

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HEBER TRINDADE ARAÚJO

**A “MÚSICA” DE HOMERO:
UM PONTO DE PARTIDA PARA PENSAR A EDUCAÇÃO MUSICAL GREGA**

UBERLÂNDIA

2021

HEBER TRINDADE ARAÚJO

**A “MÚSICA” DE HOMERO:
UM PONTO DE PARTIDA PARA PENSAR A EDUCAÇÃO MUSICAL GREGA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado em cumprimento da
avaliação da disciplina Pesquisa 3, Curso
de Licenciatura em Música, sob
Orientação do Prof. Dr. Celso Cintra.

UBERLÂNDIA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**A “MÚSICA” DE HOMERO:
UM PONTO DE PARTIDA PARA PENSAR A EDUCAÇÃO MUSICAL GREGA**

Orientador: Prof.: Dr. Celso Cintra
Presidente da Banca

Orientador: Prof.: Dra. Lilia Neves
Membro Interno (IARTE-UFU)

Orientador: Prof.: Dr. José Soares

Membro Interno (IARTE-UFU)

Dedico este trabalho ao Reverendo Ailton e a Professora Irineide, meus eternos mestres aos quais sempre terei a eterna honra de chamar de *Pais*.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos, primeiramente a meus pais que apesar das constantes dificuldades que enfrentamos durante nossa vida em família, nunca abriram mão de me oferecer a melhor educação que podiam. Serei imensamente grato a todos os sacrifícios que ambos fizeram por mim e pela minha educação. Ao Prof. Dr. Maurício Orosco pelos bons anos de convivência, pela sua paciência e diligência em nossas aulas e por todos os conselhos e orientações que sempre foram muitíssimo válidos durante minha graduação. À Prof.^a Lilia Neves, também pelos bons anos de orientação e convívio dentro e fora de sala de aula, que me mostraram um pleno exemplo de dedicação e paixão pela Pesquisa. À todos os meus irmãos da Igreja Reformada de Uberlândia, pela oportunidade de discutir e debates temas importantíssimos a minha formação que sem dúvida, me auxiliaram na redação deste texto. Ao meu orientador Prof. Celso Cintra, por sua disposição e orientação durante toda redação deste texto. Por último, ao meu Senhor e Salvador Jesus Cristo, fonte de toda virtude, criador de toda dádiva e senhor toda boa obra, a Ele toda Honra eternamente.

RESUMO

Este trabalho se propõe a pesquisar e analisar as relações entre Música e Educação no contexto histórico da idade Arcaica Grega. Para tal, adentramos no contexto histórico, social e cultural vivido pelo poeta Homero e a sociedade em que ele viveu. Descreveremos primeiramente o contexto anterior a sua Epopeia, assim como o modo de pensar Educação e Cultura que se fizeram influentes na obra e de como a própria Epopeia serviu como fundamento da própria Educação grega. Em um segundo momento, descrevemos o cenário de como Música era vista pelo grego antigo e de como esta possuía uma forte relação com a Religião no contexto de Homero. Num momento posterior, esclarecemos como é possível estabelecer uma clara relação entre a Educação Homérica, o fazer musical da época, e destes com a Religião Grega. Por fim, retornamos nosso olhar para Homero, identificando-o como *Aedo educador*, explicitando um panorama do quanto a Educação Musical esteve presente na educação grega, desde os seus primórdios.

Palavras-chave: Educação musical, Música grega, Literatura grega.

ABSTRACT

Sumário

Introdução.....	9
Justificativa.....	11
Metodologia.....	20
 Parte 1 – História e Cultura Grega.....	 28
1. A “Grécia” antes de Homero.....	28
1.2 – Homero e a História da Cultura Grega.....	32
1.3 – Questão Homérica.....	34
2. Introdução à Educação Homérica.....	38
2.2 – Cultura e Areté.....	43
 Parte 2 – Música e Mitologia.....	 46
3. <i>Mousiké</i>	46
3.2 – Poesia e Religião.....	48
4. Musas, Músicas e Músicos.....	51
4.2 – Os <i>Aedos</i> e as Musas.....	53
 Parte 3 – Música e Educação em Homero.....	 56
5. Homero, o <i>Aedo</i> Educador.....	56
5.2 – Ética, Estética e Educação Homérica.....	58
6. A “Educação Musical” de Homero.....	61
7. O Modelo Pedagógico Grego.....	63
 Considerações Finais.....	 64
Referências.....	66

Introdução

Platão, o maior de todos os críticos de Homero, reconhece sem titubear em sua obra *República*¹, que o poeta é, não só o “maior de todos os poetas”, mas também o “educador” de toda a Grécia.

A importância da referência de Homero para a Grécia é percebida em primeiro lugar no desenvolvimento da Poesia Grega, como principal manifestação do espírito grego no período Arcaico, posteriormente em suas contribuições para aqueles que foram os grandes Homens de Estado, agentes diretos da formação da *Polis*, assim como no desenvolvimento das primeiras expressões de Democracia, ainda no período Arcaico. Também no surgimento da Filosofia Naturalista no séc. VI a.C. e de sua expressão madura no séc. IV a.C. no período Clássico [haja vista, as próprias palavras de Platão, supracitadas], além ainda de sua influência na confluência desses fenômenos dentro de suas dimensões históricas, políticas e culturais, que desemboca no surgimento da *nova* metodologia pedagógica, que surge com a Sofística do período Clássico. Em todos estes momentos desse trajeto histórico, Homero *teve algo a dizer*.

Em todo caso, temos também uma forte relação entre Homero e a Música. Seu ofício, sua obra e o contexto cultural em que viveu nos fornecem evidências desse fato. O curioso é que uma vez que percebamos a relevância de Homero para a formação do processo pedagógico grego, veremos também que a Música se fará presente em todo esse processo, fazendo-se presente também no modo como o grego, desde seus primórdios, enxergará o processo pedagógico e o aplicará no processo de formação cultural de seus filhos. Será na formação deste processo que nossa pesquisa colocará seu foco, contudo, a empreitada nos obrigará a abordar algumas questões que julgamos importantes para a compreensão da relação que Homero possui com a Música e qual a relação desta com a própria Educação Grega.

¹ “Por conseguinte Glauco, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deve beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais.” (Platão, *Rep.*, 607a)

É mister que percebamos qual a natureza da influência de Homero no processo de formação cultural da Hélade². Ainda, Platão nos conta que a mesma teve um caráter essencialmente pedagógico. No entanto, como não seria surpresa apontar, cairemos em um triste anacronismo se, no intuito de compreender esta natureza pedagógica da influência de Homero, buscarmos observar a educação grega em seus primórdios — da qual Homero é principal agente — pelos olhos das categorias pedagógicas que conhecemos na modernidade. É preciso que nos aprofundemos na Cultura e na História da Hélade em seu início para que entendamos quais seriam a natureza, os valores e os fins desta expressão pedagógica em sua versão incipiente e qual a sua relação com o fazer musical. Essa compreensão, tornará clara a íntima relação entre música e educação gregas e como Homero é personagem central da compreensão dessa relação.

Isto posto, será necessário que façamos uma pequena regressão cronológica compreendendo processos históricos anteriores ao próprio poeta, para compreendermos com clareza o contexto de surgimento da Epopeia de Homero. É necessário que nos localizemos dentro do amplo percurso da História Grega, em suas idades mais antigas, percebendo os momentos que a História localiza a gênese da Grécia como a conhecemos.

² Antiga referência ao território que depois se tornou a Grécia como conhecemos.

Justificativa

Lidemos primeiramente com uma justa questão, de caráter crucial. Qual seria a relevância, especificamente para a área da pedagogia musical, de uma pesquisa sobre como os gregos, há quase 3.000 anos, ensinavam música para os seus? Para a satisfação da resposta a essa pergunta, alguns pontos da bibliografia que nossa proposta de trabalho apresentará, nos serão de grande ajuda.

Para que não reste dúvidas quanto a relevância e a necessidade de nosso trabalho, exatamente pela natureza deste, apresentaremos primeiramente uma justificativa quanto a natureza do campo teórico por nós abordado e outra quanto a obra específica que nos propomos a pesquisar. Vamos primeiro à reflexão quanto a escolha de nosso campo teórico de pesquisa.

A musicóloga Lia Tomás, em sua obra *Ouvir o lógos, música e filosofia*, nos apresenta uma reflexão interessante sobre o percurso do estudo do pensamento teórico musical no curso da história do ocidente. Ao indicar a tradição pitagórica³ como uma primeira tentativa de teorização da música, como objeto de reflexão racional, Lia faz uma recapitulação do desenvolvimento do pensamento teórico musical, destacando a correlação que este teve com o desenvolvimento de outras áreas do pensamento humano como a filosofia, a história, as ciências naturais etc., a fim de fundamentar o problema abordado em sua pesquisa que, por sua vez, tem como fundamento esta própria comunicação estreita com o pensamento filosófico propriamente dito. Segundo a mesma:

A teoria musical, vista como uma disciplina moderna e à parte de seu modelo anterior estabelecido no sec. XVIII, apresenta-se hoje como um campo em expansão que agrega um instrumental de análise advindo de áreas muito distintas. Um exemplo disso é a inserção de ideias científicas de outras áreas em trabalhos teóricos musicais – tais como acústica, a fisiologia e psicologia –, o que faz que se encontre um grande número de músicos trabalhando com as mais diversas teorias. (TOMÁS, 2002, p.19)

Complementando ainda:

³ TOMÁS, 2002, p.17

Entre os séculos XIX e XX, vemos o despontar da musicologia, uma área de estudos que trata de assuntos musicais que não se referem propriamente à composição e à execução, e que norteia seus interesses para a investigação histórica, a organologia, a história da teoria musical etc. (TOMÁS, 2002, p.19)

O que nos é apresentado nesses dois excertos e na introdução presente na obra de Tomás, é uma perspectiva de análise do objeto musical, que não está restrita ao arcabouço teórico produzido exclusivamente pela tradição teórica musical restrita e específica, mas um “olhar musical” para outras fontes de pensamento teórico ocidental que, por sua vez, estão naturalmente relacionadas com o percurso histórico da Música ocidental, mas, não obstante a influência deste em seus percursos, não o tem como objeto principal de sua reflexão. Se nos é possível uma ‘troca em miúdos’, a motivação aqui é descobrir, aprender e analisar o que a *História*, a *Filosofia*, a *Psicologia*, “disseram” sobre a Música buscando riquezas que doravante acrescentem valor ao nosso próprio “olhar” para o objeto musical, seja este visto a partir do músico, ou para ele.

Diante de tal proposta, consideramos oportuna e justificável a pesquisa que busque uma compreensão do objeto musical a partir de fontes de pensamento heterogêneas à teoria musical “tradicional”.

Caminhando para a justificativa de nossa opção bibliográfica específica de pesquisa, é importante, primeiramente, apresentarmos uma justificativa quanto ao período histórico por nós escolhido, a saber, a Grécia Antiga, mais precisamente o período em que foi escrita as célebres obras da Literatura Ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*, ambas da autoria do grande poeta da antiguidade Homero⁴.

Para toda uma tradição de pensamento e análise histórica das raízes *espirituais* do ocidente, a Grécia antiga, desponta como sua a grande fundadora. Em sua obra *Paideia*, Werner Jaeger logo no início da obra discute justamente sobre qual seria o

⁴ Consideraremos aqui Homero como autor dos dois poemas supracitados, mesmo em detrimento do fértil debate quanto a chamada “Questão Homérica”, que põe em discussão a veracidade da autoria das obras gregas. Tal discussão foi aprofundada na tradução para a língua portuguesa da *Ilíada* por Carlos Alberto Nunes (2015), que em sua introdução, *A Questão Homérica*, traz um panorama histórico geral sobre a autoria das obras gregas. Apesar da riqueza da discussão, é inviável neste trabalho, e nem faz parte do foco de nossa reflexão, o aprofundamento de tal questão, contudo, mais a frente faremos alguns comentários a ela que serão caros ao nosso texto.

“lugar dos gregos na história da educação”⁵. Permitam-me o destaque de alguns pontos relevantes deste para endosso nosso. Em face da discussão sobre a relevância da Grécia para o Ocidente, Jaeger pontua:

O Helenismo ocupa uma posição singular. A Grécia representa, em face dos grandes povos do Oriente, um “progresso” fundamental, um novo “estádio” em tudo o que se refere à vida dos homens na comunidade. Esta fundamenta-se em princípios completamente novos. Por mais elevadas que julguemos as realizações artísticas, religiosas e políticas dos povos anteriores, a história daquilo a que podemos com plena consciência chamar ‘cultura’ só começa com os gregos. (JAEGER, 1986, p.3)

No sentido dessa afirmação, ainda acrescenta:

“Começo” não quer dizer aqui início temporal apenas, mas ainda “ἀρχή” (arché)⁶, origem ou fonte espiritual, a que sempre, seja qual foi o grau de desenvolvimento, se tem de regressar para encontrar orientação. É esse o motivo por que, no decurso da nossa história, voltamos constantemente à Grécia. (JAEGER, 1986, p.3)

Jaeger justifica sua posição em favor da defesa do protagonismo helênico na formação do Ocidente, apontando a presença de fenômenos culturais peculiares à Grécia antiga que, no caso, não se faziam visíveis em outros povos do oriente antigo. A questão crucial é: quais fenômenos seriam esses. É nesse sentido que encontramos um caríssimo traço da cultura grega, fundamental para compreensão de todo seu universo cultural da época, a saber, o valor do Homem. Segundo Jaeger, é ele que acaba por demarcar o início da linha histórica da cultura ocidental, pelo entorno do Egeu:

[...] se contemplamos o povo grego sobre o fundo histórico do antigo Oriente, a diferença é tão profunda que os gregos parecem fundir-se numa unidade com o mundo europeu dos tempos modernos. E isto chega ao ponto de podermos sem dificuldade interpretá-los na linha da liberdade do individualismo moderno. Efetivamente, não pode haver contraste mais agudo que o existente entre consciência individual do homem de hoje e o estilo de vida do Oriente pré-helênico, tal como ele se manifesta na sombria

⁵ JAEGER, 1986, p.1

⁶ O “arch” (arché), faz referência ao princípio fundamental da filosofia naturalista pré-socrática, como expõe Geovanni Reale (2003) em seu *História da Filosofia – Filosofia Pagã antiga*, “Princípio (arché) [...] é certamente o termo que indica, melhor que qualquer outro, o conceito de *quid* do qual todas as coisas derivam. Como nota Aristóteles (apud) em sua exposição sobre o pensamento de Tales e dos primeiros físicos, o ‘princípio’ é ‘aquilo do qual *derivam* originalmente e no qual se *resolvem* por último todos os seres’, ‘uma realidade que permanece idêntica no transmutar-se de suas alterações’, ou seja, uma realidade ‘que continua a existir de maneira imutada, mesmo através do processo gerador de todas as coisas’ ”(REALLE, 1997, p.18).

majestade das Pirâmides, nos túmulos dos reis e na monumental idade das construções orientais. Em contraste com a exaltação oriental dos homens-deuses, solitários, acima de toda a medida natural, onde se expressa uma concepção metafísica que nos é totalmente estranha; em contraste com a opressão das massas, sem a qual não seria concebível a exaltação dos soberanos e a sua significação religiosa, o início da história grega surge como princípio de uma valoração nova do Homem [...] (JAEGER, 1986, p.7)

Nesse sentido, Jaeger ainda elenca e explicita as manifestações *espirituais* do povo helênico à luz desse mesmo fundamento “humanista”:

Desde as primeiras notícias que temos deles encontramos o homem no centro do seu pensamento. A forma humana dos seus deuses, o predomínio evidente do problema da forma humana na sua escultura e na sua pintura, o movimento consequente da filosofia desde o problema do cosmo até o problema do homem, que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles; a sua poesia, cujo tema inesgotável desde Homero até o último séculos é o homem e o seu duto destino pleno da palavra; e, finalmente, o Estado Grego, cuja essência só pode ser compreendida sob o ponto de vista da formação do homem e da sua vida inteira [...] (JAEGER, 1986, p.12)

Os pontos levantados por Jaeger, nos chamam a atenção para uma realidade patente em nosso tempo, se o *humanismo* tornou-se o *espírito* do Ocidente, foi na Grécia antiga que ele foi apresentado ao mundo.

