol, grifo nosso), ao final do *Livro I*, “devemos investigar a continuidade não como os *harmonikói* tentam refleti-la nas compreensões dos diagramas, declarando que estão em uma relação de sucessão mútua as notas cuja distância entre si é a do menor intervalo (...)”⁵²⁶. Assim, é construída uma distinção tanto de conhecimento, devido à crítica aos diagramas como de linguagem, tal qual foi observado acima.

Em concordância com tudo que foi dito anteriormente, vale apresentar a *enarmonía*. Como já dissemos, há, na teoria musical grega, três gêneros musicais: o diatônico, o cromático e o enarmônico. Focaremos, portanto, no gênero *enarmônico*, pois Aristóxeno dedicou muito no estudo deste gênero, principalmente numa certa historicidade e na compreensão de sua estrutura, como apresentado no início deste capítulo ao comentarmos a exposição de Putarco. Sendo assim, em um olhar quase que antropológico, o autor dos *Elementos Harmônicos* (2009, II, 37, tradução do espanhol) diz-nos que

Ao contrário, a explicação que os *harmonikói* dão das tonalidades é totalmente análoga à enumeração dos dias: por exemplo, os corintos consideram o décimo o que os atenienses consideram o quinto e alguns outros o oitavo; do mesmo modo, entre os *harmonikói*, uns consideram a tonalidade hipodórica a mais grave, a mixolídia, um semitom mais agudo, a dórica, a um semitom

⁵²⁵ “Y se debe hablar sobre la afinidad entre escalas, regiones de la voz y tonalidades no con la mirada puesta en la comprensión, como hacen los harmónicos, sino en la progresión melódica entre las escalas que, al hallarse establecidas en determinadas tonalidades son melódicas entre sí. Sobre esta parte algunos harmónicos han hablado brevemente y por casualidad – pues no era su intención hablar de ello sino comprimir el diagrama – y casi ninguno de forma general, como hemos aclarado con anterioridad. Es esta parte del estudio de la modulación, por hablar en términos generales, la que atañe a la teoría de la melodía.” (ARISTÓXENO, 2009, I, 7-8) [“περί δὲ συστημάτων καὶ τόπων οικειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέον οὐ πρὸς τὴν κατατύκνωσιν βλέποντας καθάπερ οἱ ἄρμονικοὶ ἀλλὰ τὴν πρὸς ἄλληλα μελωδίαν τῶν συστημάτων οἷς ἐπὶ τίνων τόνων κειμένοις μελωδεῖσθαι συμβαίνει πρὸς ἄλληλα. περὶ τούτου δὲ τοῦ μέρους ἐπὶ βραχὺ τῶν ἄρμονικῶν ἐνίοις συμβέβηκεν εἰρηκέναι κατὰ τύχην, οὐ περὶ τούτου λέγουσιν ἀλλὰ κατατυκνῶσαι βουλομένοις τὸ διάγραμμα, καθόλου δὲ οὐδενὶ σχεδὸν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν φανερόν γεγένηται τοῦθ' ἡμῖν. ἔστι δ' ὡς εἰπεῖν καθόλου τὸ μέρος τοῦτο τῆς περὶ μεταβολῆς πραγματείας τὸ συντεῖνον εἰς τὴν περὶ μέλους θεωρίαν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 7-8)].

⁵²⁶ “Hay que investigar la continuidad no como los harmónicos intentan reflejarla em las comprensiones de los diagramas, declarando que se hallan en una relación de sucesión mutua las notas cuya distancia entre sí es la del menor intervalo (...)” (ARISTÓXENO, 2009, I, 27-28) [“ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὡς οἱ ἄρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων κατατυκνώσεσιν ἀποδιδόναί πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἐξῆς ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 27-28)].

desta, a frígia, a um tom da dória e, assim também, a lídia a um tom da frígia; outros adicionam a estas, no grave, o aulo hipofrígio. Outros, por sua vez, fixando-se no método de perfuração dos aulos, estabelecem uma separação de três díesis entre as três mais graves – a hipofrígia, a hipodórica e a dórica –, separam um tom a frígia da dórica e a lídia, por sua vez, três díesis da frígia, do mesmo modo que a mixolídia da lídia.⁵²⁷

Neste trecho é apresentada mais uma crítica ao modo como os *harmonikoí* pensam. Em primeiro lugar, porque não veem a complexidade e as diferenças nos usos e na variação de *tópos* para *tópos*, eles dão univocidade para o que é por natureza múltiplo. Ao construir um *universal* em teoria musical, Aristóxeno preocupou-se em teorizar sobre o que era passível de ser universalizado,⁵²⁸ não sobre a classificação de intervalos que variavam de lugar para lugar. A saída proposta por Aristóxeno (2009, II, 49, tradução do espanhol), ao tratar essas características não universais, é dizer que como “nem todos, com efeito, harmonizam os gêneros cromático e enarmônico conforme a mesma divisão, então, por que chamar lichanos a de dois tons e não a que é um pouco mais aguda?”⁵²⁹. É desta forma que a obra *Elementos Harmônicos* foi pensada. Em oposição aos *harmonikoí*, Aristóxeno (2009, II, 44, tradução do espanhol) desenvolve *universais*, como, por exemplo, ao enumerar os gêneros musicais: “três são os gêneros do melódico: diatônico, cromático e enarmônico. (...) Demos somente por estabelecido

⁵²⁷ “Al contrario, la explicación que los harmónicos dan de las tonalidades es totalmente análoga a la enumeración de los días: por ejemplo, los corintios consideran el décimo el que los atenienses consideran el quinto y algunos otros el octavo; del mismo modo, entre los harmónicos, unos consideran la tonalidad hipodoria la más grave, la mixolídia un semitono más aguda, la doria a un semitono de ésta, la frigia a un tono de la doria y, así también, la lidia a un tono de la frigia; otros añaden a éstas, en el grave, el aulo hipofrigio. Otros, a su vez, fijándose en el método de perforación de los aulós, establecen una separación de tres diesis entre las tres más grave – la hipofrigia, la hipodoria y la doria –, separan un tono la frigia de la doria y la lidia, a su vez, tres diesis de la frigia, al igual que la mixolidia de la lidia.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 37). [“ἀλλὰ παντελῶς ἔουκε τῆ τῶν ἡμερῶν ἀγωγῆ τῶν ἀρμονικῶν ἢ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις, οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν Ἀθηναῖοι δὲ πέμπτην ἕτεροι δὲ τινες ὀγδόην. οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἀρμονικῶν λέγουσι βαρύτερον μὲν τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων, ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν μιζολύδιον, τούτου δ' ἡμιτονίῳ τὸν δῶριον, τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρύγιον, ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λύδιον ἐτέρῳ τόνῳ ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασιν ἐπὶ τὸ βαρὺ, οἱ δὲ αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσιν, τὸν τε ὑποφρύγιον καὶ τὸν ὑποδώριον καὶ τὸν δῶριον, τὸν δὲ φρύγιον ἀπὸ τοῦ δωρίου τόνῳ, τὸν δὲ λύδιον ἀπὸ τοῦ φρυγίου πάλιν τρεῖς διέσεις ἀφιστᾶσιν, ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν μιζολύδιον τοῦ λυδίου.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 37)].

⁵²⁸ “Como, por exemplo, ao afirmar que o intervalo de quarta tem que estar no interior da escala: A quarta – segundo o gênero – é necessária que esteja nas escalas, pois destas há a diatônica, a cromática e a enarmônica.” (ARISTÓXENO, *Elementos Harmônicos*, I, 17) [“τὴν δὲ τετάρτην – αὕτη δ' ἦν ἡ κατὰ γένος – ἀναγκαῖον καὶ τοῖς συστήμασιν ὑπάρχειν, τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν ἐστὶ διάτονα τὰ δὲ χρωματικὰ τὰ δὲ ἐναρμόνια.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 17)].

⁵²⁹ “No todos, en efecto, harmonizan los géneros cromático y enarmónico conforme a la misma división. de manera que ¿por qué llamar lícano a la de dos tonos y no a la que es un poco más aguda?” (ARISTÓXENO, 2009, II, 49) [“οὐ γὰρ δὴ πρὸς τὴν αὐτὴν διαίρεσιν βλέποντες πάντες οὔτε τὸ χρῶμα οὔτε τὴν ἀρμονίαν ἀρμοστώνται, ὥστε τί μᾶλλον τὴν δίτονον λιχανὸν λεκτέον ἢ τὴν μικρῶ συντονωτέραν; (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 49)]. Algo próximo a isto se repete da seguinte forma: “Chamamos o menor de diesis enarmônica menor, a próxima de diesis cromática menor, a maior de semitom.” (ARISTÓXENO, *Elementos Harmônicos*, II, 21, tradução nossa) [“καλεῖσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον διέσεις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ' ἐχόμενον διέσεις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 49)].

que toda melodia tem de ser diatônica, cromática, enarmônica, ou a mescla destas possibilidades ou comum a elas.”⁵³⁰

Um outro caráter que o conceito de *harmonía* (propriamente dito) tem nos *Elementos Harmônicos* é que algumas vezes ocorre de seu significado ser si nônimo *enarmonia*, ou do gênero enarmônico. Isso acontece, geralmente, em contextos cuja discussão gira em torno dos gêneros,⁵³¹ como, por exemplo, quando Aristóxeno faz uma crítica aos compositores de seu tempo: “uma prova dessa tendência é que empregam a maior parte de seu tempo ao gênero cromático e, quando ocasionalmente chegam ao enarmônico, aproximam-no do cromático, cujo caráter os arrasta.”⁵³² (ARISTÓXENO, 2009, I, 23, tradução do espanhol).