Uma vez destacada a relevância do Mundo Helênico para Ocidente e consequentemente para nós modernos, podemos destacar traços importantes de sua cultura para concluirmos nossas justificativas.

O principal traço da Cultura Helênica que julgamos ser relevante para a Pesquisa em Música em nosso tempo é a *Paideia*. A *Paideia*, sendo um fenômeno grego como é, impõe a nós modernos a dificuldade de compreensão de sua exata definição, isto porque, apesar de já termos destacado o vínculo que nos une à cultura grega, também destacamos que tanto a distância temporal, quanto as peculiaridades culturais e ainda a natureza da língua grega, impõem dificuldades à nossa definitiva compreensão dos fenômenos socioculturais ocorridos na antiga Grécia. É justamente por esse motivo, por exemplo, que Jaeger ao justificar a opção de ter mantido o título de sua obra de investigação histórica sobre o fenômeno em questão, decidiu mantê-lo na língua original grega sem traduzi-lo, para que fazendo-o, não se pervertesse o sentido real da compreensão do fenômeno. Jaeger afirma que: “(...) ao empregar um

termo grego para exprimir uma coisa grega, quero dar a entender que essa coisa se contempla, não com os olhos do homem moderno, mas sim com os do grego” (JAEGER, XVII). No intuito de explanar tal dificuldade de definição do fenômeno *Paideia*, vamos às próprias palavras de Jaeger:

Paideia, a palavra que serve de título a esta obra, não é apenas um nome simbólico; é a única designação exata do tema histórico nela estudado. Esse tema é, de fato, difícil de definir; como outros conceitos de grande amplitude (por exemplo os de *filosofia* e *cultura*), resiste a deixar-se encerrar numa fórmula abstrata. O seu conteúdo e significado só se revelam plenamente quando lemos a sua história e lhes seguimos o esforço para conseguirem plasmar-se na realidade. [...] Não se pode evitar o emprego de expressões modernas como *civilização*, *cultura*, *tradição*, *literatura* ou *educação*; nenhuma delas, porém coincide realmente com o que os gregos entendiam por *Paideia*. Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global, e, para abranger o conceito grego, teríamos de emprega-lo todos de uma só vez. (JAEGER, 1986, XXI)

Em parte, é preciso que confessemos que tal dificuldade nos instiga a conhecer o fenômeno que pode ser compreendido como a síntese da maneira como os gregos pensavam, preservavam e perpetuavam sua cultura. Lançando luzes sobre o fenômeno, Pierre Hadot em sua obra *O que é Filosofia Antiga?*, descreve a *Paideia* como um dos traços culturais “responsáveis” pelo próprio surgimento do elevado pensamento filosófico grego:

Pode-se falar também da filosofia antes da filosofia a propósito de outra corrente de pensamento grego pré-socrático: refiro-me às práticas e teorias que se reportam a uma exigência fundamental da mentalidade grega, o desejo de formar e de educar, o cuidado daquilo que os gregos denominavam *paideia*. (HADOT, 1999, p.30)

Uma informação nos é cara aqui. A *Paideia*, segundo o que nos diz Hadot, estava vinculada à vocação pedagógica da cultura helênica, ou seja, compreender em sua complexidade o que é a *Paideia* é, dentre outras coisas, compreender a própria educação grega. Mais uma vez nos valemos das palavras de Jaeger quando localiza o papel da própria *Paideia* na história e na cultura grega:

Nos estádios primitivos do seu crescimento, não teve a ideia clara dessa vontade; mas, à medida que avançava no seu caminho, ia-se gravando na sua consciência, com clareza cada vez maior, a finalidade sempre presente em que a sua vida assegurava: a formação de um elevado tipo de Homem. A ideia de educação representava para ele [o grego] o sentido de todo esforço

humano. Era a justificação última da comunidade e individualidade humanas. (JAEGER, 1986, p.5, *grifo nosso*)

Estabelecida essa identificação da *Paideia* com a Educação Grega, outra característica do fenômeno é interessante de ser destacada, a relação da própria *Paideia* com seu *ideal*. Como foi dito na citação acima, a educação na Grécia se dirige a um propósito, a “formação de um elevado tipo de Homem”. Esse *Homem Elevado* deve ser percebido ao mesmo tempo como o fundamento do *humanismo* grego, assim como seu *télos* norteador, o ideal a ser alcançado na *Paideia*:

Tal é a genuína *paideia* grega, considerada modelo por um homem de Estado romano. Acima do Homem como ser gregário ou como suposto *eu* autônomo, ergue-se o Homem como ideia. A ela aspiram os educadores gregos, bem como os poetas, artistas e filósofos. (JAEGER, 1986, p.12)

O ideal de um *Homem Elevado*, em todos os sentidos das potências e capacidades humanas foi o que deu razão à existência da *Paideia* e seus agentes de atuação “os poetas, os artistas e os filósofos”⁷ que eram na verdade, os pedagogos da *Paideia* na Grécia Arcaica⁸ e tinham esse mesmo ideal focalizado em seu imaginário. Percebamos aqui o relevante papel que os *artistas* possuem no processo pedagógico da *Paideia* e aqui que se encontrará o enfoque de nossa pesquisa.

Nesse contexto, “Conta Platão que era opinião geral no seu tempo ter sido Homero o educador de toda a Grécia” (JAEGER, 1986, p.60). O exagero da expressão de Platão, explica-se pela magnitude da relevância da obra de Homero para com a cultura grega. Sua literatura, tinha na extensa obra poética de Homero os fundamentos morais e estéticos da *Paideia* grega, sendo elementos fundamentais da educação grega e de seu *ideal platônico*⁹ (JAEGER, 1986, p.9). O *Homem Superior* era,

⁷ Não está explícito no texto, a razão pela qual Jaeger separa a categoria dos “poetas” da categoria de “artistas”.

⁸ É no período clássico grego, com o surgimento dos *sofistas* que observa-se a profissionalização do ofício do *pedagogo*, que por sua vez, cumpre um papel mais voltado à retórica e à oratória com o uso voltado para a democracia grega. (HADOT, 1995, p.32).

⁹ Quanto a questão, Jaeger afirma: “O povo grego é o povo filosófico por excelência. A “teoria” da filosofia grega está intimamente ligada à sua arte e a sua poesia. [...] Embora estejamos cientes do risco do perigo da generalização e da interpretação do anterior pelo posterior, não podemos fugir à convicção de que a ideia platônica, produto único e específico de espírito grego, nos dá a chave hermenêutica para interpretar a mentalidade grega em muitas esferas. A conexão entre as ideias

na *Paidea*, modelado pela ética e pela estética presentes na obra de Homero. Em todo esse processo pedagógico-estético de transmissão ético-cultural, temos a Música como agente predominante em todo processo, como nos relata Tomás (2002):

Em Homero, a música abarca não apenas funções recreativas, como ainda ético-cognoscitivas, pois era indispensável no acompanhamento do canto ou da dança, também um meio para colocar em evidência, suscitar sentimentos ou recordar situações peculiares, ou mesmo essencial na educação da classe aristocrática. Com Damon¹⁰, acentua-se a ideia de que a música exerce uma direta e profunda influência sobre os espíritos, e por consequência, sobre a sociedade e em seu conjunto: desta crença, o ajuste dos modos musicais a determinados *éthoi* (*éthos*), ou seja, a diferentes caracteres ou estados anímicos, atribuindo à música uma função educativa. (TOMÁS, 2002, p.41)

Para nós modernos, por nossa patente percepção subjetiva da realidade, parece distante a relação que pode ser estabelecida entre a *ética moral* e a *estética* em uma perspectiva objetiva, mas para a noção grega de mundo, que enxergava homem e natureza como participantes de uma mesma substância original e essencial a “*arché*”, e coparticipantes da *harmonia*¹¹ regente do *cosmos*¹², tal conexão não parecia tão distante. Esta correlação entre *moral* e *estética* recebe luzes no destaque de Jaeger, quando este explora esta mesma relação em Aristóteles:

Que significado tem para Aristóteles esta “beleza”? [...] as próprias palavras de Aristóteles mostram, [...] sem sombra de dúvida, que aquilo que está diante dos olhos são, acima de tudo as ações do mais alto heroísmo moral. Quem estima a si próprio deve ser infatigável na defesa dos amigos, sacrificar-se pela pátria, abandonar prontamente dinheiro, bens e honrarias para “fazer sua a beleza”. (JAEGER, 1986. P.34)

Aqui uma noção é imprescindível de ser captada na sentença “fazer *sua* a beleza”. Mais particularmente aos pressupostos revelados no uso do pronome possessivo “*sua*”. Aqui revela-se qual a natureza desta relação do homem e da *beleza* presente no imaginário grego. A *beleza* é algo externo, ideal, que pode e deve ser

platônicas e a tendência da arte para a forma foi posta em relevo desde a Antiguidade” (JAEGER, 1986, p.10).

¹⁰ Importante músico e educador musical contemporâneo a Sócrates.

¹¹ Sobre o conceito de *Harmonia*, Reale em sua *História da Filosofia – Filosofia Pagã Antiga*: “*Harmonia*, é um conceito tipicamente helênico, que os gregos estendiam não só ao mundo em seu conjunto, mas também à alma humana e aos seus produtos (arte, literatura, política). (REALE, 1997, p.28).

¹² Essa noção de *regência universal harmônica* ou *ordenada* está fundamentada na ideia grega da *arché*, o princípio de natureza comum das coisas existentes; “A palavra ‘ordem’ em grego corresponde ao termo *kosmos*. Dele deriva a denominação ‘cosmos’ que damos ao universo” (REALE, 1997, p.55).

“adquirida”. Nessa perspectiva, tal “aquisição”, acontece à medida da realização da própria ética grega, essencialmente ligada à moral e os atos heroicos (fruto principalmente do imaginário criado pelas obras épicas da literatura homérica), mas a parte esse fato, destacamos que a noção da existência de uma *beleza* possível de ser “alcançada” ou “adquirida”, conflui com a natureza platônica presente no imaginário grego desde seus primórdios. Tal *beleza*, é externa ao homem, é ideal, ou seja, *perfeita* e, entra em contato com o homem por meio da moral, que como dissemos anteriormente, tinha na literatura homérica, o fundamento da *Paideia*.

Caminhando um pouco para fora dessa perspectiva abstrata entre o homem e a *beleza* em direção a concretude dos fatos estritamente históricos, podemos agora, localizar melhor a Música, como o meio de acesso à beleza dentro do contexto da *Paideia*. Lidando com as dificuldades de ilustrar o lugar da Música na *Paideia*, assim como sua relevância, vamos aos comentários de Jaeger que afirma:

“Mas apesar de tudo fica de pé o fato de nenhum grego jamais se ter lembrado de reservar na *Paideia* um lugar para as artes plásticas e sua contemplação, ao passo que a poesia, a música e a rítmica sempre dominaram o pensamento educacional desse povo”. (JAEGER, 1986, p.799)

Ele fundamenta seu ponto trazendo o destaque dado por Platão à Música e à Poesia diante das artes plásticas, em seus comentários sobre a *Paideia* já na sua magna obra, *República*:

É também com uma só palavra, depois de terminar o seu comentário à educação musical, que Platão, à guisa de apêndice, refere-se à influência da pintura, que coloca no mesmo plano da arte da tecelagem, da arte decorativa e da arquitetura, sem fazer a mínima referência à escultura. Não se vê muito bem até que ponto atribui um *éthos* a essas artes no sentido daquele que reconhece à música e à poesia; é evidente que as menciona mais para completar o quadro, como formas de expressão de um espírito geral de decoro e severidade ou de opulência carecida de bom gosto; considera-as assim fatores que contribuem para criar uma determinada atmosfera pública, no bom ou mau sentido. Mas não são elas, ainda os verdadeiros pilares da *paideia*. (JAEGER, 1986, p.799)

Creemos que com o panorama traçado até aqui é possível justificar nossa pesquisa quanto à exploração da relevância do papel da música na educação musical grega ou *Paideia*. Sendo mais explícito, temo que a *Paideia*, fenômeno multifacetário

por suas dimensões pedagógicas, filosóficas, éticas e artísticas, traço absolutamente distinto da cultura *mãe* do Ocidente, responsável por consolidar e centralizar o valor do Homem no cerne da sociedade grega, era conduzida, propagada e fundamentada dentro de um vibrante ambiente pedagógico-musical, onde a música, estabelecendo o ponto entre a beleza ideal e o indivíduo, serve aos próprios ideais gregos de formação do homem superior.

Julgamos, diante desse panorama, relevante que a área da Musicologia compreenda a natureza, o processo e os fins que tiveram a música nos primórdios da história da educação musical no Ocidente. Defendemos então, a relevância de um panorama geral do fenômeno da música dentro do contexto das tradições históricas da educação cultural grega, a *Paideia*.

Contudo, o problema da complexidade do tema se eleva diante de nós. Apesar de destacada a relevância da pesquisa, encontramos também a necessidade de termos de lidar com uma questão de cunho absolutamente prático e reconhecer a impossibilidade de lidar com tal tema com o espaço de tempo disponível para fazê-lo. Decidimos portanto, diante da complexidade e da amplitude da pesquisa, assim como das ofertas escassas de tempo que possuímos, apresentarmos primeiramente um introdução ao tema da Educação Musical Grega, que pudesse servir como ferramenta didática a todo aquele que esteja interessado no tema, mas que não possui um meio de acesso organizado para lidar com o mesmo.

Nosso texto apresentará ao leitor a profundidade da relação entre Música e Educação Grega, contudo, em um caráter expositivo e introdutório, ao mesmo tempo ainda que abrirá leques para pesquisas posteriores, assim como para a expansão adjacente em alguns capítulos específicos.