Outra característica da *enarmonía* é a sua relação com a corda *lichanos*⁵³³. Esta é considerada como a terceira nota, do grave para o agudo, do tetracorde, sendo as notas fixas, *hypátē* (ὕπατη) e *mésē* (μέση), e as notas centrais, *parypátē* (παρυπάτη) e *lichanós* (λιχανός), móvei.⁵³⁴ E são estas duas últimas que Aristóxeno usará como parâmetro, por sua mobilidade, para estudar o gênero enarmônico.⁵³⁵ Entendemos com isso que os gêneros são diferenciados com uma modulação das cordas.⁵³⁶ Os gêneros, portanto, surgem das relações entre as afinações das cordas. Dito de outra forma, os gêneros não poderiam ser configurações isoladas, pois não resultam de uma fórmula matemática, mas dependem da relação harmônica entre tensão e relaxamento das cordas. Essa observação feita por Aristóxeno (2009, II, 35, tradução do espanhol) o faz dizer que

⁵³⁰ “Tres son los géneros de lo melódico: diatónico, cromático y enarmónico. (...) Demos sólo por establecido que toda melodia ha de ser diatónica, cromática, enarmónica, o mezcla de estas posibilidades o común a ellas.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 44) [“Τρία γένη τῶν μελωδομένων ἐστίν· διάτονον, χρωμα, ἄρμονια. αἱ μὲν οὖν διαφοραὶ (...) τοῦτο δ' αὐτὸ ἐκκείσθω, ὅτι πᾶν μέλος ἔσται ἤτοι διάτονον ἢ χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον ἢ μικτὸν ἐκ τούτων ἢ κοινὸν τούτων.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 44)].

⁵³¹ Um outro exemplo pode ser observado em II, 48 (tradução de PEREIRA, 1995, grifo do tradutor): “É evidente que nenhum destes procedimentos corresponde ao modo de representação da percepção sensível, pois essa distingue os *genera* enarmônico e cromático, considerando a semelhança com uma única forma, e não a grandeza de um único intervalo.” [δῆλον δ' ὅτι οὐδὲν τούτων ἐστὶ πρὸς τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· ἐκείνη μὲν γὰρ εἰς ὁμοιότητα ἐνός τινος εἶδους βλέπουσα τὸ τε χρωμα λέγει καὶ τὴν ἄρμονίαν, ἀλλ' οὐκ εἰς ἐνός τινος διαστήματος μέγεθος.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 48)].

⁵³² “Una prueba de esta tendencia es que emplean la mayor parte de su tiempo en el género cromático y cuando ocasionalmente llegan al enarmónico lo acercan al cromático, cuyo carácter los arrastra.” (ARISTÓXENO, 2009, I, 23) [“σημεῖον δ' ὅτι τούτου στοχάζουσι, μάλιστα μὲν γὰρ καὶ πλεῖστον χρόνον ἐν τῷ χρώματι διατρίβουσιν, ὅταν δ' ἀφίκωνται ποτε εἰς τὴν ἄρμονίαν, ἐγγὺς τοῦ χρώματος προσάγουσι συνεπισπωμένου τοῦ ἤθους.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, I, 23)].

⁵³³ A corda/nota *lichanos* aportuguesou-se como *licano*.

⁵³⁴ Em ordem para facilitar a compreensão, segue a sequência das cordas do grave para o agudo: *hypátē* – *parypátē* – *lichanós* – *mésē*.

⁵³⁵ A relação entre o gênero *enarmônico* e as cordas *parypátē* e *lichanós*, em *Elementos Harmônicos*, podem ser encontradas em: I, 24, 25, 26, 27; II, 46, 47, 51, 52; III, 64.

⁵³⁶ Cf. *Elementos Harmônicos* II, 48.

Ninguém, com efeito, até agora, distinguiu isto de um modo verossímil, pois não prestavam atenção a dois dos gêneros, senão somente ao enarmônico. Por outro lado, os instrumentistas distinguiam cada gênero, mas nenhum deles nunca examinou em si mesmo onde começa o passo do enarmônico ao cromático, pois nem distinguiam todas as colorações de cada gênero por não serem expertos na totalidade da melopeia nem estarem habituados a falar com exatidão sobre tais variedades, nem compreenderam em absoluto que nos diferentes gêneros as notas móveis possuíam âmbitos.⁵³⁷

Isso nos permite especular que antes da invenção da ciência da música, os *mousikoí* não compreendiam as complexidades presentes em cada gênero. Eles poderiam tocar, mas não passava por suas mentes o *como* de cada som. Poderiam tocar todas as escalas em todos os gêneros, mas é bem provável que não poderiam sequer elaborar uma afirmação sobre os elementos presentes ali. Os *Elementos harmônicos* são, nesta perspectiva, um tratado que visa, além de ensinar ao músico à teoria de sua arte, à organização do pensamento musical. Outra inovação é o critério para o estudo deste tratado, uma vez que impõe à percepção a escuta das *harmoníai*.

Em resumo, o tratado *Elementos Harmônicos* é digno deste nome, porque, primeiro, em sua composição, Aristóxeno aplica um modo do pensamento que conjuga relação de contrários, como mostrado em páginas anteriores. Segundo, porque propõe uma crítica e uma crise que separa, no interior dos estudos sobre a música, os *mousikoí* e os *harmonikoí*, colocando-os em oposição, apesar de versarem sobre o mesmo objeto, isto é, a música. Porém, os *mousikoí* buscam compreender a música em um sentido mais geral, e os *harmonikoí* atentam-se apenas para uma parte, aplicando conhecimentos externos ao campo da percepção musical para compreender a música. Terceiro, atribui a capacidade aos *mousikoí* de compreender e elaborar uma teoria geral das cordas em relação aos gêneros. Tal compreensão afirma-se na semântica da *harmonía* como afinação dos instrumentos musicais.

Por fim, podemos, então, observar, com este capítulo, a chegada da ideia de *harmonía* no campo propriamente musical e perceber, assim, que o sentido que a originou, desde a mítica,

⁵³⁷ “Nadie, en efecto, hasta ahora, ha distinguido esto de un modo verosímil, pues no prestaban atención a dos de los géneros, sino sólo al enarmónico. Por otro lado, los instrumentistas distinguían cada género, pero ninguno de ellos examinó nunca en sí mismo dónde comienza el paso del enarmónico al cromático, pues ni distinguían todas las coloraciones de cada género por no ser expertos en la totalidad de la melopeya ni estar habituados a hablar con exactitud sobre tales variedades, ni comprendieron en absoluto que en los diferentes géneros las notas móviles poseían ámbitos.” (ARISTÓXENO, 2009, II, 35). [“τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πώποτε διώρισε τρόπον τινὰ εἰκότως. οὐ γὰρ ἐπραγματεύοντο περὶ τῶν δύο γενῶν, ἀλλὰ περὶ αὐτῆς τῆς ἀρμονίας· οὐ μὴν ἀλλ’ οἱ γε διατρίβοντες περὶ τὰ ὄργανα διησθάνοντο μὲν ἐκάστου τῶν γενῶν, αὐτὸ μὲντοι τὸ πότε ἀρχεται ἐξ ἀρμονίας χρωμά τι γίνεσθαι, οὐδεὶς οὐδ’ ἐπέβλεψε πώποτ’ αὐτῶν. οὔτε γὰρ κατὰ πᾶσαν χρόαν ἐκάστου τῶν γενῶν διησθάνοντο διὰ τὸ μήτε πάσης μελοποιίας ἔμπειροι εἶναι μήτε συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς ἀκριβολογεῖσθαι· οὔτ’ αὐτὸ πως τοῦτο κατέμαθον ὅτι τόποι τινὲς ἦσαν τῶν κινουμένων φθόγγων ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς.” (ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, 1652, II, 35)].

a saber, a relação/cominação/composição de opostos, encontra-se resguardado, apesar das muitas transformações que ocorreram em seus significados ao longo do seu devir histórico-filosófico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conexão com o que foi proposto como objetivo para o vir a ser desta dissertação, o desenvolvimento deste trabalho resulta numa análise histórico-filosófica do conceito de *harmonía*. Ao elaborarmos cada página deste trabalho, foi imprescindível realizar uma varredura do termo *harmonía* e suas variantes, em seguida, uma organização destes termos e das formas possíveis, tanto verbal como nominal, encontradas nesta varredura ordenada por autores, buscando estabelecer um elenco de personagens que apresentasse as características semânticas desenvolvidas em cada uma das obras a que nos dedicamos e, por fim, desenvolver uma análise que se concentrasse em observar e descrever as camadas semânticas do conceito de *harmonía*.

O trabalho desdobrou-se, metodologicamente, a partir de quatro momentos. Cabe destacar que o primeiro momento foi de expressiva importância para que o desdobramento dos outros ocorresse. Neste passo, lemos e buscamos as diversas formas do conceito de *harmonía* nas fontes primárias. No segundo, construímos um catálogo, tal como aquele apresentado nos *Apêndices C e D*, destacando as ocorrências do termo, segundo as suas diferentes formas: nominais, verbais, com e sem prefixos. O terceiro abarcou a leitura dos textos das fontes secundárias, buscando observar as linhas interpretativas do conceito de *harmonía* e nas obras dos autores aqui analisados, que foram: Homero, *Ilíada* e *Odisseia*; Hesíodo, *Teogonia*; os *Fragmentos* de Heráclito; Empédocles; Filolau e Arquitas; as diversas obras de Platão e Aristóteles; e, ao fim, Aristóxeno de Tarento. No quarto momento, trabalhamos nas traduções que não encontramos em língua portuguesa e na elaboração do texto da dissertação. Esses momentos não seguiram uma ordem cronológica prévia, mas foram acontecendo em paralelo.

Diante da problemática que circunscreve o conceito de *harmonía*, pudemos percorrer, através de cada capítulo, os processos de desvelamento das diversas camadas semânticas do conceito de *harmonía*. Em sua condição verbal, na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero, vimos a gênese daquilo que seria uma marca mais forte e que foi bem demarcada no modo em que foi narrado o seu nascimento na *Teogonia* de Hesíodo. O movimento produzido pela narrativa mítico-poética no ideário grego foi tão forte e preciso que impactou até mesmo a produção filosófica posterior, quer dizer, a filosofia, que desde sua origem, como vimos, opôs-se à religião grega, construindo um caminho que coexistisse com ela, mesmo dando um tratamento outro para os mesmos problemas que a poesia lidava, abriu novas possibilidades com questões que colocaram em dúvida a convicção de um mundo belo e bem ordenado. Na *Teogonia*, a *harmonía* é o resultado da relação entre opostos, mas não de simples opostos. A oposição

marcada nesta obra é produzida a partir de contrários perfeitos, tais como, macho-fêmea, quente-frio, vida-morte. Nestes exemplos, a *harmonía* é o hífen, que simboliza a relação. No caso específico da *Teogonia*, a *harmonía* é colocada entre o que aquele ideário provavelmente via como oposição extrema: amor-guerra, *Aphrodítē* e *Árēs*. Ela, representante do amor e da mais aguda feminilidade; ele, modelo da guerra e da mais grave masculinidade. Quando unidos, a *harmonía* vem a ser. Isto quer dizer que para este povo, neste tempo, a *harmonía* não significa ausência de “guerra”, ou de uma sensação esfuziante de qualquer sentimento, mas significa um modo de ver de que não há uma extremidade sem a outra, pois, assim como o silêncio é composto pelo som, a paz carece também da guerra para se realizar, para nomear um fenômeno digno deste nome.

Em Heráclito, a *harmonía* pode ser pensada como um modo de ouvir as relações no cosmo. Relações estas que se abrem para o humano que a ouve e mede. É a abertura que encontra espaço para o *erro* humano. Erro que se encontra entre a oposição das escolhas. Bem e mal, por exemplo, não configuram neste pensamento uma estrutura moral, mas o espaço da errância humana, do seu movimento. É a extensão por onde o humano vai inevitavelmente errar. Outra compreensão que vimos da *harmonía* em Heráclito foi a sua aproximação com a *guerra* (*pólemos*), pois coloca contrários face a face, como em um campo de batalha. Este modo de ouvir o cosmo ciente da *harmonía*, apesar de sua possível inaparência, situa as oposições diante do humano, que se vê em estado de *polêmica*, pois tem que nomear, precisa dizer, categorizar e vivê-la.

Já na filosofia de Empédocles, a *harmonía* tem um papel diferente da que tinha em Heráclito. Enquanto que em Heráclito a *harmonía* é quem nomeia a relação, em Empédocles ela estrutura o cosmo. Não que isso também não valha para Heráclito, mas Empédocles a emprega como se fosse uma liga, uma argamassa que unisse e *relacionasse* as partes no cosmo. Este amálgama estaria presente, e isto foi o que tentamos expor no terceiro capítulo, no devir de cada ente. Seja na composição, a partir dos quatro *rhizómata*, seja na decomposição dos cadáveres, ele está presente. Este movimento pode ser compreendido porque é a *harmonía* que mantém a possibilidade de identificação dos corpos. Para dizer cadáver, as *rhizómata* precisam estar harmonizadas de tal maneira que indiquem, à percepção de um vivente qualquer, tal experiência. De modo resumido, podemos afirmar que neste filósofo a *harmonía* recebe um ganho semântico: a sua existência como envoltório de todo movimento do cosmo.

Já os *Pitagóricos*, por sua vez, representados nesta dissertação por Filolau e Arquitas, dão um sentido completamente outro para o termo. Em primeiro lugar, a *harmonía* nestes pensadores é tanto musical, como matemática. Ela é, por um lado, musical no que se refere à

escala e aos intervalos. Por outro lado, ela é matemática no que tange o nomear de uma média matemática, quer dizer, a média harmônica. Em segundo lugar, a *harmonía* musical é explicada e postulada por estes pensadores tendo em vista o rigor e a rigidez da aritmética. Diferentemente dos outros filósofos, a *harmonía*, nesta filosofia, é explicada a partir de uma linguagem ainda não experimentada. O cálculo como uma forma de linguagem, um “poema”, que tenta explicar a realidade.

Após os pitagóricos, chegamos irremediavelmente a Platão, em que observamos que os significados começam a requerer outras composições. Platão adiciona à *harmonía* prefixos que ampliam consideravelmente as camadas semânticas do termo. O mundo de Platão cobrou de sua filosofia um uso que colocasse as complexidades das relações em xeque. Nesta filosofia, houve um forte uso da *harmonía* no campo da música e, concomitantemente a isso, na ética. Música e ética correlacionam-se em Platão: aquela como instrumento para a formação desta. Além disso, os muitos usos prefixados deram ao termo ricos significados, ampliando, desta forma, sua relevância na língua. Estes usos são uma das justificativas para a extensão do quinto capítulo. Contudo, ao analisarmos cada caso, vimos que os prefixos não mudavam o sentido *macro* do termo, ou seja, a ideia originária de relação de contrários, mas tocava o *micro* da questão, pois seu significado poderia ser intensificado, direcionado, ou, até mesmo, negado. Com estas prefixações, Platão desenvolve uma espécie de hierarquização entre os termos.

É nesta mesma senda que Aristóteles lança mão da *harmonía*. Como é de conhecimento comum, Aristóteles foi um autor que tratou de várias áreas do conhecimento. Nestas diversas áreas, usou a *harmonía* para apresentar as sonoridades de cada especificidade. Dessa forma, o Estagirita amplia seus sentidos, situando-os em cada uma das áreas em que aparece um registro. Dito de outra maneira, tal como a música, compostas por *harmoníai*, a *Lógica*, a *Retórica*, e a *Política*, por exemplo, terão também as suas “sonoridades” específicas. A *harmonía* mantém-se um elemento que demarca relações de contrários e, também, a sonoridade específica de uma área.

Aristóxeno, nosso último autor, usou a *harmonía* em seu sentido puramente musical. Ele desenvolve uma discussão que havia sido iniciada em Platão entre os *harmonikoí* e os *mousikoí*, como demonstramos. Todavia, Aristóxeno intensifica a crise desta relação mostrando que o seu tratado sobre as *harmoníai* é um manual para o estudo dos *mousikoí*. Enquanto que Platão valorizava os *harmonikoí* em detrimento dos *mousikoí*, pois valorava o conhecimento teórico acerca do impacto das *harmoníai* na formação do cidadão, Aristóxeno, como discípulo de Aristóteles, aceita e estuda todas as *harmoníai*. Esta é uma cisão importante, pois se os *harmonikoí* escolhem uma *harmonía* específica para se dedicarem ao estudo da teoria musical,

os *mousikoí*, por sua vez, precisam conhecer todas as formas de *harmonía*, uma vez que conhecê-las é fundamental para a sua prática enquanto músicos. Outra distinção que conseguimos perceber encontra-se entre o tratamento dado pelos pitagóricos, uma classe de *harmonikoí*, na perspectiva aristoxeneana, e o conteúdo presente nos *Elementos Harmônicos*. Enquanto que aqueles pensavam a música a partir da matemática, Aristóxeno rejeitava tal comportamento, pois apostava na percepção como meio de desenvolvimento tanto do pensamento musical como de sua prática. Além disso, a percepção é a ferramenta, por primazia, para a teorização desta arte, pois é da percepção que o reconhecimento das distintas *harmoníai* torna-se possível. Além do nome do tratado, a compreensão da teoria musical é *harmonía*. Primeiro, pela apresentação de sua estrutura de pensamento, pois as relações de contrários – grave-agudo, harmonizado-desarmonizado –, fazem-se presentes no desenrolar da obra. Segundo, porque levando em consideração que o seu tratado é um estudo do *mélos*, isto é, da melodia, esta melodia soa como gênero (diatônico, cromático, enarmônico) em uma *harmonía* (dórico, frígio, lídio, mixolídio, entre outros). Por isso, podemos afirmar que, em Aristóxeno, a compreensão da música fica submetida ao registro das *harmoníai*. Não é que a música possa ter *harmonía* ou não, é que ela só é como *harmonía*. Apesar de na música grega o ritmo possuir um caráter próprio, a sua estrutura é harmonizada. Suas cadências são cadências harmônicas, ou seja, o ritmo enquanto som é *harmonía*. Por isso que o nome do tratado é *Elementos Harmônicos*, pois falar de melodia, no sentido grego, é falar diretamente de *harmonía*, pois se este é um tratado sobre a melodia, logicamente deveria chamar-se “Elementos Melódicos”, porém, na compreensão de Aristóxeno de Tarento, pensar a melodia é pensar a *harmonía musical*.