Metodologia

O “*mundo [Grego] como texto*” ...

É notável à comunidade acadêmica a problemática da pesquisa sobre tempos antigos. Sabe-se que propostas de pesquisa que se propõem a estudar fenômenos culturais ocorridos na antiguidade guardam singulares dificuldades em relação à pesquisa que tenha como objeto fenômenos históricos de tempos mais recentes. A pesquisa de culturas antigas impõe, pela distância temporal, dificuldades metodológicas que, a depender do objeto de estudo, quase impossibilitam a sua *apreensão* no tempo presente.

A educação ocidental como fenômeno moderno possui suas raízes na Grécia Antiga. Consequentemente, qualquer empreendimento de apropriação de suas nuances históricas e culturais, demandará o desvencilhamento e dificuldades tais, que se evidenciam na observação, não só em relação ao percurso de seu desenvolvimento cronológico como na conceituação de seus valores e crenças.

Para tal empreendimento, nos pareceu bastante fértil a proposta metodológica de historiografia cultural da *Ecole des Annales*¹³. Essa tradição historiográfica, iniciada em 1929 no pós-guerra pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Lebre, percebendo a perspectiva reducionista de pesquisa historiográfica científica que a mentalidade positivista produzia até então, busca ampliar o horizonte das fontes históricas, tomando não apenas aquelas fontes reconhecidas como ‘oficiais’ mas, de uma perspectiva integral do fazer histórico, ampliar o olhar para todo fenômeno do espírito humano que pudesse, de alguma maneira, representar os valores, as convicções e até as crenças de uma determinada cultura. Não mais o objeto de análise do percurso histórico se resume a economia ou a política, mas a narrativa mais integral da dimensão dos agentes que formam a cultura, passa a ser valorizada, tornando-se também objeto de análise (BURKE, 2005)¹⁴.

¹³ Adotamos a nomenclatura por convenção da tradição da “*Ecole des annales*” de Peter Burke, depositária do historiador Marc Bloch.

¹⁴ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, 2005.

Nos trilhos da tradição histórica que percorreu a *Ecole des Annales*, rastreando-os até o Brasil e sua influência em nosso pensamento, encontramos a obra da pesquisadora brasileira, Sandra Jatahy Pesavento e suas reflexões sobre estas *novas* possibilidades de pesquisa histórico-cultural. Em oposição àquela antiga abordagem positivista, já lucidamente criticada por Bloch e Burke, a autora busca esboçar uma compreensão da História por meio da Cultura produzida no “*presente* que se observa”. (PESAVENTO, 2003 grifo da autora). Fundamentada na herança desses autores, ela nos fornece um panorama das possibilidades de pesquisa historiográfica cultural a partir das relações entre a Arte e a História:

Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das sensibilidades da época que as engendrou. Se a definição aristotélica¹⁵ as coloca do lado das coisas não verdadeiras, por contraste à história, narrativa do acontecido, tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente. Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo. (PESAVENTO, 2002, p.57)¹⁶

O presente do artista e a materialização de sua obra no real, independentemente de sua posição social naquela cultura onde está inserido, torna-se fonte potencial de informação sobre essa cultura e todo o seu corpo de valores e crenças, não permitindo ao historiador qualquer nível de desdém em relação a sua produção artística, qual seja a sua natureza, sendo esta uma legítima representação autônoma de um imaginário que se projeta no real, introjetado dentro daquela cultura, objeto de pesquisa do historiador. (PESAVENTO, 2002)

Caminhando em direção ao âmbito de nossa pesquisa, tal perspectiva parece adornar uma realidade peculiar à pesquisa da antiguidade grega, a saber, a

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, 1451a 38 – 1451b 10: “A diferença entre o historiador e o poeta não é que um escreve sem metro e o outro com metro (de fato, se a obra de Heródoto fosse posta em metro, ela ainda seria um tipo de história, com ou sem metro), mas a diferença é que um diz o que aconteceu, o outro, o que poderia acontecer. Por isso, a poesia é mais filosófica e mais séria que a história, pois a poesia revela o universal, e a história, o particular. O universal diz respeito ao tipo de coisa que um tipo de pessoa deve provavelmente ou necessariamente dizer, e este é o objetivo da poesia, mesmo se ela usa nomes particulares.”

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história*. Estudos Históricos, vol. 30, no. 1, 2002, pp. 56-57.

fundamental relevância da literatura grega, mais especificamente a obra de Homero, para a própria formação do pensamento grego pois, como disse Platão: “(...) esse poeta foi o educador da Grécia”¹⁷. Nas palavras de Werner Jaeger, em seu célebre tratado sobre a Educação Grega: “A concepção do poeta como educador do seu povo - no sentido mais amplo e profundo da palavra - foi familiar aos gregos desde a sua origem e manteve sempre sua importância” (JAEGER, 1986, p. 60). Como se vê, o tema da Educação Grega está, desde suas raízes, intimamente ligado à Literatura. A proposta metodológica de Burke, nos possibilita percorrer os caminhos históricos desse fenômeno desde sua origem, nos possibilitando o acesso ao ‘*mundo de sensibilidades*’ (PESAVENTO, 2003, p.57).

Nessa concepção ampla de pesquisa histórica, atrelada ao que nosso tema possui com a Literatura, Pesavento nos auxilia ainda fundamentando os pontos de contato (e de desconexão) existentes entre os dois universos do saber: História e Literatura¹⁸.

Em um primeiro plano essencialmente epistemológico, a autora destaca alguns pontos de contato entre os dois universos, para posteriormente clarificar as características que os dividem. Como primeiro ponto de contato, aponta que tanto História quanto Literatura podem ser classificadas como *narrativas*, tanto uma quanto a outra constroem enredos narrativos que descrevem uma sequência de acontecimentos. Nesse sentido, ambas estão em busca de uma *representação* que recorre ao imaginário de seu interlocutor, seja para ‘presentificar’ um passado ocorrido, seja para ‘transportar’ o leitor para um outro universo de acontecimentos. (PESAVENTO, 2003, p.34)

Nessa empreitada de aproximação da História à Literatura, observa-se também que ambas narrativas configuram novas *linhas temporais*, seja em referência ao passado já ocorrido, como é o caso da História, ou ao tempo que “poderia ter passado”¹⁹, no caso da Literatura (PESAVENTO, 2003, p.35). Em ambas, como não é possível fazer-se vivenciar novamente, tanto a linha temporal do passado que ocorreu, quanto a linha temporal da realidade ficcional narrada, ambas podem ser apontadas

¹⁷ PLATÃO, *Rep.*, 607a

¹⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura*. História da Educação, vol. 7, no. 14, 2003, p. 32

¹⁹ Em referência a definição de Aristóteles de Literatura. op. cit., *Poética*, 1451a 38 – 1451b 10.

como *construções temporais*, ou seja, ambas podem ser descritas, essencialmente, como narrativas representativas que conduzem o imaginário, por meio da construção retórica de uma linha temporal, à uma realidade alternativa ao presente do interlocutor. O *presente da escrita* de ambas, ou seja, o assentamento de cada uma na realidade temporal em que se constroem, se tornará o elemento mais caro aos olhares da *Nova História Cultural*.

Diante de todo este intercâmbio entre as narrativas, Pesavento nos coloca a seguinte questão: “Tal como a Literatura, a história seria capaz de criar personagens, espaços, tempos e fatos não ocorridos? Não é bem assim (...)”. (PESAVENTO, 2003, p.33)

Aqui inaugura-se, dentro da compreensão do compromisso que cada uma das propostas narrativas tem, os pontos de intersecção entre elas. É justamente por causa do uso dos elementos ficcionais dentro da narrativa que ambas passam a caminhar em paralelo. Em específico, o compromisso da História com a descrição narrativa da realidade, *tal como foi*, impõe a ela uma generosa distância da Literatura. Aqui passamos a lidar diretamente com as noções do verdadeiro e do falso, da realidade e da ficção, do plausível e do inconcebível. A transposição desses limites compromete a própria natureza da narrativa histórica *enquanto tal*.

Contudo, com vistas a uma observação deveras *refinada* deste ‘paradigma’ dos recursos ficcionais, a autora faz uma análise dos significados possíveis da palavra *ficção*. Em primeira análise, aponta o significado da palavra ‘ficção’, tal qual o dicionário *Aurélio* à apresenta, em duas acepções, a saber: “(...) com origem no vocábulo latino, ‘fictione’ (...): ato ou efeito de fingir, simulação, fingimento” e em segunda acepção: “ coisa imaginária: fantasia invenção, criação” (PESAVENTO, 2003, p.32) acepção última, filiada à Literatura.

Porém, um outro significado da palavra é resgatado a partir de Carlo Ginzburg em sua obra *Olhos de madeira*²⁰. Na obra, o autor apresenta uma terceira acepção possível da palavra ‘ficção’, agora remetendo a *fictio*, ligada à palavra latina *figulus*, que significa oleiro, que implica neste caso, na ficção, a exemplo do ofício criativo do oleiro, como criação a partir do real. Neste caso, segundo a autora, em uma citação de

²⁰ GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Ginzburg: “(...) para Ginzburg, a ‘fictio’, representaria de forma positiva e construtiva, uma saída entre a verdade e mentira, lugar que seria ocupado, por exemplo, pelo mito, pela Literatura e... pela História!”²¹ (GIZBURG *apud* PESAVENTO, p. 34).

As consequências dessa compreensão de Ginzburg sobre a ‘ficção’, acabam por causar, novamente, um estreitamento entre os universos da História e da Literatura, como explica Pesavento:

Ora, situar a ficção para além do verdadeiro e do falso é não somente, restabelecer o imaginário, como fundamento do ser, como capacidade humana originária, possível de recriar o mundo por um mundo paralelo de sinais e nele viver; é também admitir que, como analisa Castoriadis, tudo o que existe é identificado, percebido, nomeado, qualificado e expresso pelo pensamento e pela linguagem. Estamos, pois, diante de uma *construção social da realidade*, obra dos homens, representação que se dá a partir do real, que é recriado segundo uma cadeia de significados partilhados. Entre estas formas de recriação do mundo, de forma compreensiva e significada, se situariam a História e a Literatura, como diferentes discursos portadores de um imaginário. (PESAVENTO, 2003, p.35)

Nessa compreensão, o ofício do historiador é percebido como afirmação daquele *real* pretérito ao qual ele se debruça, porém, neste exercício narrativo, como foi pontuado, acaba também por lançar mão do recurso *fictio*, agora de maneira “positiva e construtiva”²², partindo sempre do *real*, com vistas à verdade do passado, produzindo diligentemente, o *verossímil*. O exercício ficcional se faz inegavelmente presente no imaginário do historiador, contudo, tão logo reaproximamos a narrativa histórica da literária, de pronto também percebemos os limites desta reaproximação. O próprio exercício ficcional da História também tem seus limites.

Pelas mesmas razões que apontamos anteriormente, a saber, o compromisso da História com a veracidade dos fatos passados, percebemos também a condição de que todo e qualquer fato ou personagem precisam, invariavelmente, realmente ter acontecido. O compromisso com a verdade não pode ser esquecido pelo historiador, mesmo em detrimento das limitações que citamos. É nesse ínterim que “as estratégias ficcionais do historiador, estariam presentes na escolha, seleção e rejeição de materiais, organização de enredo, escolha e uso de palavras e metáforas, desvendamento de sentidos implícitos” (PESAVENTO, 2003, p. 34), neste sentido, o

²¹ PESAVENTO, op. cit., p.34 *apud* GINZBURG, Carlo, *Olhos de madeira*, op. cit.

²² PESAVENTO, op. cit., p.34

exercício de traduzir alteridades, dentro da narração histórica, distintas do nosso modo de percepção da realidade e, além disso, a necessidade de trazer para o presente a existência de uma *psique* que existiu no passado, leva o historiador a recriar essas formas de representação do mundo por meio destas *estratégias ficcionais*.

Percebamos também que este compromisso do historiador com suas fontes se dá por causa de seu interlocutor. Seu compromisso com a realidade dos fatos provém de seu compromisso anterior com seu interlocutor, que espera encontrar, por meio de sua narrativa, a veracidade histórica do passado. A dupla dimensão desse compromisso do historiador, somada aos pontos de contato e de distanciamento desta narrativa histórica com a narrativa literária descritas acima, levam-nos a uma próxima percepção de que esta apresentação narrativa do historiador ao seu público é também uma proposta de convencimento.

A apresentação da narrativa do historiador, demanda a apresentação de suas fontes. Diferentemente do poeta, o historiador precisa referenciar os passos que percorreu até suas conclusões, a fim de fundamentar sua própria obra, trazendo credibilidade para si. Ora, isso evidencia que, também por seus meios e por sua natureza narrativa, aproximam-se novamente História e Literatura, na medida que:

O resultado final, a *mise en récit*, a escrita do texto, onde o historiador vai reconfigurar um tempo, desvendar uma intriga, fornecer resposta a uma pergunta, elaborando uma versão, é também uma forma que leva a *fazer crer*, antes do que comprovar de maneira absoluta. O resultado é sempre uma versão, a mais próxima possível, daquilo que teria, um dia, ocorrido! (...) historiadores fazem ficção, pois não recolhem simplesmente o passado dos arquivos. Eles constroem uma experiência do vivido, reconstituem uma temporalidade que só pode existir pelo esforço da imaginação, e transpõem esta representação do passado para uma narrativa. (PESAVENTO, 2003, p.36-37).

Contudo, olhando para a Literatura, agora com o auxílio da filósofo francês Paul Ricoeur, conclui a autora:

Já a Literatura, nos indica Paul Ricoeur, cria uma modalidade narrativa referencial ao mundo, com pretensão aproximativa. Não precisa comprovar ou chegar a uma veracidade, mas obter uma coerência de sentido e um efeito de verossimilhança. A rigor, História e Literatura obtêm o mesmo efeito: a verossimilhança, com a diferença de que o historiador tem uma pretensão de veracidade. (PESAVENTO, 2003, p.37.)

Ou seja, tanto História como Literatura, na complexidade da dimensão de suas narrativas, produzem, sob o aspecto epistemológico, o *verossímil*. Ao mesmo tempo que ambas estarão sempre diferenciando-se na natureza de seus compromissos com o interlocutor.

Encerrada essa análise epistemológica das duas narrativas, percebendo em qual dimensão as duas se aproximam e se afastam, torna-se viável agora observar com lucidez as possibilidades de uso da Literatura, como fonte Historiográfica. Escapando da antiga hierarquização positivista das formas de conhecimento do mundo, o acesso ao *mundo como texto*, fica cada vez mais próximo.

Neste novo plano de análise, pontuamos uma primeira questão: a Literatura pode sim ser fonte para a História, a depender das questões que se formulam, ou seja, a depender das questões que o historiador dirige à narrativa literária.