Como considerações finais, podemos afirmar que esta pesquisa apresenta, para quem possa se interessar pelo assunto, a importância do conceito de *harmonía* para a compreensão da filosofia no período aqui estudado. O conceito de *harmonía* com todas as suas variantes e diferenças, nos mais diversos contextos, revelou-se como sendo primordial nas muitas formas de pensamento que apresentamos no curso dos capítulos. Como compreender, por exemplo, a diferença dos olhares entre Aquiles e Héctor, no *Canto XXII* da *Ilíada* de Homero, sem reconhecer no registro da *harmonía* as possibilidades de se constituir a diferença com outros termos? Como entrar na filosofia de Heráclito ou de Empédocles sem perceber o papel da *harmonía* nestes pensamentos? De que maneira compreenderemos a ética platônica sem nos depararmos com o problema da *harmonía* na *República*? Qual caminho traçaremos para diferenciar a *República* de Platão e a *Política* de Aristóteles, se não observarmos o modo como cada um respondeu à *harmonía*? E a música? Como se aproximar desta arte, que já sofre de

mudez, sem tocarmos na *harmonía* dos *Elementos Harmônicos*, uma obra de importância central para quem se interessa, mesmo que minimamente, pela teoria musical da Antiguidade? Por estes motivos, pode-se dizer que realizamos um estudo que demonstra a compreensão não *unívoca*, mas *equívoca*, não *monótona* ou *monofônica*, mas *politonal* e *polifônica* do conceito de *harmonía*. O que nos leva a afirmar o caráter plural da *harmonía* é a sua própria constituição, visto que ela primordialmente é o nome de uma relação específica, a relação de contrários.

Por fim, podemos perceber que este sentido da *harmonía* ainda vive na música de nosso tempo. Tal sentido revela-se na relação de contrários da escrita composicional polifônica, que é uma forma de composição musical que coloca em oposição vozes independentes ou linhas instrumentais independentes. Também no encadeamento de acordes, tanto na música tonal como na música atonal, isto é, na música que não se circunscreve ao sistema tonal, como o dodecafonismo, por exemplo. O que faria muitos ouvidos não ouvirem a música atonal de Pierre Boulez, Rodolfo Coelho de Souza, Alban Berg, Edgar Varèse ou muitos outros, como uma música harmoniosa? Uma resposta para esta questão talvez nos obrigue a voltar a Heráclito, isto é, a uma *harmonía* inaparente. Para paladares habituados com o mesmo sabor de todos os dias, sem a abertura necessária para o estabelecimento da relação com o outro, sem uma educação que cobre cotidianamente uma percepção do outro, uma leitura da diferença como sendo uma conquista para a vida, até a mais óbvia das *harmoníai* permanece inaparente, transformando quem vive nesta condição em *surdos*. Chamamo-los de *surdos existenciais*, tal como Heráclito os nomeava,⁵³⁸ pois, fascinados com as verdades que carregam, fecham-se para a maravilhosa complexidade da vida, dogmatizando as possibilidades de relações e, ao não se importarem com a diferença, preocupam-se apenas com o próprio capricho que chamam de gosto. Portanto, a inaparência da *harmonía* é uma luta cotidiana com a qual todos nós sofremos. Enquanto pensadores de arte e de humanidades, *polemizar* inelutavelmente contra esta inaparência para que vejamos as mais complexas formas de *harmoníai* é um processo do qual não podemos nos cansar.

⁵³⁸ Há dois fragmentos de Heráclito em que a sudez é usada como uma metáfora para classificar uma classe de homens que não compreendem, isto é, que são ignorantes. Podemos ler, no fragmento B19 (ambas as traduções são de COSTA, 2012), que “não sabendo ouvir, não sabem falar” [“ἀκοῦσαι οὐκ ἐπιστάμενοι οὐδ’ εἰπεῖν” (22 DK B19)], e no fragmento B34, “ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes” [“ἄξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν εἰκόασιν· φάτις αὐτοῖσιν μαρτυρεῖ παρόντας ἀπεινᾶν” (22 DK B34)].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

- AESCHYLUS. “Seven Against Thebes”. In: *Aeschylus*. Trad. de Herbert Weir Smyth. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1926.
- _____. *Tragédias*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ANONYMOUS. *The Homeric Hymns and Homerica*. Trad. de Hugh G. Evelyn-White. Homeric Hymns. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914.
- ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ. “Ἀρμονικῶν Στοιχείων”. Estabelecimento de texto de Marcus Meibom. In: *Antiquae Musicae Auctores Septem: Graece et Latine*. Amsterdam: Apud Ludovicum Elzevirium, 1652.
- ARISTOXENUS. *Elementa Rhythmica*. Trad. de Lionel Pearson. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- _____. “Ρυθμικῶν Στοιχείων”. Estabelecimento de texto de Christopher C Marchetti. In: *Aristoxenus Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary with a translation and commentary on POxy 2687*. 2009. Tese. Graduate School. Nova Brunswick University, Nova Jersey.
- ARISTÓXENO. “Harmónica – Rítmica”. Trad. de Francisco Javier Pérez Cartagena. In: HÉFESTO. *Métrica grega*. PTOLOMEO. *Harmónica*. Madrid: Gredos, 2009, p.217-365. V.383 (Coleção Clásica Gredos).
- ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. Ed. F.W. Hall & W.M. Geldart, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- _____. “As Nuvens”. In: *Coleção Os Pensadores*. Trad. de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1972, V.2, p.175-230.
- ARISTÓTELES. “Analíticos Posteriores”. In: *Organon*. Trad. de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987a. V.4. (Coleção Filosofia & Ensaios).
- _____. *Metafísica de Aristóteles*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1987b.
- _____. *Política*. Trad. de Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. “Metafísica”. In: *Os Pensadores*. Trad. de Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)
- _____. “Ética a Nicômaco”. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Borheim. In.: *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. V.4.

- _____. *Política*. Trad. de de António Campelo do Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- _____. *Ética a Nicomaco*. Trad. de María Araujo e Julián Marías. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- _____. *Categorias*. Trad. de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- _____. *Problemas Musicais: Secção XIX dos Problemas*. Trad. de Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001.
- _____. “Metafísica: Livros I, II, III”. In.: ANGIONI, Lucas (Trad.). *Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução nº 15*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2002.
- _____. *A Constituição dos Atenienses*. Trad. de Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.
- _____. “Segundos Analíticos: Livro I”. In.: ANGIONI, Lucas (Trad.). *Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução nº 7*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2004.
- _____. “Retórica”. In: *Obras Completas*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. VIII, 2005, Tomo I. (Biblioteca de Autores Clássicos).
- _____. *História dos Animais – Livros I-VI*. Trad. de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. V.4, T.1.
- _____. *Tópicos*. Trad. de José Segurado e Campos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. V.1, T.5.
- _____. *História dos Animais – Livros VII-X*. Trad. de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. V.4, T.2.
- _____. *Física I-II*. Trad. de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *De Ânima*. Trad. de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 43, 2012.
- _____. “Protréptico”. In. *Fragments dos Diálogos e Obras Exortativas*. Trad. de António de Castro Caeiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014. V.10, T.1-2, p.99-119.
- _____. *Poética*. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTOTELIS. *Opera*. Estabelecimento de texto de Immanuel Bekker. Berlim: Academia Regia Borusica, 1831a. V.1.
- _____. *Opera*. Estabelecimento de texto de Immanuel Bekker. Berlim: Academia Regia Borusica, 1831b. V.2.
- _____. *Ἀθηναίων Πολιτεία*. Estabelecimento de texto de Mortimer Chambers. Leipzig: B. G. Teubner, 1986.

- ARISTOTLE. “Ἀναλυτικῶν ὑστέρων”. In: *Aristotelis Opera*. Estabelecimento de texto de Immanuelis Bekkeri. Oxonii, e Typographeo academico, 1837. V.1
- _____. *Ethica Nicomachea*. Oxford: Oxford Clarendon Press. 1894.
- _____. *Aristotle's Metaphysics*. Ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924.
- _____. *Physica*. Ed. W. D. Ross. Nova Iorque: Oxford University Press, 1950.
- _____. *Aristotle's Politica*. Ed. W. D. Ross. Oxford, Clarendon Press. 1957
- _____. *Ars Rhetorica*. Ed. W. D. Ross. Oxford, Clarendon Press, 1959.
- _____. ‘On the Universe’. In Jonathan Barnes (Ed.). *The Complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- ARQUITAS. “Arquitas de Tarento”. In: José Cavalcante de Souza (Org.). *Pré-socráticos*. Tradução de Isis L. Borges. São Paulo: Nova Cultura, 2000, p.205-209. (Coleção Os Pensadores).
- BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CLEMENTIS ALEXANDRINI. “Stromatum V-VIII”. In: *Opera*. Estabelecimento de Texto de Gulielmi Dindorfii. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1869. V.III, p.1-378.
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. São Paulo, Odysseus Editora: 2012a.
- DEMÓCRITO. “Demócrito de Abdera”. Trad. de Anna L. A. de A Prado. In: *Os Pré-Socráticos*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2000, V.1, p.259-313.
- EMPÉDOCLES. “Empédocles de Agrigento”. Trad. de José Cavalcante de Souza. *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. V.1, p.163-203.
- _____. *Seleção didática dos Fragmentos de Empédocles*. Trad. de Alexandre Costa. Tradução de alguns fragmentos para uso didático na disciplina *História da Filosofia Antiga*, cujo tema foi “Empédocles de Agrigento, pensamento e obra”, no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Segundo Semestre, 2017.
- FILOLAU. “Filolau de Crotona”. Trad. de Isis L. Borges. *Os Pré-socráticos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 2000, V.1, p.205-209.
- FREEMAN, Kathleen. *From Ancilla to The Pre-Socratic Philosophers*. Calgary: Theophania Publishing, 2012.
- GOODWIN, William W. *Greek Grammar*. Boston: Ginn & Company, 1900.
- HERÁCLITO. “Heráclito de Éfeso”. Trad. de José Cavalcante de Souza. In: *Pré-Socráticos*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2000, p.102-116.

- HESIOD. "Theogony". In: EVELYN-WHITE, Hugh G. *The Homeric Hymns and Homerica*. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1914, p.78-152.
- _____. *The Homeric Hymns and Homerica*. Texto Original estabelecido por Hugh G. Evelyn-White. Cambridge: MA., Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd, 1914.
- _____. "Works and Days". In: EVELYN-WHITE, Hugh G. *The Homeric Hymns and Homerica*. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1914.
- _____. *Hesiod and the Homeric Hymns*. Trad. de Daryl Hine. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- _____. *Theogony and Work and Days*. Trad. de Catherine M. Schlegel e Henry Weinfield. Michigan: The University of Michigan Press, 2007.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
- _____. *Trabalhos e dias*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013
- HOMER. *The Odyssey*. Trad. de A.T. Murray 2 vols., Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd. 1919.
- _____. *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920.
- HOMERO. *Ilíada de Homero*. Trad. de Manoel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.
- _____. *Ilíada de Homero*. Trad. de Haroldo de Campos. 2 vols. São Paulo: Benvirá, 2002.
- _____. *Ilíada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Ilíada*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, 2013.
- _____. *Odisseia*. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014a.
- _____. *Odisseia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.
- HIPPOLYTUS. *Refutatio omnium haeresium*. Estabelecimento de texto de Miroslav Marcovich. Berlim/Nova Iorque: de Gruyter, 1986.
- PARMÊNIDES. *O Poema de Parmênides*. Tradução escolar de Alexandre Costa disponibilizada na disciplina *História da Filosofia Antiga V*, no primeiro semestre de 2018.
- PLATO. *Platonis Opera*: Tomo I: Tetralogia I (Euthyphro, Apologia Socratis, Crito, Phaedo) Tetralogia II (Cratylvs, Sophista, Theaetetvs, Politicvs). Estabelecimento de texto de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1900.

- _____. *Platonis Opera*. Tomo II: Tetralogia III (Parmenides, Philebvs, Symposivm, Phaedrvs), IV (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchvs, Amatores). Estabelecimento de texto de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1901.
- _____. *Platonis Opera*. Tomo III: Tetralogia V (Theages, Charmides, Laches, Lysis), VI (Enthydemvs, Protagoras, Gorgias, Meno) e VII (Hippias Maior, Hippias Minor, Io, Menexenvs). Estabelecimento de texto de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- _____. *Platonis Opera*. Tomo IV: Tetralogia VIII (Clitopho, Respvblica, Timaevs, Critias). Estabelecimento de texto de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1905a.
- _____. *Platonis Opera*. Tomo V.1 e 2: Tetralogia IX (Mínos, Leges, Epinomis, Epistvlae) (Definitiones, De Jvsto, De Virtvde, Demodocvs, Sisyphvs, Eryxias, Aniochvs). Estabelecimento de texto de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1905b.
- _____. *Diálogos*. Trad. de José Cavalcante de Souza (*O Banquete*); Jorge Paleikat e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Político). São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Diálogos*. (Teeteto e Crátilo). Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973. V.9 (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. *Diálogos*. (Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades). Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975. V.5. (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. *Diálogos*. (Apologia de Sócrates, Critão, Laquete, Cármides, Liside, Eutífrone, Ião, Menão, Menexeno, Eutidemo, Hippias Maior). Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980. V.1-2. (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. *Diálogos*. (Protágoras, Górgias, O Banquete, Fédon). Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980a. V. 3-4. (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. *Diálogos*. (Leis, Epínomis). Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980b. V.12-13 (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. “Timeu”. In: *Diálogos*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986. V.11 (Coleção Amazônica / Série Farias Brito).
- _____. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- _____. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- _____. *Teeteto*. Trad. de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

- _____. *Fedro*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- _____. *Íon*. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção Filô/Estética; 2).
- _____. *Fédon*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- _____. “Clitofonte”. In COLEN, José (Estudo e Tradução). “O Clitofonte de Platão. São os filósofos inúteis no Ensino da justiça? Estudo e tradução”. In: *Revista da Faculdade de Letras – Série de Filosofia*, 2012, V.29, p.17-29.
- _____. *Filebo*. Trad. de Fernando Muniz. São Paulo: Loyola, 2012.
- _____. *Timeu – Crítias*. Trad. de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- _____. *Crátilo, ou sobre a correção dos nomes*. Trad. de Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.
- _____. *Fedro*. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo. Editora 34, 2016.
- PORPHYRIUS. *Porphyriou philosophou Pitagorou bios*. Roma: Typis Vaticanis, 1630.
- _____. *Vida de Pitágoras. Argonáuticas Órficas. Himnos Órficos*. Trad. de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987.
- PLUTARCH. *De Musica*. Estabelecimento de texto de Ricardus Volkmann. Leipzig: Sumptibus et Typis B. G. Teubnei, 1856.
- _____. “Quaestiones Convivales” In: *Moralia*. Estabelecimento de texto de Gregorius N. Bernardakis. Leipzig: Aedibus B. G. Teubner, 1892. V.4
- PLUTARCO. “Sobre la E de Delfos”. Trad. de José Antonio Fernández Delgado. In.: *Obras Morales y de Costumbres IV*. Madrid: Editorial Gredos, 1995, p.239-275. (Biblioteca Clásica Gredos, 213).
- _____. “Sobre a Música”. Trad. de Carmen Soares e Roosevelt Rocha. In: *Obras Morais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p.148-218.

FONTES SECUNDÁRIAS

- ADAM, James. *The Republic of Plato*. London: Cambridge University Press, 1902 [1975]. V.1
- _____. *The Republic of Plato*. London: Cambridge University Press, 1902a [1963]. V.2
- ALVARES, Jonatas Rafael. *O Papiro de Derveni e seus Reflexos na Filosofia Antiga*. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, Brasília.

- ATLAS, Allan W. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1998.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.
- BARKER, Andrew (Ed.). *Greek Musical Writings – Harmonic and Acoustic Theory*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1989. V.2.
- _____. “Did Aristoxenus Write Musical History?”. In: HUFFMAN, Carl. *Aristoxenus of Tarentum: discussion*. Nova Brunswick/Londres: Transaction Publishers, 2012, p.1-27.
- BARROS, Manoel de. “O apanhador de desperdícios”. In PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- BOLZANI, Roberto. “Mimesis em República III: uma flutuação semântica de Vocabulário”. In: *PHILÓSOPHOS*, Goiânia, V.19, N.2, 2014, p.245-265.
- BRANDÃO, Jacynto Lins. “Diegese em República 392d”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n°116, 2007, p.351-366.
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1947.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Tomo I, Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- _____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Tomo II, Paris: Éditions Klincksieck, 1970.
- _____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Tomo III, Paris: Éditions Klincksieck, 1974.
- _____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Tomo IV-1, Paris: Éditions Klincksieck, 1977.
- _____. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Tomo IV-2, Paris: Éditions Klincksieck, 1980.
- CHRISTENSEN, Thomas (Org.). *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- CORNELLI, Gabrielli. *O pitagorismo como categoria historiográfica*. Coimbra/São Paulo: CECHUniversidade de Coimbra/Annablume, 2011.
- CORNFORD, Francis Macdonald. *The Republic of Plato*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1941.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas, 2008.

- COSTA, Alexandre. *Thánatos: da possibilidade de um conceito de morte a partir de lógos de Heraclítico*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- _____. “O sentido histórico-filosófico do Poema de Parmênides”. In: *Anais de Filosofia Clássica*, nº 1, 2007. V.1, p.92-128.
- _____. *Die Unterscheidung der parmenideischen Vernunft in den werken des Zenons und des Empedokles*. Osnabrück: Universitätsbibliothek Osnabrück, 2009.
- _____. *Sobre a verdade e as opiniões: o Poema de Parmênides e a incisão entre ser e devir*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- _____. “Mito e filosofia em Empédocles: a redenção pelo saber”. In: *Anais de Filosofia Clássica*, v. 6, n. 11, p. 99-110, jul. 2012b. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/592/548>>. Acesso em: 29/10/2017.
- _____. “Homero e o princípio da pedagogia” (prelo). In: AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. (Org.). *O ensino, a educação e os estudos clássicos*. São Paulo: Odysseus, 2017, p. 22-45.
- CREESE, David “Instruments and Empiricism in Aristoxenus’ *Elementa Harmonica*”. In: HUFFMAN, Carl. *Aristoxenus of Tarentum: discussion*. Nova Brunswick/Londres: Transaction Publishers, 2012, p.29-63.
- DOWNS, Philip G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.
- DUMONT, Jean-Paul. *Les écoles présocratiques*. Paris: Gallimard, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FRANKLIN, John Curtis. "Harmony in Greek and Indo-Iranian Cosmology". In: *The Journal of Indo-European Studies*. Volume 30, Number 1 & 2, Spring/Summer, 2002. p.1-25.
- GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*. Nova Iorque/Londres: Roulledge, 2005.
- _____. “The Science of Harmonics and Music Theory in Ancient Greece”. In: Georgia L. Irby (Org.). *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*. Nova Jersey: Wiley, 2016, p.161-178.
- GILL, Christopher. “Plato and the Education of Character”. In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 67(1), 2009, p. 1-26.