Pontuamos anteriormente, que cada um destes universos do saber, demonstra uma natureza de compromisso distinta com seu interlocutor. Desse fato observa-se que, na possibilidade de comunicação entre ambos, vários canais de signo e significado ficam implícitos nas narrativas, uma vez que o estabelecimento de um canal de comunicação inteligível é impreterível para ambos. O poeta quando produz sua ficção, a produz em direção ao seu público, usa de categorias de significado daquela visão da realidade tais que sejam possíveis de serem compreendidas por seu público, vividas e fundamentadas em seu próprio contexto cultural e, partindo dele, se dirige ao seu público, uma vez que concordemos que nenhum poeta, por mais distante da realidade que sua obra ficta pretenda se encontrar, elabora uma narrativa na pretensão de não ser compreendido por nenhum dos homens de seu próprio tempo. O que apontamos é que, todo poeta narra, introjetado no *espírito do tempo*²³ em que se encontra, em direção - direta ou indiretamente - aos homens de seu tempo.

Tal percepção, abre ao historiador a ampla possibilidade de, pelas perguntas certas, identificar na obra do poeta informações quanto aos valores e crenças do tempo presente ao qual a obra do poeta foi escrita e compreendida por seus pares, além da própria percepção de mundo em que viveu o poeta. Clarificando pontualmente tal possibilidade, nos enuncia a autora:

²³ cf. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, São Paulo, 2014

Se o historiador estiver preocupado com datas, fatos, nomes de um acontecido, ou se buscar a confirmação dos acontecimentos do passado, a literatura não será a melhor fonte a ser usada... Mas se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se torna uma fonte muito especial para o seu trabalho. (PESAVENTO, 2003, p.39)

Naturalmente, o que se destaca é o fato inegável de que a Literatura é, essencialmente, fonte de si mesma. O grande “trunfo” da *Ecole des Annales* é exatamente celebrar e valorizar este fato. Fica evidente também, que se abre o leque às fontes historiográficas, para muito além da Literatura, no caso, a todas as manifestações, artísticas ou não de uma Cultura, no sentido de que toda produção humana é uma produção do *espírito humano*, trocando em miúdos, *toda criação diz algo de seu criador*.

No entanto, com vistas ao fundamento de nosso texto, nos mantemos focados na relação entre História e Literatura e sobre o valor da Literatura como fonte histórica, caminhando para a conclusão, Pesavento (1945) explicita:

Seja a Literatura de cunho realista, dispondo-se a dizer sobre o real por forma da observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo, seja por transfiguração fantasmática e onírica ou de criação de um passado [ou futuro] distante ou próximo, a Literatura é sempre um registro - privilegiado - do seu tempo. (PESAVENTO, 2003, p.40)

Fica aqui então, fundamentada a proposta de abordagem de nosso tema, a saber, a relação Música-Educação na Grécia Antiga, mais especificamente o destaque da transição desta, primeiro pelo olhar da Mitologia Grega e suas formas de significado, posteriormente na sua relação com a Filosofia e suas novas formas de significação da realidade. Para tanto, consideramos a relevância da pujante obra Literária Grega, independente de seu contexto ou momento histórico, como fundamental para, pela pena dos poetas da antiga Hélade, colher os valores e as crenças da relação Música-Educação na Grécia Antiga.

Parte 1 - História e Cultura Grega

Capítulo 1 - A “Grécia” antes de Homero

No que concerne à antiguidade grega, os escritos mais antigos já identificados estão com data estimada entre os séculos XIV e XII a. C., em que a Cultura Micênica dominava as ilhas do Mediterrâneo e o mercado marítimo no entorno do Mar Egeu, ao Norte da África e do Oriente Próximo. Tal identificação com a forma escrita do grego arcaico, só foi possível pela decifragem dos escritos do Linear B²⁴, presentes em antigos artefatos (tabuinhas) datados do período, porém, mesmo com essa identificação, nem o achado nem a decifragem foram suficientes para traçar uma linha clara de continuidade daquela cultura micênica com a cultura grega no período arcaico. Contudo, como explicaremos adiante, não se trata de uma absoluta desconexão em termos de manifestação cultural, há algo de Micênico na antiga Hélade.

Observa-se a decaída da sociedade Micênica²⁵, que como dissemos, dominou os entornos do Egeu por boa parte do segundo milênio antes de Cristo, depois da destruição de Micenas²⁶ aproximadamente no séc. XII a.C., causada principalmente pelas Invasões Dóricas. (FINLEY, 1981, p. 241). Sobre esse evento, Jean Pierre Vernant (2000), importante historiador francês e autoridade em assuntos da Antiguidade grega, nos relata que:

Quando no século XII antes de nossa era o poder micênico desaba sob o ímpeto das tribos dóricas que irrompem na Grécia continental, não é uma simples dinastia a sucumbir no incêndio que assola alternadamente Pilos e Micenas²⁷, é um tipo de realeza que se encontra para sempre destruída, toda uma forma de vida social, centralizada em torno do palácio, que é definitivamente abolida, um personagem, o Rei Divino, que desaparece do horizonte grego. (VERNANT, 2000, p. 12)

²⁴ Silabário da escrita Micênica decifrado por Michael Ventris e John Chadwick em 1952. cf. FINLEY, 1981, Moses. *Economia e Sociedade na Grécia antiga*, cap. 12, Martins Fontes, São Paulo, São Paulo.

²⁵ Cultura formada por um amálgama, um tanto complexo, das sociedades minoica, micênica e cretense, em um longo processo desde o início do séc. XX a.C. Uma exposição mais completa deste processo encontra-se em: *O mundo da Polis* de Eric Voegelin.

²⁶ Centro do poder político e econômico da sociedade Micênica.

²⁷ Centros urbanos importantes do período.

Não são abundantes as informações que temos desta antiga realeza Micênica, porém, sabe-se que a vida social orbitava em torno da vida palaciana, que servia de domicílio do monarca e era também centro de poder político, religioso e militar, tendo a figura do Rei como a autoridade máxima desses três “poderes” (VERNANT, 2000, p.23). Apesar do governo centralizado, Vernant (2000) nos indica a presença de outras duas classes envolvidas com essa administração palaciana. Identificando estruturas sociais análogas a outros povos de origem indo-europeia, percebeu-se primeiro a existência de uma classe aristocrática feudal, responsável principalmente pela administração da vida econômica e militar da sociedade:

É nessa nobreza guerreira constituída em classe separada e, pelo menos no que concerne nos mais importantes, alimentada nos seus feudos por aldeões ligados à terra, que recrutam os homens de carros, força principal do exército. (...) Em todos os graus da administração palaciana é com efeito um vínculo pessoal de submissão que une ao rei os diversos dignitários do Palácio: não são funcionários a serviço do Estado, mas servidores do Rei encarregados de manifestar, em toda parte onde sua confiança os colocou, este poder absoluto de comando que se encarna no monarca. (VERNANT, 2000, p.23-24)

Essa estrutura de vassalagem é responsável pela administração econômica e militar, que na organização feudo-agrícola serve como meio de manutenção do poder central monárquico, ao mesmo tempo que recebe do monarca o direito e autoridade para manter seu governo local. No entanto, todo esse sistema fica vinculado diretamente à emanção do poder central do Monarca, não há a percepção de uma identidade de nação da qual o monarca seria símbolo. Os poderes são centrais e emanam do Palácio.

Contudo, como acrescenta Vernant (2000), o poder do monarca também exerce-se em uma dimensão religiosa, por meio de uma numerosa classe sacerdotal que, por sua vez, é submissa ao poder real e que administra os atos públicos da religião sob os auspícios e domínios do monarca. O grande ponto aqui é a dimensão divina do monarca, como mediador entre o divino e os homens:

No cume da organização social, o rei usa o título de ‘wa-na-ka’, *ánax*. (...) O *ánax* é responsável também pela vida religiosa: ordena com precisão seu calendário, vela pela observância do ritual, pela celebração das festas em honras aos diversos deuses, determina os

sacrifícios, as oblações vegetais, as taxas das oferendas exigíveis de cada um, segundo sua classe. Pode-se pensar que se o poder real se exerce assim em todos os domínios é que o soberano, como tal, encontra-se especialmente em relação com o mundo religioso, associado a uma classe sacerdotal que surge numerosa e influente. (VERNANT, 2000, p. 25)

Havia ainda a classe dos Escribas, responsáveis pela organização burocrática da vida econômica. Nas inscrições presentes nas tábuas em Linear B, temos referências importantes sobre o ofício desta classe, segundo nos mostra Finley (1981)²⁸. Em todo caso, todo este substrato cultural que poderia ter sido transmitido tornando-se uma herança posterior para o povo grego, não permaneceu, perdeu-se para sempre (VERNANT, 2000, p.26). Quanto ao contexto geral deste momento de ruptura e transição, Voegelin (1936) nos fornece uma síntese:

O processo de transição da sociedade aqueia²⁹ para a helênica é plenamente claro³⁰ em suas linhas gerais, mas quase completamente obscuro nos pormenores. A destruição física em virtude da invasão bárbara deve ter sido terrível. Junto com as povoações e os palácios, a base econômica dos ofícios mais elevados pereceu; e, possivelmente, perdeu-se também a arte da escrita. Nesse território devastado introduziram-se, por volta de 1100, os dóricos, seguidos pelos gregos do noroeste. Embora os primeiros invasores tenham apenas passado pela área, deixando rastros étnicos perceptíveis, a nova imigração resultou em povoações maciças dos dóricos. (VOEGELIN, 2000, p. 140)

É preciso destacar o fato de que, possivelmente toda a estrutura física palaciana se perde e com ela algo muito mais valioso, em termos culturais, acaba sendo também destruído, a cultura da escrita.

A cultura antiga dos escribas morre e só retorna à Hélade no contato posterior com os fenícios. Quanto à sociedade aqueia, uma vez que todo aquele sistema de governo talassocrático³¹ entra em colapso, vê-se a possibilidade de sobrevivência pela migração a regiões mais internas do continente, as regiões montanhosas do Egeu e,

²⁸ Trabalho publicado em seu artigo *Os arquivos do Palácio Micênico e a História Econômica* de 1957, que se dedica exclusivamente a analisar o trabalho de Michael Ventris e John Chadwick, três anos após a publicação de sua descoberta.

²⁹ Denominação étnica da sociedade que formou o império Micênico. Este é o termo amplamente usado na epopeia homérica para se referir aos "gregos".

³⁰ Afirmção discutível, haja vista o amplo debate sobre as influências da sociedade micênica para com a sociedade que Homero viveu. cf. FINLEY, 1981, cap. 12.

³¹ Governo que se impõe essencialmente por sua força marítima, o que foi característica marcante da civilização micênica, nas águas do Egeu.

em especial, a Jônia e todo entorno da Ásia menor. Nesse sentido, nos acrescenta ainda Voegelin (1936):

Sob a pressão, os aqueus emigraram em grande número, atravessando o mar rumo às ilhas e à costa da Anatólia. Dessa imposição das tribos gregas sobre os aqueus, da migração jônica e do rearranjo das populações resultaram a composição étnica e a expansão territorial da sociedade que, no século VIII a.C, emergiu como a sociedade dos helenos. A espantosa façanha destes séculos foi a manutenção da continuidade civilizacional com os micênicos e por meio destes, com as fases minoicas da sociedade grega. (VOEGELIN, 2000, p.140)

Nesse cenário de destruição cultural, há um elo remanescente entre a cultura micênica e a cultura que tornar-se-ia helênica posteriormente, e este abarcava justamente a Religião e a Mitologia, que por sua vez foram “preservadas” pela cultura aristocrática que se viu forçada a migrar e se realocar no entorno do Egeu. O principal ponto de migração é a Jônia, onde no séc. VIII a.C., vemos surgir a célebre figura do poeta Homero.

As aspas inseridas na expressão *preservadas*, nos referindo àquela antiga cultura aristocrática, precisam ser relativizadas, pois estamos falando de um longo período de transformações culturais que ao final, quando encontramos a cultura de uma civilização já estabilizada, observamos alguma herança das tradições passadas, mas com seus traços autênticos nitidamente desconexos da antiga cultura. Este novo cenário é mais bem explicado pelos postulados de Vernant (2000):

A queda do poder Micênico, a expansão dos dórios no Peloponeso, em Creta e até em Rodes³² inauguram uma nova idade da civilização grega. A metalurgia do ferro sucede à do bronze. (...) A cerâmica transforma-se profundamente: deixa as cenas da vida animal e vegetal por uma decoração geométrica. Divisão nítida das partes do vaso, redução das formas a modelos claros e simples, obediência a princípios de aridez que excluem elementos místicos, de tradução egéia. (VERNANT, 2000, p.33)

Esses elementos artísticos de descontinuidade, essas novas formas de simbolização, representam um novo estado de espírito deste povo. Vernant (2000),

³² Região próxima a Jônia.

sobre esse aspecto, nos traz a análise mais profunda de Webster (1958), sobre essa nova forma de mentalidade e sua simbolização:

(...) os homens já tomaram consciência de um passado separado do presente, diferente dele (a idade de bronze, idade dos heróis, contrasta com os tempos novos, votados ao ferro) (...) uma distância insuperável se estabeleceu entre os homens e os deuses (o personagem do rei divino desapareceu). Assim, em toda uma série de domínios, uma delimitação mais rigorosa dos diferentes planos do real prepara a obra de Homero, esta poesia épica que, no seio mesmo da religião, tende a afastar o mistério. (WEBSTER, 1958 *apud* VERNANT, 2000)).

Encontramos Homero em uma nova sociedade, que mantém preservada uma herança religiosa por meio de uma Mitologia vívida, mas já manifesta sob uma ótica original, que trata a relação entre homens e deuses de maneira “menos sacra”. Os deuses, estão mais “humanos”.

Estamos aqui tentando destacar certos fatos históricos. É importante que percebamos que estamos tentando descrever de maneira sucinta um processo ainda obscuro para a modernidade de uma mutação cultural que durou mais de 300 anos. Nos atemos aqui apenas aos fenômenos históricos essenciais que influem diretamente na pesquisa da educação grega, no caso específico da relação entre a educação grega e a poesia de Homero.

Tendo ciência de todo esse percurso histórico, desde a Sociedade Micênica, às Invasões Dóricas, extinção da classe escriba e a posterior “idade média” grega, é possível agora que compreendamos a relevância cultural e histórica da obra de Homero.

1.2 - Homero e a História da Cultura grega

Em seu compêndio *História da Educação na Antiguidade*, o célebre historiador francês Henri-Irénée Marrou (1981), faz um apanhado historiográfico geral, desde sua gênese, do fenômeno pedagógico grego. De pronto, o autor pontua que

é em Homero que começa, para não mais interromper-se, a tradição da cultura grega: seu testemunho é o mais antigo documento que podemos, proveitosamente, compulsar acerca da educação arcaica” (MARROU, 1981, p.33).

A obra de Homero precisa ser observada, em suas particularidades, não apenas como narrativa fictícia *sobre tempos cavaleirescos de outrora*, pois encontra-se na narrativa da pena de Homero vibrantes informações historiográficas extremamente úteis a qualquer historiador. No caso, “a sua imagem de uma idade heróica é uma imagem compósita, em que se superpõem reminiscências esfiadas durante quase um milênio de história” (MARROU, 1981, p.34). Dentro da Epopeia, é possível conferir alguns dados citados por Homero, com informações arqueológicas descobertas em nosso tempo que remetem a tempos anteriores até mesmo da sociedade micênica, por exemplo: “a *Ilíada* evoca as danças da juventude de Cnossos e as acrobacias no “teatro” (χόρος) de Dédalo³³, destruído já por ocasião da catástrofe de 1400.” (MARROU, 1981, p.34).

Homero não é o precursor do gênero épico grego, na verdade, o entendimento que se tem hoje, tanto por parte da crítica literária quanto por parte das pesquisas filológicas, é que Homero se encontra no ápice de uma tradição literária, herdada e preservada durante e após as invasões bárbaras. Como citamos anteriormente, esse é o início da cultura helênica como a conhecemos, sendo Homero seu “fundador”, e ao mesmo tempo depositário de uma cultura literária e religiosa pregressa.

Nesta “idade média homérica”³⁴, termo que Marrou (1981) utiliza justamente para explicar os tempos em que viveu Homero, como sendo análogos a Idade Média europeia, temos o governo baseado em uma aristocracia guerreira, governada por um rei, mas não mais aos moldes da sociedade micênica. Nos relata Vernant (2000) que “em face do palácio, da corte, de todos os que deles dependem seja diretamente, seja pela tendência de seu feudo, entrevê-se um mundo rural organizado em aldeias com sua própria vida”. Falando aqui do domínio das antigas *demos*, estruturas sociais primitivas, anteriores a *polis* grega. O que diferencia essas estruturas do reinado centralizado antigo do mundo micênico é justamente a posição que o *ánax* possui, ou

³³ HOMERO, *Ilíada*, XVIII, 590-605

³⁴ MARROU, 1981, p.34

melhor, a posição que deixa de possuir que marca a principal mudança de contexto, como continua Vernant (1981):

Estes *demos* da aldeia dispõem de uma parte das terras nas quais eles se fixam; regularizam, de conformidade com as tradições e as hierarquias locais, os problemas que põem, em seu nível, os trabalhos agrícolas, a atividade pastoril, as relações de vizinhança. É nesse quadro provincial que aparece, contra toda expectativa, o personagem que tem o título que teríamos normalmente traduzido por rei, o pa-si-reu, o *basileus* homérico. Precisamente, ele não é o Rei em seu palácio, mas um simples senhor, dono de um domínio rural e vassalo do *ánax*. (VERNANT, 2000, p.28)

Homero não descreve os nobres senhores guerreiros da *Ilíada* como *ánax*, mas como *basileus*. Vernant (1981) explica a mudança pela transformação social e psicológica decorridas depois das invasões bárbaras. Contudo, não só percebemos no ‘relato’ de Homero uma nova posição do Rei, mas também uma aristocracia evoluída culturalmente. É uma sociedade guerreira sim, porém, em um nível diferente de civilidade e gentileza. A maneira como Homero apresenta seus heróis — que na Epopeia eram aqueles que protagonizaram toda a trama e compunham aquela aristocracia guerreira — se distingue essencialmente por sua Educação. Antes de prosseguirmos, será preciso apresentarmos algumas importantes ressalvas aqui. Estamos adentrando na “Questão Homérica”, complicado campo da Filologia Grega, que requer de nós alguns comentários para que seja possível falarmos de uma Educação Homérica.

1.3 – A Questão Homérica

No campo da Filologia, das várias correntes de interpretação tanto da biografia quanto da obra Homérica³⁵, a que mais tem se sustentado à prova do tempo é a hipótese de que a *Ilíada* tenha realmente sido escrita por uma única mente, porém,

³⁵ Toda esta “Questão Homérica”, é fruto de um debate já centenário, sem unanimidade e de difícil concordância entre as hipóteses estudadas. Não sendo possível tratá-las neste texto, optamos por entrar em acordo com as conclusões mais recentes e aparentemente mais prevalentes da questão. *cf...*

que unifica, edita e organiza uma série de outros *cantos épicos*, que faziam parte de uma grande tradição poética, (e este seria o “Homero” reconhecido pela tradição grega posterior) e a *Odisseia*, por sua vez, teria sido escrita posteriormente, não apenas por um único poeta, tendo se tornado a *finalis operis* de uma tradição da qual Homero é herdeiro, como defende Carlos Alberto Nunes (2005), em sua célebre tradução da Epopeia.³⁶

O debate – de proporções “titânicas”, tanto em extensão como em discordância – nos impossibilita que tratemos da questão com maior profundidade. Tal ressalva nos parece importante. Não queremos parecer displicentes com a *questão*, e é justamente pelo motivo contrário que nos vemos impossibilitados de tratá-la com maior profundidade.

Lidamos com a questão da seguinte maneira: entre analistas, unitaristas e pós-analistas³⁷, independentemente se a *Ilíada* e a *Odisséia* tem uma única autoria, ou várias, ou os dois casos nas duas Epopeias, cremos ser possível, independentemente das conclusões dessas principais correntes, encontrar informações pertinentes tanto em relação ao incipiente processo pedagógico do contexto grego arcaico, assim como, quanto ao papel da Música no mesmo, ambos alocados no contexto desse *espírito* grego pré-clássico, ou refinando a direção de nosso texto: estamos buscando compreender a relação música-educação no contexto posterior às invasões dóricas (séc. IX a.C.) e anterior à geração dos primeiros pré-socráticos (séc. VI a.C.), pois até onde nos parece, este recorte é importante para nossa pesquisa, independentemente dos relevantes aprofundamentos filológicos quanto a pessoa e a obra de Homero, uma

³⁶ cf. “A Questão Homérica”, *Ilíada*, Nunes, 2005.

³⁷ “Walter ONG apresenta um sumário das disputas Homéricas até Milman Parry e o século XX: ‘O século XIX viu o desenvolvimento das teorias Homéricas dos assim chamados ‘Analistas’ iniciadas por Friedrich August Wolf (1759 – 1824), nos *Prolegomena* de 1795. Os analistas encaravam os textos da *Ilíada* e da *Odisseia* como combinações de poemas mais antigos ou fragmentos, e pretendiam aplicar o método analítico para determinar quais eram esses pedaços e de que modo eles se foram sedimentando em camadas. Todavia, como aponta Adam Parry (1971, pp. xiv–xvii) os analistas partiram da suposição de que os pedaços que iam sendo combinados eram simplesmente textos, nenhuma alternativa vindo-lhes à mente. Inevitavelmente os Analistas seriam sucedidos pelos Unitaristas no começo do século XX. Os partidários do Unitarismo, muitas vezes pietistas literários e cultistas inseguros, mantinham que a *Ilíada* e a *Odisseia* eram tão bem estruturadas, tão consistentes em suas caracterizações e, de modo geral, tamanhas obras de arte, que elas não poderiam ter sido produzidas por uma sucessão desorganizada de redatores, mas deveriam ser a criação individual de um único homem.’ SCHRAMM, “Homero? prós e contras: a questão homérica como um problema de tradução e o problema da tradução como uma questão homérica”. *Caderno de Letras (UFPEL)*, v. 1, p. 81-107, 2014. (1982, p.20)

vez que estaremos mais preocupados com um contexto social e histórico, colhendo as informações que a válida bibliografia da época nos dá acesso, sem nos preocuparmos tanto com questões referentes a biografia do próprio poeta.

Contudo, reconhecemos de pronto que várias de nossas considerações estão baseadas na interpretação de alguns expoentes mais afinados com as interpretações pós-analíticas da “Questão Homérica”. Entre esses, o supracitado Nunes (2005), depositário de uma célebre corrente filológica de interpretação da Epopeia.

Dito isto, já caminhando para uma abordagem inicial do texto da Epopeia, nos pontua Werner Jaeger (1986), autor da célebre obra *Paideia: a formação do homem grego* (que nos acompanhará em todo percurso do presente texto):

Atualmente não é possível considerar a *Iliada* e a *Odisséia* fontes da primitiva história da Grécia - como uma unidade, quer dizer, como obra de um só poeta, embora na prática continuemos a falar de Homero como a princípio fizeram os antigos, agrupando sob esse nome diversos poemas épicos. (...) Do ponto de vista histórico, a *Iliada* é um poema muito mais antigo. A *Odisséia* reflete um estágio muito posterior da história da cultura grega. (JAEGER, 1986, p.37)

Contudo;

Conquanto a *Iliada* dê no conjunto uma impressão de maior antiguidade que a *Odisséia*, isso não pressupõe necessariamente que tenha surgido na sua forma atual, como grande Epopeia, numa época muito distante da época da *Odisséia* na sua forma definitiva. (JAEGER, 1986, p.39)

Identificaremos também a *Odisseia* como obra de Homero com esta ressalva feita. Em sentido estrito, estamos nos referindo a uma tradição poética herdeira da *Iliada*, mas que foi reconhecida pela tradição posterior da antiguidade grega como sendo também obra de Homero.

Nesse entendimento, Jaeger (1986), aponta ainda, o quanto a *Odisseia* parece distante do imaginário grego da Jônia do séc. VI a.C., onde sabemos que vemos o surgimento da filosofia naturalista³⁸. Vê-se muito pouca identificação da *Odisseia* na narrativa dos poetas Jônicos daquele tempo, assim como de suas visões políticas e geográficas. Além desse apontamento, Jaeger (1986) ainda identifica que o famoso

³⁸ cf. REALE, Giovanni. *História da Filosofia*. São Paulo, Paulus, 1997.

poeta ático do Séc. VI a.C., Sólon (638 a.C.) reconheceu Homero como autor da *Odisseia* em sua obra, e conclui: “Parece-me fora de dúvida que a Odisséia, quanto ao essencial, já deveria existir no tempo de Hesíodo” (JAEGER, 1986, p.38). Diante dessas explicações, nos vemos possibilitados de retornar à exposição da Educação Homérica, as distinções que fizemos aqui, nos serão caras um pouco mais a frente.

Capítulo 2 - Introdução à Educação Homérica

Há algumas questões importantes a tratar aqui. Pensando nesse dado histórico inquestionável da relevância de Homero para o curso da História e do pensamento Grego, nos perguntamos: como e porque aqueles poemas de Homero foram tão decisivos na construção do modelo de educação Grego? Quais elementos presentes naquela poesia fizeram Homero tornar-se tão fundamental? O que o distingue na tradição poética da qual ele era depositário?

Jaeger (1986), nos fornece uma abrangente análise do que hoje entendemos por Educação e que está presente na Epopeia. Para sermos mais precisos, não somente dela. Sua descrição é tão mais profunda que adentra na natureza do próprio valor pedagógico da obra artística, indo em direção a obra literária em geral, nos traz um argumento que tange até mesmo as razões para o alto valor que damos à Literatura e seus Clássicos Literários. Suas reflexões nos serão sumamente úteis para explicar o papel de Homero na Educação Grega.

Como torna-se educadora uma poesia? Para Jaeger (1986):

(...) só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *éthos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. (JAEGER, 1986, p.62)

Para Jaeger (1986), o que determina o valor pedagógico de um poema (mas não só de um poema, como veremos a seguir) é o nível da profundidade espiritual daquela narrativa, quando esta tem como substrato, a própria natureza humana. Ou seja, numa ilustração rasteira: quando o poeta narra os feitos de uma *persona ficta*, expõe necessariamente também, uma *psique*, que será observada e julgada pelo leitor quanto ao seu valor intrínseco. O julgamento do valor desse *éthos* é levado em conta no juízo de valor que define o quanto aquela obra tem a ensinar.

Contudo, por se tratar de uma obra artística, logo, de apreciação não só ética mas estética, a questão é ainda mais complexa e carece de um outro aprofundamento e, para tal, Jaeger (1986) continua: “(...) os valores mais elevados ganham, em geral, por meio da expressão artística, significado permanente e força emocional capaz de

mover os homens.” (JAEGER, 1986, p. 62) Nesse sentido, para o autor, a depender do nível de afetamento causado pela experiência estética proporcionada pela obra, a admiração de um *éthos* é afetada justamente pelo modo como é recebida, para ele “a arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual. É o que os gregos chamam de ‘*psykhagogia*’” e mais; “só ela possui ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata e viva que são as condições mais importantes da ação da educação” (JAEGER, 1986, p. 62).

Valerá maximamente a pena esclarecer esse ponto. Para Jaeger (1986), o potencial pedagógico da obra artística está atrelado a dois fatores: primeiro, a identificação subjetiva do interlocutor, ou seja, quando o público vê a si mesmo representado naquele canal de transcendência da sua própria realidade material, que é a obra fantástica; e segundo, uma identificação universal, ou seja, o público precisa ver não somente *a si mesmo* em sua subjetividade mas, ver que qualquer outra pessoa está também sendo representada ali, ver que aquele *éthos* tem validade universal. Voegelin, por sua vez, nos passos de Aristóteles, nos diz: “a poesia é algo ‘mais filosófico e sério’ que a história; ela não relata meros fatos, mas comunica o que é ‘geral’, ou podemos dizer, talvez, o que é ‘essencial’” (VOEGELIN, 2000, p.326).

Este é o efeito a que se refere: a ‘elevação’ da perspectiva da vida como um todo, para fora da vida corriqueira, ao mesmo tempo e em sentido contrário, o ‘abaixamento’ dos universais, que se conectam com as subjetividades por meio da obra fantástica. O estético conduz o público a transcender o material; o ético, conduz o público a trazer para a imanência o universal. A arte, move a alma e a ‘seduz’ para um *éthos*.