- GRAHAM, Daniel W.. “Representation and knowledge in a world of change”. In: Mauricio López Valdés e Enrique Hülsz Piccone. *Nuevos Ensayos sobre Heráclito* — Actas del segundo symposium heracliteum. Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy – The man and his Dialogues; earlier period*. Londres, Nova Iorque, Melbourne, 1975, V. 4.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HIGBIE, Carolyn. *Heroes' names, Homeric identities*. New York & London: Garland Publishing, 1995.
- HLADKÝ, Vojtěch. “Empedocles’ Sphairos”. In: *Rhizomata*. 9(1), 2017, p. 1–24. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/j/rhiz.2017.5.issue-1/rhiz-2017-0001/rhiz-2017-0001.xml>>. Acessado em: 13/11/2017
- HILLAR, Marian. *From Logos to Trinity: The Evolution of Religious Beliefs from Pythagoras to Tertullian*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- HOPPIN, Richard H. *Medieval Music*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1978
- HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. *Os gregos e seu idioma*. Rio de Janeiro: Editora J. Di Giorgio & Cia Ltda., 1978, V.1.
- HOUTART, François. “Religiones y Humanismos en el Siglo XXI”. In: _____ (Coord.). *Religiones: Sus conceptos fundamentales*. Coyoacán: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- HSU, Hsei-Yung. “The Harmony of the Soul”. In: *Humanitas Taiwanica*, n.67, 2007. V.無, p.139-150.
- HUFFMAN, Carl. “The Role of Number in Philolaus' Philosophy”. In: *Phronesis*, 1988, 33(1), p.1-30.
- _____. *Philolaus of Croton: Pythagorean and presocratic: a commentary on the fragments and testimonia with interpretive essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- INWOOD, Brad. *The poem of Empedocles*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- JAEGER, Werner. *Paideia – A formação do homem grego*. Trad. de Arthur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Clássicos WMF).
- JONES III, Joe F. “Intelligible Matter and Geometry in Aristotle”. In: *Apeiron*, 1983. 17(2), p.94-102. Disponível em: <<https://goo.gl/sFEaNq>>. Acessado em 10/09/2017.

- KAHN, Charles. *Pitágoras e os Pitagóricos: uma breve história*. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- _____. “Religion and Natural Philosophy in Empedocles’ Doctrine of the Soul”. In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 2009. 42(1), p.3–35. Disponível em: www.degruyter.com/view/j/agph.1960.42.issue-1/agph.1960.42.1.3/agph.1960.42.1.3, acessado em: 08 de março de 2016. Este artigo está disponível para download na página da *De Gruyter* desde 23/07/2009.
- KANAVOU, Nikoletta. *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- KIRK, G. S. “Natural Change in Heraclitus”. In: *Mind*, No. 237, 1951. V.60, p.35-42.
- KIRK, G. S. & RAVEN, J. E. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966
- KOSTKA, Stefan. *Tonal Harmony*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1995.
- KINGSLEY, Peter. "Empedocles' Two Poems." In: *Hermes*, 124, no. 1, 1996, p.108-111.
- LALOY, Louis. *Aristoxène de Tarente et la Musique de l'Antiquité*. Paris: Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1904.
- LIDDELL, Henry G. & SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- LIOVIĆ, Zvonko. “Aspects of Poetic Etymology of Personal Names in Homer”. In: Wojciech Sowa/Stefan Schaffner (eds.). *Greek and Latin from an Indo-European Perspective* (Proceedings of the Conference held at the Comenius University Bratislava July 8th – 10th 2010). München: Verlag Anja Urbanek, 2012, p.65-80.
- LIPPMAN, Edward A. “Hellenic Conceptions of Harmony”. In: *Journal of the American Musicological Society*, No. 1, 1963, V.16, p. 3– 35.
- LONG, Herbert S. “The Unity of Empedocles' Thought”. In: *The American Journal of Philology*, No. 2, 1949, V.70, p. 142–158.
- LOPES, Rodolfo. “Introdução”. In: PLATÃO. *Timeu – Crítias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- MASSI, Maria Lúcia Gili. *Deméter: A Repulsão Medida*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MCKIRAHAN, Richard. “Philolaus on Number”. In: Gabriele Cornelli, Richard McKirahan e Constantinos Macris. *On Pythagoreanism*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.

- MORELLI, Jacob. *Aristidis oratio adversus leptinem libanii declamatio pro Socrate; Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta: Libanii Declamatio pro Socrate*. Veneza: Typis Caroli Palesii, 1785.
- MORWOOD, James. *The Oxford Grammar of Classical Greek*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.
- MOUTSOPOULOS, Evaghélos. *La Musique dans L'Oeuvre de Platon*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- O'BRIEN, Denis. *Empedocles' Cosmic Cycle: A Reconstruction From the Fragments and Secondary Sources*. London: Cambridge University Press, 1969.
- OLIVEIRA, Loraine. “A interpretação alegórica de mitos: das origens a Platão”. In: *Mirabilia Journal*, v. 1, p. 1-22, 2017.
- PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970.
- PAPPAS, Nickolas. *Routledge Philosophy GuideBook to Plato and the Republic*. Londres, Nova Iorque, 2005. (E-livro)
- PEREIRA, Aires Rodeia. “A Estética Musical em Aristóxeno de Tarento”. In: *Hvmanitas*, 1995, V. XLVII, p.469-479.
- _____. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípedes* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PICOT, Jean-Claude. “La Brilliance de Nestis (Empédocle, fr. 96)”. In: *Revue de Philosophie Ancienne*, N.1, 2008, V.26, p. 75–100.
- PLANTINGA, Leon. *Romantic music: A history of musical style in nineteenth-century Europe*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1984.
- RAGON, Elói. *Gramática Grega*. Trad. de Cecilia Bartalotti. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.
- REINACH, Théodore. *A Música Grega*. Trad. de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1926]. (Coleção Signos; 12).
- ROWETT, Catherine. “Love, Sex and the Gods: Why things have divine names in Empedocles’ poem, and why they come in pairs”. In: *Rhizomata*, 4(1), 2016, p. 80–110.
- RYBÁŘ, Radovan. “Philosophical Aspects of Health”. In: ŘEHULKA Evžen (ed.). *School and Health*. Education and Healthcare. v.21, 2011, p.9-23.
- RIZEK, Ricardo. “Teoria da harmonia em Platão”. In.: *Letras Clássicas*, n. 2, 1998, p. 251-299. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73740>>. Acesso em: 17/05/2018.

- SANTORO, FERNANDO. “Empédocles, Aristóteles e os elementos”. In: *Anais de Filosofia Clássica*, [s.l.], vol. 7, nº12, p.39–55, jul. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/1452>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- SMYTH, Herbert Weir. *Greek Grammar for Colleges*. Nova Iorque: American Book Company, 1920.
- SNYDER, Jane McIntosh. “The Harmonia of Bow and Lyre in Heraclitus Fr. 51 (DK)”. In: *Phronesis*, No. 1, 1984, V.29, p.91-95.
- SOUSA, Eudoro de. *Filosofia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- TESSITORE, Aristide. “Courage and Comedy in Plato's Laches”. In.: *The Journal of Politics*, No. 1, 1994, V.56, p. 115-133.
- THONNARD, F. J. *Compêndio de História da Filosofia*. Trad. de Valente Pombo. São Paulo: Editora Herder, 1968.
- TRAGTENBERG, Lívio. “Música Grega Antiga, Hoje?”. In: REINACH, Théodore. *A Música Grega*. Trad. de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.9-23. (Coleção Signos; 12).
- TRUC, Gonzague. *História da Filosofia*. Trad. de de Ruy Flores Lopes e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.
- URBINA, Jose M. Pabon S. de. *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Vox, 1994.
- VASSILIOU, Erma. "French Loan Words in Cypriot Revisited: A New Etymological Approach". In: *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*. Vol 15, 2011. p.252-273.
- VEGETTI, Mario. “O Homem e os Deuses”. In: Jean Pierre Vernant. *O homem grego*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p.231-253.
- VERNANT, Jean Pierre. “Introdução”. _____ In: *O homem grego*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p.7-22.
- _____. *As Origens do Pensamento Grego*. Trad. de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- VILTANIOTI, Irini Fotini. “Powers as the Fundamental Entities in Philolaus' Ontology”. In: *Journal of Ancient Philosophy*, Brasil, v. 6, n. 2, p. 1-31, Dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/filosofiaantiga/article/view/46737/50505>>. Acessado em: 01/05/2018.

- VOEGELIN, Eric. "Plato and Aristotle". GERMINO, Dante (Org.). In: *The Collected Works of Eric Voegelin*. Columbia, Londres: University of Missouri Press, 2000, V.16.
- WALLACE, Robert W. *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Pericles' Athens*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- WRIGHT, M. R. *Empedocles the extent fragments*. Indianapolis/Cambridge: Bristol Classical Press, 1981.
- YONGE, Charles Duke. *An English–Greek Lexicon*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1849.
- ZHMUD', Leonid Ja.. "'All Is Number'? 'Basic Doctrine' of Pythagoreanism Reconsidered". In: *Phronesis*, vol. 34, no. 3, 1989, p. 270–292.