Porém, o interesse de Jaeger (1986), está voltado especificamente à percepção filosófica no discurso poético, que é causa primeira do valor de Homero, e nesse sentido explica:

A filosofia e a reflexão atingem a universalidade e penetram na essência das coisas, mas atuam somente naqueles cujos pensamentos chegam a adquirir a intensidade de uma vivência pessoal. Daqui resulta que a poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual e verdade racional, assim como sobre as meras experiências acidentais da vida do indivíduo. É mais filosófica que a vida real (se nos é lícito ampliar o sentido de uma conhecida frase de Aristóteles), mas é, ao

mesmo tempo, pela concentração de sua realidade espiritual, mais vital que conhecimento filosófico. (JAEGER, 1986, p.62)

É importante que sublinhemos este “aspecto filosófico” de Homero. Em relação ao seu aspecto intelectual (que do ponto de vista do racionalismo moderno, é ainda incipiente), Homero se destaca em sua tradição, justamente pela profundidade presente em sua obra, no que concerne à ideia de *natureza humana* e de como esta se insere na harmonia de um *cosmos*. Quanto a sua descrição da percepção do Homem, Jaeger (1986) aponta:

A grande Epopeia não representa apenas um progresso imenso na arte de compor um todo complexo e de amplo traçado; significa também uma consideração mais profunda dos conteúdos íntimos da vida e dos seus problemas, o que eleva a poesia heróica muito acima da sua esfera original e outorga aos poetas uma posição espiritual completamente nova, uma função educadora no mais alto sentido da palavra. (JAEGER, 1986, p.72)

Homero se distingue em profundidade de sua tradição não em sua abrangência, mas em sua seletividade. Observemos: a *Ilíada* narra uma grande guerra com mais de 10 anos de duração, porém o que mereceu o destaque da pena de Homero? A *cólera de Aquiles*. É com ela que se inicia a narrativa, e por causa dela que se desenrolam os eventos, e é em referência a ela que a Epopeia se conclui³⁹, e em todo este percurso, são justamente os elementos de *humanidade*, em toda sua complexidade que são destacados na narrativa, não apenas uma concatenação novelesca de problemas reais da vida comum: “(...) em vez de uma história da guerra troiana ou da vida inteira de Aquiles, apresenta apenas, com prodigiosa segurança, as

³⁹ Um breve resumo dos eventos da *Ilíada*: “A *Ilíada* começa no instante em que Aquiles, colérico, retira-se da luta, o que põe os gregos no maior apuro. Depois de tantos anos de luta estão quase perdendo, por causa dos erros e misérias humanas, fruto dos seus esforços, no momento em que estavam bem perto de alcançar o seu objetivo. A retirada do seu herói mais poderoso anima os outros heróis gregos a realizar um esforço supremo e a mostrar todo o brilho da sua bravura. Os adversários, encorajados pela ausência de Aquiles, lançam no combate todo o peso da sua força e o campo de batalha chega ao momento supremo, até que o crescente perigo dos seus move Pátroclo a intervir. A sua morte pelas mãos de Heitor consegue, enfim, o que não haviam alcançado as súplicas e tentativas de reconciliação dos gregos: Aquiles entra de novo na luta para vingar o amigo morto, mata Heitor, salva os gregos da ruína, enterra o amigo com lamentos selvagens conforme os antigos usos bárbaros e vê alcançar sobre si próprio o destino. Quando Príamo se arrasta a seus pés pedindo-lhe o cadáver do filho, entenece-se o impiedoso coração do Pelida com a recordação do seu velho pai, a quem também, embora ainda vivo, foi roubado. (JAEGER, 1986, p.73).

grandes crises, alguns momentos de significação representativa”⁴⁰. A *Ilíada*, mais que a história da guerra de Tróia, é a *Tragédia de Aquiles*, Homero tem em mente não só uma Guerra, mas a alma de um herói, e nesse sentido, vê-se que sua história, segundo Jaeger (1986) é sobre:

o heroísmo sobre-humano de um jovem magnífico que prefere, em plena consciência, a dura e breve ascensão de uma vida heróica a uma longa existência sem honra, cercada de prazeres e de tranquilidade, (...) A tragédia contida na resolução de Aquiles de vingar em Heitor a morte de Pátroclo, apesar de saber que após a queda de Heitor o espera a ele por sua vez, uma morte certa, não encontrará a sua plenitude até a consumação da catástrofe (...) Eleva-se até a escolha deliberada de uma grande façanha, ao preço antecipadamente conhecido, da própria vida. (JAEGER, 1986, p.72-73)

O *éthos* manifesto pelo herói *Aquiles*, simbolizava a imagem do *Homem Ideal* para aquela Aristocracia que o conheceu, tendo Homero como porta-voz. Seu *senso de dever* e seu heroísmo foram vistos como imagem plena de *humanidade* por aquela antiga sociedade guerreira, esse foi o *éthos* identificado e louvado como *imagem do universal*, ao mesmo tempo *vital*, que tanto transcendia ao *material*, quando acessava aquele *universal*. Os cantos da Epopeia, não foram recebidos em nenhum momento, como mero entretenimento.

Essa abrangente percepção da obra poética, naturalmente, não precisa se restringir somente ao fazer poético. É perfeitamente possível que esta *conversão espiritual* seja percebida também na manifestação de outras expressões artísticas. O autor da *Paideia*, de fato faz uma ressalva: esta reflexão ‘técnica’ sobre o efeito pedagógico da obra artística, se aplica especificamente à Epopeia de Homero (JAEGER, 1986, p.63), contudo, à frente em sua exposição, o autor identifica o mesmo efeito em um outro momento da história da arte grega, a saber, na Tragédia Grega.

A título de ilustração, e sem perder de vista a lida com o ponto em que estamos, sobre a maneira como a Tragédia foi percebida como objeto artístico (mas não apenas como tal), na Atenas do séc. V a.C., pontua Voegelin (2000)

Em seu efeito sobre os espectadores, a tragédia tornara-se agora algo como uma terapia psicológica. Os acontecimentos que se davam no

⁴⁰ Ibid, p.72

palco suscitaram nos espectadores compaixão e temor, e ainda outras emoções, e, desse modo, ofereciam alívio para as quantidades represadas de paixão. (VOEGELIN, 2000, p.326)

É nesse sentido que Jaeger (1986) nos diz que “os contemporâneos não consideravam nunca a natureza e a influência da tragédia de um ponto de vista exclusivamente artístico” (JAEGER, 1986, p. 293). No contexto aqui, quanto à autoridade pública dos poetas: “o povo achou maior e mais grave que a dos chefes e políticos que se sucederam no governo constitucional” (Ibidem). Salvaguardando a diferenciação entre os contextos históricos, o que vemos de comum em ambos é o grande peso de influência que a obra artística possui no desenrolar geral da história grega. A obra dos poetas gregos, quase nunca foi percebida como mero entretenimento.

A posição que os filósofos e pensadores possuem em nossa sociedade moderna é a posição que possuíam os poetas deste tempo. Em um contexto de uma “racionalidade incipiente”, ainda devotada à Mitologia como fonte de explicação última da realidade, a arte e os poetas assumem estas funções sociais que hoje assumem aqueles que reconhecemos como cientistas e filósofos. Quanto a esta posição social da arte dos poetas, o célebre historiador da filosofia italiano Giovanni Reale (1997), nos oferece uma síntese:

Antes do nascimento da filosofia, os poetas tinham importância extraordinária na educação e na formação espiritual do homem grego, muito mais do que tiveram entre outros povos. O helenismo inicial buscou alimento espiritual de modo predominante nos poemas homéricos, ou seja, na *Ilíada* e na *Odisséia* (que conforme se sabe, exerceram nos gregos influência análoga à que a Bíblia exerceu entre os Hebreus, uma vez que não haviam textos sagrados na Grécia), em Hesíodo e nos poetas gnômicos dos séculos VII e VI a. C. (REALE, 1997, p.6)

É imprescindível, portanto, que para falarmos de *Paideia*, falemos primeiro da vida e obra dos poetas, e neste contexto da história grega, de Homero. Contudo, como veremos a seguir, é importante destacarmos um outro aspecto da cultura grega primitiva, para que as questões do início deste capítulo⁴¹ sejam respondidas.

⁴¹ cf. p. 38 acima

2.2 - Cultura e *Areté*

Há um outro dado mais profundo da cultura grega primitiva que acrescenta explicações quanto ao *porquê*, especificamente, este *éthos* ideal, foi tanto objetificado por Homero, quanto celebrado por quem o ouviu. Estamos falando daquilo que foi o ideal pleno daquela antiga sociedade guerreira, a *areté*.

Areté é um conceito de difícil tradução para o português pela dimensão abrangente de significado que possuía para aquela aristocracia guerreira, público de Homero. Uma síntese do conceito pode ser assim expressa “na palavra ‘Virtude’, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma atitude cortês e distinta ao heroísmo guerreiro” (JAEGER, 1986, p. 63). A ideia de *areté*, faz referência direta ao que há de mais essencial no ideal de cultura daquele povo, se assim podemos nos expressar. Objetificada por aquela aristocracia guerreira, a *areté*, era o atributo próprio da nobreza. Porém, em Homero, o significado mostra-se com uma maior sofisticação e amplitude:

tem em Homero, apesar do predomínio do seu significado guerreiro, um sentido “ético” mais geral. Derivam ambos da mesma raiz designam o Homem nobre que, na vida privada como na guerra, rege-se por normas certas de conduta, alheias ao comum dos homens. (JAEGER, 1986, p. 23)

Aristóteles posteriormente, interpretando o conceito de *areté* desta aristocracia guerreira, a apresenta como “um esforço humano, produto de uma elevada auto-estima”⁴². Porém, este “amor-próprio”, não se refere ao sujeito físico, mas a um *alto ideal de Homem*⁴³ (em pleno sentido platônico), ou seja, não se trata de

⁴² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo, Martin Claret, 2000.

⁴³ A título de ressalva, contra qualquer acusação de anacronismo na descrição de um fenômeno cultural, por meio de uma linguagem filosófica, e especificamente platônica, vale a ressalva de Jaeger (1986): “Embora estejamos cômicos do perigo da generalização e da interpretação do anterior pelo posterior, não podemos fugir à convicção de que a ideia platônica, produto único e específico do espírito grego, nos dá a chave para interpretar a mentalidade grega em muitas outras esferas. A conexão entre

amor-próprio direcionado ao *eu* que se vê, mas a um outro *eu*, que se pretende realizar em si mesmo. É este sofisticado conceito de auto-estima que para Aristóteles, impulsiona o heroísmo, em prol da realização em si mesmo deste *ideal*, que por sua vez foi, como dissemos, objetificado por Homero e intensamente ilustrado na Epopeia.

É esta imagem da *areté ideal* do heróis de Homero que são educados para “proferir palavras e realizar ações” (JAEGER, 1986, p.28), ou seja, que manifesta a *areté*, aquele *ideal de humanidade* tanto no corpo, quanto na alma, que torna-se o ideal da educação grega. Este impulso de realização desse *Homem Ideal*, objetificado por aquela aristocracia guerreira em seu incipiente processo de *formação* cultural, direciona-se não só à maneira como o indivíduo se porta, mas a quem ele é. O conceito de ‘educação’ daquela aristocracia, pretende, portanto, abranger a totalidade do indivíduo: “A formação manifesta-se na forma integral do Homem, na sua conduta e comportamento exterior e na sua atitude interior” (JAEGER, 1986, p. 63).

Este *ideal* de formação, composto sob o *éthos* da obra de Homero, reflete também um forte senso de comunidade, de modo que educa-se em direção a esse *ideal*, mas para que o indivíduo em seu estágio maduro de *formação* pense e aja com vistas ao benefício comunitário. É desse processo complexo que surge a noção moderna de *cultura*. Nesse sentido, Chauí (1994), nos oferece uma síntese:

os gregos inventaram o que, hoje, chamamos de cultura: um ideal da comunidade e do indivíduo como reciprocamente responsáveis um pelo outro, como norma e modelo um para o outro, como vínculo interno e essencial entre ambos, tendo como centro a ideia do homem como ser racional e político, capaz de agir segundo fins e valores que constituem uma certa ideia do que seja a excelência humana – a *areté* – para a qual a comunidade o educa e o forma integralmente. (CHAUÍ, 1994, p.25)

O ideal da *areté*, ou seja, esta ambição pelo *Homem Ideal*, máxima expressão do que se identificou por *humanidade*, é a causa deste primeiro fenômeno pedagógico. É a ânsia da realização deste *ideal humano* que impulsiona o homem grego a organizar todo o substrato histórico que a sua herança cultural possui de mais valioso e único, e transmiti-la às suas novas gerações, para benefício da própria

as ideias platônicas e a tendência da arte para forma foi posta em relevo desde a Antiguidade. (JAEGER, 1986, p. 10)

identidade histórica desse povo. Essa herança que se transmite no processo pedagógico, é o que hoje podemos entender por *Cultura*, e é somente nesse sentido que podemos identificar o povo grego como fundadores do conceito que, por sua vez, também somos depositários.

Neste compasso porém, é preciso que percebamos que este fenômeno não acontece de maneira consciente, ele já está lá, contudo

nos estágios primitivos de seu crescimento, não teve a ideia clara dessa vontade; mas, à medida que avançava seu caminho, ia-se gravando na sua consciência, com clareza cada vez maior, a finalidade sempre presente em que a sua vida assentava: a formação de um elevado tipo de Homem. A ideia de educação representava para ele o sentido de todo esforço humano. Era a justificação última da comunidade e individualidade humanas. (JAEGER, 1986, p.5)

O que se vê para a posteridade de Homero, é a maturação deste primeiro espírito grego, do qual Homero torna-se um ícone representante, que busca um *ideal humano* elevado, que vê na *formação humana* por meio do que há de elevado em sua produção cultural, a possibilidade de realização daquele *ideal de humanidade*. A Epopeia de Homero, é imagem simbólica deste espírito por uma lado, ao mesmo tempo que também é agente e perpetuador no processo histórico grego, e é com essa noção, que conseguimos clarificar as razões que elevam Homero ao patamar de *educador* da Grécia.

Parte 2 – Música e Mitologia

Capítulo 3 – A *Mousiké*

O termo *mousiké*, apesar da semelhança morfológica com a denominação latina *musica*, não nos fornece a mesma definição que a terminologia latina. Como dissemos anteriormente, o caráter orgânico da sociedade grega nos tempos homéricos, nos impõe a dificuldade de olharmos para determinados objetos de estudo, que são percebidos hoje com certo grau de especificação em seu significado, e vê-los imbricados a outros objetos que apontam significados distintos, mas que naquele contexto eram referidos por um mesmo signo gramático.

O termo *mousiké* é exemplo magno deste fenômeno, faz referência tanto a *Música* em sentido estrito como é compreendida na contemporaneidade, quanto a outros conceitos que hoje possuem signos gramáticos distintos, apontando para sentidos de significado estritos e particulares. Em sua obra *Ouvir o Lógos*⁴⁴, Lia Tomás nos oferece um esboço elucidativo da complexidade inerente à multiplicidade de significados aos quais a palavra *mousiké* referiam-se naquele contexto:

Quando associado às Musas⁴⁵, é portador da inspiração poética do conhecimento; extensivo à cultura, e, no caso contrário, como sua negação *a-mousos*, “inculto”, “ignorante”; Também extensivo à música (em sentido estrito), poesia, filosofia; No grego moderno encontra-se a palavra “música”, porém entendida no sentido “europeu” (isto atesta a diferença de significado que esta palavra adquiriu posteriormente com relação à concepção original); A explicação mais provável associa a palavra *mousa* a *manthanein* (*manthano*), “aprender”, sendo essa última também raiz da palavra “matemática”. (TOMÁS, 2002, p.40)

Não que esta pluralidade de sentido da palavra *mousiké* nos impossibilite o estudo do fenômeno musical em sentido estrito, tal qual usado na modernidade, contudo, naturalmente e como anteriormente dissemos, impõe certo cuidado quanto ao contexto onde ele é referido, seja qual for a natureza literária ou temática do

⁴⁴ Resultado de sua tese de Doutorado no Programa de estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em março de 1998, assim como referido pela autora na própria obra.

⁴⁵ Trataremos com maior profundidade essas personagens alguns capítulos a frente.

escrito estudado. Não podemos deixar de observar por outro lado, que é justamente a complexidade deste fenômeno histórico que revela a riqueza da cultura musical daqueles tempos.

Na *Paideia*, Jaeger destaca o traço *orgânico* da visão de mundo do grego, que observa o mundo por uma ótica integral, onde todos os fenômenos e elementos da realidade, estão de alguma maneira relacionados e não subsistem separadamente. Muito antes do sofisticado conceito de “natureza” que o grego conceberá posteriormente na era clássica da filosofia grega, para Jaeger:

(...) eles [os gregos] já consideravam as coisas do mundo numa perspectiva tal que nenhuma delas lhes aparecia como parte isolada do resto, mas sempre como um todo ordenado em conexão viva, na e pela qual tudo ganha posição e sentido. (1986, p.8-9, *grifo nosso*)

É desta perspectiva da realidade que o grego enxerga o fenômeno musical, integralmente conectado a outros âmbitos de sua realidade presente, que são vistos hoje por nós modernos, como separados ou distintos. Não para o espírito grego, nele, a realidade é essencialmente *orgânica*.

Este vislumbre geral, nos permite fornecer alguma explicação do porquê será necessário, para tratarmos “estritamente” do fenômeno musical grego nos tempos de Homero, tratarmos também de outros assuntos (como por exemplo: a Religião Grega), assim como, também corrobora na percepção da correlação que a Música terá com a Educação Grega. Será na esteira das considerações que Tomás (2002) recupera de Jaeger (1986) que desenvolvemos nosso texto:

é necessário afastar-nos de qualquer julgamento que considere a música como um saber estrito e regionalizado para tentarmos penetrar no universo musical grego; e acreditamos que a melhor porta de entrada para vislumbrarmos esse mundo – cujo universo musical é apenas uma parte – seja a compreensão da passagem do mito ao *lógos* e a relação entre palavra e pensamento. (TOMÁS, 2002, p.28)

O recorte de nosso texto caminhará em direção ao aprofundamento deste primeiro contexto apontado pela professora Tomás (2002), a saber, este âmbito histórico onde a música está intimamente atrelada ao fenômeno mitológico grego.

3.2 – Poesia e Religião

Existe uma relação direta entre a Religião Grega, a prática musical e a poesia de Homero. Esboçar essa relação, nos permitirá compreender um pouco melhor o papel da Música e dos músicos nesse contexto da antiguidade grega. O primeiro passo será compreendermos como se dava o contexto religioso da época.

Vernant (1990), em seu tratado *Mito e Religião na Grécia antiga*, aponta uma tarefa primordial a ser realizada pelo pesquisador que se propõe a compreender o contexto histórico da Religião Grega: “A tarefa do historiador é identificar o que a religiosidade dos gregos pode ter de específico, em seus contrastes e suas analogias com os outros grandes sistemas, politeístas e monoteístas” (VERNANT, 1990, p.3).

A Religião Grega em sua singularidade, apresenta elementos que a distanciam consideravelmente de outras expressões religiosas, tanto em relação a modernidade, quanto em relação a seu próprio tempo. É bastante comum percebermos nas religiões, tanto monoteístas quanto politeístas, a presença um *credo* definido, que cumpra função de direcionar e unificar a expressão religiosa daquela cultura, assim como a presença do *sacerdote* como guardião, não só do *credo* religioso, mas da unificação dos ritos e práticas que compõe a unidade daquela expressão religiosa. Contudo, na Grécia antiga o quadro era distinto, como nos aponta o próprio Vernant (1990):

Essa tradição religiosa não é uniforme nem estritamente determinada; não tem nenhum caráter dogmático. Sem casta sacerdotal, sem clero especializado, sem Igreja, a Religião Grega não conhece livro sagrado no qual a verdade estivesse definitivamente depositada num texto. Ela não implica nenhum *credo* que imponha aos fiéis um conjunto coerente de crenças relativas ao além. (VERNANT, 1990, p.14)

A complexidade do fenômeno religioso grego se manifesta na maneira única como aquele povo manteve uma identidade cultural, mesmo sem os artifícios de um *credo comum*, que pudesse ser fonte unificada de informação sobre os deuses. A pergunta natural é: como aquela sociedade arcaica conseguiu preservar e transmitir a unidade de uma expressão religiosa? Duas informações que demos anteriormente, precisam ser lembradas para responder essa questão.

Primeiramente precisamos lembrar que, no processo de formação da cultura helênica pós-invasão dórica, a escrita se perde e não se vê seu uso no contexto cultural homérico do séc. IX. Quando falamos da poesia de Homero, estamos falando de uma pujante e desenvolvida tradição oral, presente em todo território que se identificava com aquela cultura. A escrita só chegará ao contexto grego a partir do séc. VIII a. C., no contato com os *fenícios*, porém, sua técnica não se difunde com rapidez no contexto grego. Se consolida durante os próximos quatro séculos e caminha no contexto cultural paralelamente à já difundida tradição da poesia oral (MORAIS, 2012, p.35). Ora, vale a pena lembrar que mesmo Platão no séc. IV a. C. ainda tinha suas críticas à prática da escrita⁴⁶. A Epopeia de Homero, só ganha sua versão escrita no séc. V, nos tempos de Pisístrato de Atenas (600 a.C.). Desde Homero no séc. IX a. C., até Pisístrato no séc. VI a. C., a *Ilíada* e a *Odisséia* foram cantadas e recitadas por todo território composto por aquela unidade cultural.

Dissemos acima⁴⁷ que após as invasões dóricas vê-se um movimento de migração populacional para a área costeira da Anatólia, região da Jônia. Neste contexto, segue-se que:

Na ausência de uma organização política com domínio sobre um território definido, embora talvez em expansão ou retração, a sociedade grega é na realidade constituída por uma consciência de unidade civilizacional com fronteiras fluidas e intensidades de participação variadas. O conteúdo da memória helênica é, portanto, inseparável do processo histórico de seu crescimento. (VOEGELIN, 2000, p.109)

Com a estrutura política fragmentada e descentralizada, o que acabou não permitindo que aquele remanescente cultural micênico se dissolvesse no contato com outras culturas locais do Oriente Próximo, foi justamente aquela tradição mitológica oral que, por sua vez, encerrava em si mesma os fundamentos da Religião daquela sociedade. (VOEGELIN, 2000, p.110).

A poesia era a memória social do povo. Como tradição cultural, transcendia as classes sociais e era vivida nos vários contextos culturais. Em uma sociedade que começava a se organizar em centros urbanos – as *polis* gregas – uma tradição poética

⁴⁶ cf. PLATÃO, *Fedro*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁴⁷ cf. p. 28

de fácil memorização permitia tanto a formação daquele corpo de saberes mitológicos comum entre as *polis*, ao mesmo tempo que também permitia fomentação de mitos com relevância particular a cada contexto civil, ou seja, o panteão olímpico era adorado por toda a comunidade da Hélade, porém as *polis* possuíam seus próprios deuses e mitos que ligavam a fundação da cidade a uma Mitologia local que complementava aquele corpo mitológico geral da Hélade. É nesse contexto que se destaca a noção de uma *Religião Civil*, completamente ligada à realidade política, social e econômica da *pólis* (VERNANT, 1990, p.110).

Neste contexto, não só Homero, mas também Hesíodo em suas obras *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* tornam-se as figuras mais relevantes. Apesar da tradição poética já existente, para toda a cultura religiosa posterior na Hélade, a poesia destes dois nomes eram a plena referência de autoridade:

Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* Religião Grega. Sob esse aspecto, Homero e Hesíodo exerceram um papel privilegiado. Suas narrativas sobre os seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu e leu. (VERNANT, 1990, p.16)

É essa tradição oral que tem como porta-vozes poetas-músicos⁴⁸, os antigos *Aedos* (aiodos) com seus cantos, suas cítaras e sua poesia. Seu papel foi de fundamental importância na história da cultura grega desde seus primórdios e possui íntima relação com a Mitologia e a Religião Grega.

⁴⁸ BALBONI, André. *Sopro das Musas - fundamentos filosóficos da música*, Odysseus, São Paulo, 2018. p. 35-39

Capítulo 4 - Musas, Músicas e os Músicos

Em uma sociedade sem sacerdotes e sem um *credo*, são os *Aedos* e todo o seu saber dos mitos que preservam, no percurso da história da Grécia antiga desde seus primórdios, as narrativas dos *feitos dos homens e dos deuses* (JAEGER, 1986, p.66).

Destaca-se a posição social do *Aedo*, como apresenta Vernant (1990):

é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento, já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos. (VERNANT, 1990, p.15)

A sociedade grega contemporânea a Homero, tinha o *Aedo* em máxima conta. Seu ofício não era tido apenas como mero entretenimento. Em termos de significado, o canto e a poesia gozavam de um valor muitíssimo mais elevado, se comparado ao valor que os contemporâneos dão a essas artes. As histórias que o povo ouvia pelo canto do *Aedo*, eram tidas como relato sobre o seu próprio passado. Era nestas histórias que o grego dos tempos homéricos adquire não só a consciência histórica em relação ao seu passado, mas também se vê como parte de um povo, uma cultura em sua unidade, além de encontrar naqueles *cantos*, fundamento para o imaginário de suas crenças (VOEGELIN, 2000, p.156).

Esta alta estima que o *Aedo* possuía na cultura grega arcaica é relatada por várias vezes em obras de relevantes personagens de sua história. Sólon, um grande legislador grego que exerceu um papel determinante no surgimento da democracia ateniense, ao descrever o ofício de algumas profissões, trata com admiração a profissão do *Aedo*: “os poetas que as Musas Olímpicas instruíam em seus dons e praticam a perfeita ciência da adorável poesia.” (SÓLON, *Elegia a las Musas*, 46-53).

Hesíodo, por sua vez, sendo grande depositário da poesia homérica e que sem exagero, forma junto ao próprio Homero, o par de escritores mais influentes na Hélade antiga, ao comentar sobre as questões relativas à vida do homem e sua relação com o trabalho, escreve:

Pois um homem sente falta de trabalho ao olhar para o outro
 que, rico, apressa-se a arar, plantar
 e administrar bem sua casa, e um vizinho procura igualar o outro
 que se apressa em alcançar fortuna. Essa luta é boa para os mortais.
 O oleiro irrita-se com o oleiro, carpinteiro com o carpinteiro;
 o mendigo inveja o mendigo, e o Aedo ao Aedo
 (HESÍODO, *Os Trabalhos e os Dias*, 25-26)

No canto XVII da *Odisséia*, Homero, ao também listar uma sequência de profissões, acaba por ilustrar o status do *Aedo* de um modo também bastante relevante;

Conquanto sejas, Antínoo, fidalgo, cortês não falaste;
 Pois quem teria prazer em chamar alguém de outras paragens,
 A menos que se tratasse de um desses que aos povos são úteis,
 Augures, ou carpinteiros, ou médico para doentes,
 Ou mesmo Aedos divinos, que a todos deleitam com música?
 (HOMERO, *Odisséia*, XVII, 381-385)

Percebemos nesses dois célebres poetas um significativo padrão de organização em suas narrativas, como explica Moraes (2012):

Encerrar o rol de “profissões” citando tais indivíduos é um testemunho da importância e do prestígio que gozava a poesia na Antiguidade grega. (...) As palavras dos poetas, enunciadas, oralmente, produziram uma parcela significativa de conhecimento de que dispomos da sociedade helênica. Seus conteúdos discursivos possuem uma historicidade muito própria. Trazem as marcas do ambiente em que foram produzidas e as tensões a que seus interlocutores estavam sujeitos no momento de sua enunciação. (MORAIS, 2012, p.38)

É neste contexto também que encontramos os *Hinos Homéricos* como prática dos *Aedos*, e que foram posteriormente referenciados pelo historiador Tucídides em sua antológica obra *História da Guerra do Peloponeso*⁴⁹. Estes eram cantados pelos *Aedos* como prelúdios de danças corais, dos próprios poemas e também em competições, como forma de invocar o favor dos deuses para si. Eram sempre proferidos em louvor de uma divindade específica. Foram considerados “homéricos”, no período Arcaico, a partir do séc. VII a. C., por causa de seu estilo de formulação,

⁴⁹ cf. TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*. Editora Martins Fontes, 2013

semelhante ao canto da *Íliada* e da *Odisséia*. Por isso foram denominados assim por Tucídides, posteriormente no séc. V a. C.. Contudo, como nos conta Moraes (2012), são inferiores aos cantos da Epopeia, tanto em relação à profundidade do uso da técnica poética, quanto em quantidade variada de epítetos.

Fato dado, é que estamos falando de um ofício de valor inestimável àquela cultura antiga, ofício esse exercido através da tradição poética e da música, o que provocou efeitos perenes nos contornos do desenvolvimento histórico, cultural e político daquela cultura, como veremos nos próximos capítulos. Contudo, por hora, elucidemos melhor as razões pelas quais o *Aedo* possui tal estima naqueles tempos.

4.2 - Os *Aedos* e as *Musas*

Na Grécia Antiga, há uma relação perene na Mitologia com o ofício do músico-poeta. O *Aedo* como apontamos, eram aqueles que possuíam uma íntima relação com aquelas entidades, fontes do saber, da beleza e da verdade, as *Musas*.

Os *Aedos* são tidos como porta-vozes das *Musas*, beneficiários de seus favores e servos de sua expressividade. Esta relação íntima do *Aedo* com as *Musas*, está não só amplamente fundamentada na tradição mitológica, como é reconhecida pela comunidade quando esta eleva o status social do *Aedo* por causa de seus préstimos no professar de seus versos cantados. Não seria exagero, neste íterim, nos referirmos ao *Aedo* como um elo entre os homens e o divino, afinal, nele *a voz das Musas podia ser ouvida*.

Não por coincidência, o termo *mousiké*, que significa “aquilo das Musas” (BALBONI. 2018, p.29) e que posteriormente terá seu significado reduzido para denominar especificamente a prática musical (e que torna-se o radical grego que muitos anos depois, servirá de fundamento para a denominação moderna), deriva desta primeira relação histórica do músico-poeta grego e aquelas que eram fonte de sua inspiração artística e sapiencial.

Sobre as *Musas* e sobre sua posição na tradição mitológica, nos conta Balboni (2018) que:

Da união de Zeus, “pai de homens e deuses”, e da titânide *Mnemosyne*, personificação da memória, nasceram as Musas. Para Hesíodo, elas habitam no topo do monte sagrado Hélicon, onde enlaçam suas vozes em cantos magníficos, acompanhados de danças. Quando invocadas, sopram seu canto harmonioso, que arrebatava o Aedo, põe sua alma a vibrar e, conduzindo as palavras à boca, faz ressoar nele o canto da criação, à qual o homem não teria acesso sem esse auxílio. (BALBONI, 2018, p.29)

Sendo responsáveis não só pela manifestação propriamente musical, mas de outras *artes*⁵⁰, como eram entendidas naqueles tempos: a loquacidade, a história, a matemática, a astronomia, a poesia e a dança. Na tradição mitológica, eram os cantos das *Musas* que davam aos homens as capacidades criativas de expressão artística nos vários campos daquele saber antigo. Sua influência é ampla e permanente no desenrolar histórico do contexto social, cultural, ‘científico’ e religioso, porém, há um traço específico entre todas estas artes que garante aos homens a possibilidade de acessarem aos conhecimentos elevados do passado, que é manifestação de *Mnemosyne* (Memória), progenitora das *Musas*.