APÊNDICE A - As ocorrências de *pégny̅mi* (πήγνυμι) em Homero e Hesíodo

Homero – Iliáda		
C / V	Original	Tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2013)
II / 664	αἴψα δὲ νῆας ἔπηξε, πολὺν δ' ὃ γε λαὸν ἀγείρας βῆ φεύγων ἐπὶ πόντον: ἀπέιλησαν γάρ οἱ ἄλλοι	Logo construiu as náus, e depois de reunir o povo, fugiu pelo mar, uma vez que era ameaçado
III / 135	οἱ δὴ νῦν ἔαται σιγῇ, πόλεμος δὲ πέπαυται, ἀσπίσι κεκλιμένοι, παρὰ δ' ἔγχεα μακρὰ πέπηγεν.	estão agora em silêncio, tendo parado a batalha:estão recostados contra os escudos, e juntos deles estão as lanças espetadas no chão
III / 217	ἀλλ' ὅτε δὴ πολύμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεὺς στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,	Mas quando se levantava Ulisses de mil ardis, ficava em pé com os olhos pregados no chão,
IV / 460	ἐν δὲ μετώπῳ πῆξε, πέρησε δ' ἄρ' ὀστέον εἶσω αἰχμὴ χαλκείη: τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυπεν,	e pela testa adentro lhe empurrou a lança; além do osso foi a ponta de bronze e a escuridão cobriu-lhes os olhos:
VIII / 298	ὀκτὼ δὴ προέηκα ταυηγλώχινας ὀιστούς, πάντες δ' ἐν χροῖ πῆχθεν ἀρηϊθῶων αἰζηῶν:	Já disparei oito flechas de compridas barbas; e todas se fixaram na carne de macebos rápidos no combate
XI / 572	ιστάμενος: τὰ δὲ δοῦρα θρασειάων ἀπὸ χειρῶν ἄλλα μὲν ἐν σάκει μέγαλῳ πάγεν ὄρμενα πρόσσω,	(...) E as lanças atiradas por mãos audazes se cravavam no enorme escudoo à medida que avançavam,
XIII / 442	δούπησεν δὲ πεσών, δόρυ δ' ἐν κραδίῃ ἐπεπήγει, ἧ ρά οἱ ἀσπαίρουσα καὶ οὐρίαχον πελέμιζεν	Tombou com um estrondo, com a lança cravada no coração, Que todavia ainda batia, fazendo estremecer a ponta da lança.
XVIII / 177	ἐλκέμεναι μέμονεν· κεφαλὴν δέ ἐ θυμὸς ἄνωγε πῆξαι ἀνὰ σκολόπεσσι ταμόνθ' ἀπαλῆς ἀπὸ δειρῆς.	(...) e o espírito incita-o a cortar a cabeça do pescoço macio, para a espetar numa estaca da muralha.
XXII / 283	οὐ μὲν μοι φεύγοντι μεταφρένω ἐν δόρυ πῆξεις,	(...). Em fuga, pelas costas, / não me alancearas.
XXII / 453	αἰδοίης ἐκυρῆς ὀπὸς ἔκλυον, ἐν δ' ἐμοὶ αὐτῇ στήθεσι πάλλεται ἦτορ ἀνὰ στόμα, νέρθε δὲ γούνα πήγνυται· ἐγγὺς δὴ τι κακὸν Πριάμοιο τέκεσσι.	Ouvi a voz da minha sogra veneranda: no meu peito O coração saltou-me à boca e os joelhos por baixo de mim ficaram dormentes. Perto está alguma desgraça para o filho de Príamo.
Homero – Odisseia		
C / V	Original	Tradução de Trajano Vieira (HOMERO, 2014a)
V / 163	ἀλλ' ἄγε δούρατα μακρὰ ταμῶν ἀρμόζεο χαλκῶ εὐρεῖαν σχεδίην· ἀτὰρ ἴκρια πῆξαι ἐπ' αὐτῆς ὑψοῦ, ὥς σε φέρησιν ἐπ' ἠεροειδέα πόντον.	A golpe de acha brônzea, talha o lenho enorme de tua jangada, fixa a ponte no alto a fim de enfrentar o aceano gris.

XI / 77	ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαί τ' ἐπὶ τύμβῳ ἔρετμόν, τῷ καὶ ζῶδς ἔρεσσον ἐὼν μετ' ἔμοϊς' ἐτάροισιν.	Faze isso por teu nauta e espeta sobre a tumba o remo que, vivendo, usei ladeando amigos.
XI / 129	ὄπποτε κεν δὴ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης φήη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὦμῳ, καὶ τότε δὴ γαίη πῆξας εὐῆρες ἔρετμόν, ἔρξας ἱερά καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι, ἀρνεῖον ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,	Tão logo um andarilho com quem cruzes diga que levas sobre a espádua um ventilabro, crava então no solo o remo plenimanobrável e ao deus do mar oferta sacrifício opíparo, um suíno cobridor, um touro e um carneiro.
XII / 15	πῆξαμεν ἀκροτάτῳ τύμβῳ εὐῆρες ἔρετμόν.	Fixamos sob o topo o remo maneável.
XXIII / 276	καὶ τότε μ' ἐν γαίῃ πῆξαντ' ἐκέλευσεν ἔρετμόν,	fincar na terra o remo, oferecer ao deus
Hesíodo –Trabalhos e dias		
C / V	Original	Tradução de Christian Werner (HESÍODO, 2013)
430	πόλλ' ἐπικαμπύλα κᾶλα· φέρειν δὲ γύην, ὄτ' ἂν εὖρης, εἰς οἶκον, κατ' ὄρος διζήμενος ἢ κατ' ἄρουραν, πρίνινον· ὃς γὰρ βουσὶν ἀροῦν ὀχυρώτατός ἐστιν, εὖτ' ἂν Ἀθηναίης δμῶος ἐν ἐλύματι πῆξας γόμφοισιν πελάσας προσαρήρεται ἰστοβοῆι.	Há muita madeira curva: quando achares, leva o apo para casa, procurando na montanha e no campo – de azinheiro: esse, p'ra arar com bois, é o mais estável, quando o servo de Atena, após fixa-lo do dental com pregos, aproxima e prende ao timão.
455	φησὶ δ' ἀνὴρ φρένας ἀφνειὸς πῆξασθαι ἄμαξαν·	E pensa o homem rico no juízo em compor um carro;
809	τετράδι δ' ἄρχεσθαι νῆας πῆγνυσθαι ἀραιάς.	No quarto, começa a construir naus pequenas.

APÊNDICE B – As ocorrências dos *rhizōmata* (ρίζώματα) na poesia de Empédocles

Fogo	Água	Terra	Air	Éter
B17,18 - πῦρ	B17,18 - ὕδωρ	B17,18 - γαῖα	B17,18 - ἠέρος	B9, 1 - αἰθήρ
B52,1 - πρᾶ	B20,6 - ὑδρομελάθροις	B21,6 - αἴης	B 38,3 - ἀήρ	B 37, 1 - αἰθέρα
B 62,2 - πῦρ	B21,11 - ὑδατοθρέμμονες	B22,2 - χθῶν	B 77-78,2 - ἠέρα	B 37, 1 - αἰθήρ
B 73,2 - πυρὶ	B23,7 - ὑδατοθρέμμονας	B27,2 - αἴης	B100,15 - πνεύματος	B 38, 4 - αἰθήρ
B 84,2 - πυρὸς	B 34,1 - ὕδατι	B 37,1 - χθῶν	B100,21 - πνεύματος	B 39, 1 - αἰθήρ
B 84,7 - πῦρ	B 62,5 - ὕδατός	B 38,3 - γαῖά	B148-149-150,1 - ἀέρα	B54, 1 - αἰθήρ
B 84,11 - πῦρ	B 71,2 - ὕδατος	B 39,1 - γῆς		B 71, 2 - αἰθέρος
B109,2 - πυρὶ	B 84,10 - ὕδατος	B42,2 - γαίης		B98, 2 - αἰθέρι
B109,2 - πῦρ	B91,1 - ὕδωρ	B45,1 - γαῖαν		B100, 5 - αἰθέρι
	B100,11 - ὕδατος	B48,1 - γαῖα		B100, 7 - αἰθήρ
	B100,15 - ὕδωρ	B54,1 - χθόνα		B100, 18 - αἰθήρ
	B100,16 - ὕδωρ	B55,1 - γῆς		B100, 24 - αἰθέρος
	B100,21 - ὕδωρ	B 62,4 - χθονὸς		B109, 2 - αἰθέρι
	B109,1 - ὕδατι	B 71,2 - γαίης		B 109, 2 - αἰθέρα
	B109,1 - ὕδωρ	B 73,2 - χθόνα		B111, 8 - αἰθέρι
	B111,8 - ρεύματα	B 76,3 - χθόνα		B115, 9- αἰθέριον
		B 85,1 - γαίης		B115, 11 - αἰθέρος
		B96,1. - χθῶν		B135, 2 - αἰθέρος

Fogo	Água	Terra	Ar	Éter
		B98,1 - <i>χθῶν</i>		
		B109,1 - <i>γαίη</i>		
		B 109,1 - <i>γαῖαν</i>		
		B111,3 - <i>γαῖαν</i>		
		B115,10 - <i>χθονὸς</i>		
		B115,10 - <i>γαῖα</i>		
		B121,1 - <i>χῶρον</i>		
		B122,1 - <i>Χθονίη</i>		
		B 146,2 - <i>ἐπιθονίοισι</i>		
		B148-149-150,1 - <i>χθόνα</i>		

APÊNDICE C – As ocorrências das *harmoníai* na obra platônica

Vocábulo	Ocorrências								
ἀναρμοστῆι	Sofista 261e	Sofista 253a	Leis 718b	República 462 ^a					
ἀναρμοστία	Fédon 93e	República 401 ^a							
ἀναρμοστιάν	Carta VII 344d	Fédon 93c							
ἀναρμοστίας	Político 273c	Fédon 93e	Fédon 94a						
ἀνάρμοστοι	Fédon 92c	Timeu 80 ^a							
ἀνάρμοστον	Timeu 47d	República 400d	Banquete 206d	Górgias 482b	Fédon 93c	República 400d			
ἀνάρμοστος	República 547a								
ἀναρμόστου	Teeteto 178d	República 411 ^a							
ἀναρμόστῳ	Banquete 206c								
ἀναρμόστως	Clitofon 407d	República 590b							
Ἄρμόδιον	Hiparco 229c-d	Fédon 92b (2x)							
Ἄρμοδιου	Banquete 182c								
ἄρμονία	Laques 188d	Fédon 85e	Fédon 86c	Fédon 92c	Fédon 92e	Fédon 93a (3x)	Fédon 93b	Fédon 93e	Fédon 94a (3x)
	República 400d	República 401d	Banquete 187b (2x)	Leis 653e	Timeu 47d				
ἄρμονία	Crátilo 405d (2x)	Crátilo 416b	Fédon 92e	Fédon 93c	Leis 802e	República 397b	República 430e	República 431e	República 442a
	República 601a	Banquete 187d							
ἄρμονίαι	Fédon 86c	Leis 672e	República 398e	República 400 ^a					
ἄρμονίαις	Leis 800d	República 399e							
ἄρμονίαισιν	Leis 802e								
ἄρμονίαν	Laques 188d	Crát. 405d	Teeteto 175d	Fédon 86a (2x)	Fédon 86b (2x)	Fédon 88d	Fédon 92a (2x)	Fédon 92c	Fédon 93a

Vocábulo	Ocorrências								
	Fédon 93c (3x)	Fédon 93d (2x)	Fédon 94b	Fédon 94c	Fédon 94e	Fédon 95a (2x)	Íon 534a	Leis 669e	República 397b
	República 398d	República 398d	República 399 ^a	República 522a	República 591d	República 617b	República 617c	Banquete 187a (2x)	Banquete 187c
	Banquete 188a	Filebo 31c	Leis 655a						
ἁρμονίας	Fedro 268e (2x)	Teeteto 145d	Prot. 326b	Fédon 85e	Fédon 91d	Fédon 92c	Fédon 93d (2x)	Fédon 93e	Fédon 94e
	Fédon 95a	Timeu 37 ^a	Timeu 47d	Timeu 80b	Timeu 90d	EpIn 991b	EpIn 991e	Leis 670d	Leis 670e
	Leis 672c	Leis 810b	Leis 835a	República 398d	República 399a	República 399c (2x)	República 400a	República 411a	República 443d
	República 531a	República 531b	República 546c	Fedro 268e (2x)	Banquete 187c	Filebo 17d	Filebo 31d	Fedro 268e (2x)	
ἁρμονικά	Fedro 268e								
ἁρμονικὸν	Carmides 170c	Fedro 268e							
ἁρμονικῶ	Fedro 268d								
ἁρμονιῶν	Hípias Maior 285d (2x)	Hípias Menor 368d	Leis 670b	Leis 812	República 397c	República 398e			
ἁρμόσαι	Banquete 187b								
ἁρμόσει	Fedro 246e								
ἁρμοσθῆν	Timeu 41b								
ἁρμοσθῆ	Fédon 93a (2x)								
ἁρμόσουσι	Timeu 26d								
ἁρμόττει	Sofista 262e	Carta VIII 356d	República 397e	República 462a					
ἁρμόττειν	Sofista 248c	Sofista 253a	Político 289b	Górgias 503	Mênnon. 76c	Leis 625d	República 397d		
ἁρμόττοι	Teeteto 183b	Sofista 224c	Minos 314e	Fedro 278d					
ἁρμοσσομένης	Filebo 31d								
ἁρμοσσομένοις	República 349e	República 591d							
ἁρμόττον	Leis 816c	Banquete 206d							
ἁρμόττοντα	Híp. Mai. 294a	Leis 772e	Leis 802b	Leis 813a	Leis 889b	Fédon 262e	Laques 188d	Sofista 262e	
ἁρμόττοντες	Leis 898d	República 616d							
ἁρμόττοντος	Político 286d								
ἁρμοσσομένων	Leis 819b								

Vocábulo	Ocorrências								
ἀρμόττουσα	Filebo 56a								
ἀρμόττουσαν	Timeu 69b								
ἀρμόττων	República 616d								
ἀρμόττων	Leis 808b								
ἐναρμόνιον	República 530d	Leis 654 ^a							
ἐναρμόττοντες	Leis 819c								
ἐναρμόττουσαν	Leis 894c								
εὐαρμοσσία	República 400d								
εὐαρμοστίαν	República 522a								
εὐαρμοσσίας	Prot. 326b								
εὐάρμοστον	Crátilo 405a	Teeteto 178d	Timeu 60d.	Leis 655a	Leis 670b	República 400d	República 413e		
εὐαρμοστότατον	República 412a								
εὐαρμοστότεροι	Protágoras 326b								
εὐαρμόστου	Teeteto 178d								
ἤρμοσεν	Crátilo 405a	Sofista 262c							
ἤρμόσθαι	Teeteto 144e	Fédon 93c	Fédon 93d	República 410e					
ἤρμόσμεθα	Laques 193d								
ἤρμοσμένη	Fédon 86 ^a								
ἤρμοσμένη	Fédon 93d								
ἤρμοσμένης	República 554e								
ἤρμοσμένον	República 443e								
ἤρμοσμένος	Laques 188d 2x								
ἤρμοσμένου	República 410e								
ἤρμοσται	Fédon 93e								
ἤρμοττεν	Sofista 262d								
παναρμόνια	República 399d								
παναρμονίου	República 399c								
παναρμονίους	Fedro 277c								
παναρμονίῳ	República 404d								
πολυαρμόνια	República 399d								
προσαρμόσαι	Teeteto 193c								
προσαρμόσειεν	Crátilo 414d								
προσαρμόση	Teeteto 194a								
Προσαρμόττειν	Sofista 238c	Leis 669c	Leis 802e	Leis 930a					

Vocábulo	Ocorrências								
	1093b22								
ἄρμονικὰ	Analíticos Posteriores 75b16	Analíticos Posteriores 76a10	Analíticos Posteriores 78b35						
ἄρμονιῶν	Ἐtica a Eudemo 1241b29	Metafísica 985b31	Metafísica 986a3	Política 1340a40	Política 1340b4	Política 1341b35	Política 1342a1	Política 1342a17	Política 1342b2
	Política 1342b6	Política 1342b29	Problemata 922b16						
ἄρμόσας	Problemata 919a13								
ἄρμόσει	Tópicos 102b29	Tópicos 125b14	Tópicos 128a9	Tópicos 154b19	Tópicos 150b32	Tópicos 160b32	Ref. Sof. 172a7	Ref. Sof. 177b32	Do céu 296a8
	Ἐtica a Nicômaco 1134b33	Ἐtica a Nicômaco 1170b22	Ἐtica a Nicômaco 1178a5	Das linhas individuais 972b21	Magna Moralia 1.20.89	Meteorologia 353a19	Física 214b23	Física 209a9	Meteorologia 370a1
	Meteorologia 372b15								
ἄρμόσειε	Política 1281b19								
ἄρμοστην	Constituição de Atenas 37.2.6								
ἄρμόττει	Da Interpretação 20a3	Primeiros Analíticos 62b17	Tópicos 102b33	Tópicos 102b35	Tópicos 128a24	Tópicos 146b37	Retórica 1376b14	Retórica 1376b17	Retórica 1377a19
	Retórica 1387a27	Retórica 1407a18	Retórica 1407a26	Retórica 1407b19	Retórica 1408b12	Retórica 1409a13	Retórica 1394a20	Retórica 1394a28	Retórica 1394b34
	Retórica 1395a2	Retórica 1395a8	Retórica 1397b1	Retórica 1404b13	Retórica 1409b30	Retórica 1413b3	Retórica 1413b17	Retórica 1414a26	Retórica 1414b29
	Retórica 1418a4	Retórica 1419b7	Retórica 1419b2	Retórica 1420a07	Ἐtica a Nicômaco 1128a19	Ἐtica a Nicômaco 1181b9	História dos Animais 542a17	Das linhas individuais 968b24	Metafísica 1010a6
	De mundo 398a7	Fisionômica 810a12	Poética 1457a3	Poética 1459a9	Política 1297b34	Política 1299b13	Política 1299b29	Política 1317a10	Política 1321a35
	Política 1321b11	Política 1331a25	Política 1335a28	Política 1335b17	Política 1335b29	Política 1338b3	Política 1339a6	Política 1339a29	Política 1339b26

Vocábulo	Ocorrências								
ἐναρμωσθὲν	História dos Animais 614b16								
ἐναρμώττουσι	História dos Animais 541b14								
εὐαρμωστίαν	Ética a Eudemo 1231a1								
εὐαρμωστότερον	Problemata 920a19								
εὐαρμώστων	Ética a Eudemo 1230b28	Ética a Eudemo 1231a3							
εὐσυνάρμωστοί	Geração dos Animais 718a28								
ἐφαρμόζει	Categorias 10b22								
ἐφαρμόζειν	De Anima 408a4								
ἐφαρμόσαι	Analíticos Posteriores 75b4								
ἐφαρμόσει	Tópicos 139b36	Tópicos 148a14	Tópicos 148a17	Tópicos 148b1	Retórica 1375b13	De Anima 414b23	Sobre as Linhas Indivisíveis 969b32	Econômicos 1346a30	Física 201b14
	Política 1276b25								
ἐφαρμόση	Sobre as Linhas Indivisíveis 971a23								
ἐφαρμόττει	Analíticos Posteriores 76a22	Tópicos 120b31	Tópicos 148a26	Tópicos 148b11	Tópicos 154a18	Do céu 308a34-b3	Ética a Nicômaco 1132b24	Física 228b25	História dos Animais 541b6
	Magna Moralia 1.1.164								
ἐφαρμόττειν	Tópicos 148b1	Tópicos 148b11	Ética a Nicômaco 1107a29	Do Movimento dos Animais 698a14	Metafísica 1079b4	Física 229a6	Política 1275b32		

Vocábulo	Ocorrências								
συναρμόττειν	Geração dos Animais 747b1	Metafísica 986b13							
συναρμόττοντες	História dos Animais 541b4								
συναρμόττουσιν	Ética a Eudemo 1238a38								