Toda a dádiva de conhecimento, técnico ou espiritual, tinha sua origem nos *tempos dos deuses* e se dava a conhecer pela ação das *Musas* sobre o *Aedo*, filhas de *Mnemosyne*, *filhas da Memória*. Contudo, destacava-se no contexto cultural a relação entre o *Aedo* em sua performance artística inspirada pelas filhas de *Mnemosyne*. Marcel Detienne (2019) nos oferece uma lúcida compreensão quanto a riqueza de significados presentes nesta relação entre a Memória, as *Musas* e o *Aedo*:

Qual é o significado da Musa, qual é a função da Memória? Foi frequentemente ressaltada no panteão grego a presença de divindades que têm o nome de sentimentos, paixões, atitudes mentais, qualidades intelectuais etc. *Moûsa* é uma dessas potências religiosas que extravasam do homem *quando ele sente sua presença dentro de si* (DETIENNE, 2019, p.10 - grifo nosso)

Ou seja, assim como é o caso de outras divindades não citadas nesta perícopa, as *Musas* são interpretadas, segundo Detienne (2019), como manifestação de

⁵⁰ “O número de irmãs e os atributos de cada uma variam de acordo com a região e a época, mas no período Clássico elas eram tidas como nove: Calíope “Belavoz”, a loquacidade; Clío ‘Glória’, que conta a história; Polómia ‘Hinária’, que canta muitos hinos; Euterpe ‘Alegria’, que toca a flauta; Terpsicore ‘Dançapraz’, a dança; Érato ‘Amorosa’, a poesia lírica; Melpômene ‘Dançarina’, a tragédia; Tália ‘Festa’, a comédia; e a Urânia ‘Celeste’, a astronomia.” (Ibid, 2018, p.29)

potencialidades internas do próprio homem. Este conceito faz referência aos postulados de Vernant (2018) que afirma: “Os deuses gregos não são pessoas, mas Potências” (VERNANT, 2018, p.9).

Há no ofício do *Aedo*, portanto, não somente a manifestação de uma *memória* histórica, mas principalmente a dimensão de uma manifestação artística e sua provocação estética no seio cultural perpetuam-se tradicionalmente na história da poesia grega, sendo referida no séc. IV a. C., por Platão, no *Fédon*: “A possessão e o delírio das Musas apoderam-se de uma alma sensível e consagrada, despertam-na em cantos em toda a sorte de criações poéticas; e ela, enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa o futuro”⁵¹. A descrição de Platão, nos oferece o ensejo para nos remetermos à dimensão não só sapiencial e estética, mas também, principalmente, educadora do ofício dos poetas-músicos.

⁵¹ Platão, *Fédon*, 245a

Parte 3 – Música e Educação em Homero

Capítulo 5 - Homero, o *Aedo* Educador

Lançaremos mão aqui da própria épica de Homero como fonte para percebermos melhor quem foram os *Aedos* para a sociedade daqueles tempos. Nos passos de Pesavento (2002), nos debruçaremos aqui sobre a análise de alguns autores importantes e das conclusões que estes conseguiram extrair daqueles poemas. Jaeger (1986), sobre a Epopeia, nos conta que: “Homero oferece-nos múltiplas descrições dos antigos Aedos, de cuja tradição artística nasceu a épica. O propósito desses cantores é manter vivos na memória do mundo futuro os ‘feitos dos homens e dos deuses’” (JAEGER, 1986, p.66).

Dentro da Epopeia, encontramos alguns célebres representantes desta classe de poetas-cantores. No canto VIII da *Odisséia*, encontramos uma gloriosa descrição de Demódoco, *Aedo* famoso da corte do Rei Alcino da Feácia. No contexto, o bravo Odisseu, já cansado e com saudade de sua terra natal, (Ítaca, à qual com acúmulo de fracassos, tenta retornar) vê sua própria bravura contristada diante do canto de Demódoco. Contudo, o que em primeiro lugar chama a nossa atenção é a descrição de sua chegada no banquete ao qual *Odisseu* se fazia presente:

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,
que tanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:
tira-lhe a vista os olhos, mas cantos sublimes lhe inspira.
Junto de uma alta coluna, em cadeiras de enfeites de prata,
fê-lo Pontónoo sentar-se, no meio dos ledos convivas.
Prende-lhe o arauto o sonoro instrumento num gancho, que estava
por sua cabeça, e lhe ensina aonde a mão levasse
para alcançá-lo. Coloca-lhe ao lado uma mesa e uma cesta,
Perto uma jarra com vinho, porque ele à vontade bebesse
(HOMERO, *Odisséia*, VIII, 61-70)

Morais (2012), nos explicita a profundidade de significado desse relato de Homero:

A descrição da chegada de Demódoco é exemplar e gloriosa. O poeta assinala sua aproximação com as Musas, ressaltando a proximidade que manteria com os deuses e o evidente distanciamento que possui dos demais indivíduos ali presentes. Os detalhes da descrição da chegada do *Aedo* também são primorosos: a cadeira com enfeites de prata, os cuidados despendidos pelo arauto e a oferta de comida e vinho indicam a importância do papel social exercido pelo poeta no reino feace. (MORAIS, 2012, p.54)

Logo em seguida na narrativa, o louvor despendido ao *Aedo* encontra seu auge na próprias palavras do herói Odisseu, quando este pede que um servo lhe entregue um corte de carne como agradecimento por seu canto, dizendo-lhe: “Leva esta posta, ó rapaz, a Demódoco, para que come; conquanto aflito, desejo também, homenagem prestar-lhe. Todos os homens que vivem no dorso da Terra, os cantores sabem cultuar e os veneram.” (HOMERO, *Odisséia*, VIII, 477-480)

Ganha destaque também, o fato de que, o próprio Homero trata a Música como qualidade fundamental da *areté* de seus heróis, uma vez que descreve o próprio Aquiles, o grande herói da *Ilíada*, não só como grande guerreiro, mas também como músico:

Junto às naus e tendas
dos Mirmidões o encontram. Tangia uma lira
– cordas presas em trave de prata – artefato
dedáleo, que o enlevava, do espólio de Eecião,
e a cujos sons cantava gestas de heróis. Pátroclo
só, silencioso, senta-lhe defronte e espera
que ele termine o canto. Odisseu guiando, os núncios
chegam á frente dele e param. O Peleida
sustendo a lira salta, abismado, do sólio.
(HOMERO, *Ilíada*, IX, 156-164)

Sobre Aquiles, é possível perceber que Homero não só destaca o ofício do *Aedo*, trazendo destaque à prática musical de seu mais célebre herói, mas também faz referência a prática musical dentro do contexto social ao qual ele mesmo está inserido:

O escudo é o espaço da visibilidade. Ele vem à frente do próprio guerreiro, quando o empunha para iniciar o combate. Homero não se furtou de utilizar esse espaço para euforizar sua atividade. Há, basicamente, dez conjuntos de cenas figuradas no escudo. Em três delas, aparecem representações de *Aedos-não profissionais*. É uma cifra considerável. Hefesto forja cenas que considera essenciais para

caracterizar, na figura individualizada de Aquiles, as referências assumidas pela coletividade helênica, fazendo do herói um defensor das instituições e práticas sociais registradas no ornamento de guerra. (MORAIS, 2012, p. 64)

Essa figura do *Aedo-não profissional* amplia ainda mais a nossa percepção da cultura musical nos tempos de Homero. Estes, distinguem-se dos *Aedos-profissionais* por sua falta de desvinculação junto a algum principado ou confraria. Seu ofício estava mais vinculado a atividades comuns da vida social porém, ainda tendo a sua arte percebida como *sagrada*, assim como nos descreve Moraes (2012):

É possível distinguir, portanto, *Aedos profissionais*, cuja prática foi assimilada em meio a confrarias e *Aedos não-profissionais*, que eram indivíduos iniciados em práticas sagradas e cujo canto respondia por fins precipuamente rituais, acompanhando as mais diversas ocasiões que buscavam promover algum tipo de mediação entre homens e as divindades. (MORAIS, 2012, p.49)

Tanto a descrição do *escudo de Aquiles*, quanto o destaque dos *Aedos* na narrativa e por fim, o alto apreço tanto da parte de Odisseu quanto da parte do próprio *Aquiles* e, sendo *Aquiles* ainda descrito também como um músico, evidenciam fatos importantes para a nossa compreensão da Educação Grega e os vínculos que ela desenvolverá com a Música.

Fica implícito a estas considerações o objeto de nosso estudo: o alto apreço que a Cultura Grega, já em seu desenvolvimento arcaico, tinha não só para com as artes em geral, mas principalmente para com a Música, ainda que mesmo atrelada a narrativa poética, sendo apreciada tal qual como hoje em nossos tempos.

5.2 - Ética, Estética e Educação Homérica

Agora temos as condições necessárias para estabelecermos a plena relação da Epopéia de Homero, sua tradição mitológica, com a Educação e a Música.

Lembremos do início de nossa dissertação. O status público de Homero é o de “educador de toda a Grécia”.⁵² Nesse ínterim, destacamos outrora, que foi ele quem melhor sintetizou o caráter da *areté* guerreira que tanto era aclamado naquela cultura. É Homero quem personifica em seus heróis o *ideal de homem* que tanto era perseguido por aquela cultura. Contudo, Homero não só destaca o *ethos* formado de seus heróis, mas também explicita o processo de *formação* destes.

Há na Epopeia uma forte ideia de aprendizado sob a mediação de um mestre, um tutor, que por sua vez, ensina o herói por meio dos mitos e dos altos exemplos de homens de valor que a herança cultural narra e que são elevados pela pena de Homero. O que estamos dizendo é que há, dentro do contexto da narrativa, a descrição implícita de uma “metodologia pedagógica” que se baseia na relação *exemplo* e na relação entre tutor-aprendiz.

Na *Ilíada*, Aquiles tem como seu tutor Fênix, (e em outros momentos é também aconselhado por Nestor); Telêmaco, o célebre filho de *Odisseu*, na ausência de seu pai, recebe a tutoria da própria deusa Atenas. Nos dois casos, ambos os tutores são determinantes para construir a *areté guerreira* de seus heróis, e este fato será relevantíssimo para a estruturação da pedagogia grega, como nos conta Marrou (1981, primeiro na *Ilíada*:

Para compreender qual foi a influência educadora de Homero, basta lê-lo e ver como ele próprio procede, como ele concebe a educação de seus heróis. Faz-lhes propor, por seus conselheiros, grandes exemplos tirados à gesta legendária, exemplos que devem despertar neles o instinto agonístico, o desejo de rivalizar. Assim Fênix propõe a Aquiles, ao pregar-lhe a conciliação, o exemplo de Meleagro: “É exatamente isto o que nos ensinam os feitos dos antigos heróis... Recordo-me ainda desta gesta, uma história bem antiga...” (MARROU, 1987, p.47)

E também na *Odisséia*:

Da mesma maneira Atena, querendo despertar afinal a vocação heróica nesse menino irresoluto que é Telêmaco, opõe-lhe o exemplo de decisão viril de Orestes: “Deixa os brinquedos de criança, que não são mais para tua idade. Vê o renome que entre os humanos

⁵² cf. p. 9

conquistou o divino Orestes, quando matou o assassino de seu pai, esse astucioso Egisto!” (MARROU, 1987, p.47)

O modo como Homero concebe a educação de seus próprios heróis, tem um eco incomensurável em toda a cultura que lhe tomará como referência. A ideia de *educação ética*, baseada no exemplo, permanecerá para sempre na história da cultura grega: “Tal é o exemplo da pedagogia homérica: o exemplo heróico.” (MARROU, 1981, p. 47)

Este *modelo pedagógico*, que tem como *referencial teórico* a tradição mitológica, é o que há de essencial na *metodologia* narrada por Homero na Epopeia. Jaeger (1986) explica que “o mito contém em si esse significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo” (JAEGER, 1986, p.66); e mais detidamente quanto ao seu uso por parte de Homero, dentro do contexto da Epopeia, nos diz:

O mito serve sempre de instância normativa para a qual apela o orador. Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal. Não tem caráter meramente fictício, embora originalmente seja, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançaram a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecida da fantasia criadora da posteridade. (JAEGER, 1936, p.67)

Uma vez que Homero usa dos elevados exemplos da tradição mitológica para formar seus heróis, o povo grego, mesmo de modo inconsciente do que estava a fazer, construiu sob o exemplo de Homero, a sua pedagogia, a sua *Paideia*.

Capítulo 6 – A “Educação Musical” de (em) Homero

É preciso pontuar que o Mito não é meramente exposto pelo *Aedo*, ele é cantado! Theodore Reinach, importante arqueólogo francês, autor da obra *A Música Grega*, faz uma extensiva análise da Teoria Musical Grega (principalmente no que diz respeito ao período clássico), a partir dos dados fornecidos pelas fontes arqueológicas, e quando analisa as primeiras representações da musicalidade homérica nos aponta que

um verso de Homero corretamente pronunciado, com certa ênfase, constitui, mesmo sem a intervenção adicional de uma melopeia⁵³, uma verdadeira linha musical. As durações naturais das sílabas determinam a divisão em pés (métricas), a posição dos acentos tônicos e circunflexos desenha um contorno melódico rudimentar, mas sensível. (REINACH, 2011, p.77)

Ainda mais, quando Homero era reproduzido, acontecia que:

Quando um compositor “punha em música” uma série de hexâmetros desse gênero, encontrava sua tarefa já cumprida, em parte, pelo poeta. Tudo o que lhe restava fazer era escolher a altura exata das notas destinadas às sílabas sucessivas, de maneira a evitar a monotonia (...) (REINACH, 2011, p.77-78)

Este dados históricos preenchem de significado e relevância não somente o conteúdo da Ética homérica (que louva as glórias do herói guerreiro, da *areté guerreira*) mas concomitantemente, chama a atenção do ouvinte para o fato deste mesmo herói – vide o exemplo de Aquiles – não demonstrar apenas força e bravura, mas profunda sensibilidade estética e destreza no fazer musical. Ou seja, a Música ganha destaque dentro do próprio contexto da narrativa. Contudo, o destaque que o fazer musical recebe não termina aí. O fato de Homero ser também um *Aedo* e transmitir o seu *ethos* por meio do canto, reforça ainda mais o exemplo do herói, não só no *divino* Aquiles, mas principalmente no *divino* Homero.

⁵³ A aplicação dos elementos melódicos fundamentais – sons, intervalos, tons, modos – constitui a melopeia, assim como aquela dos elementos rítmicos – duração, tempos, métricas, membros, frases – constitui a ritmopeia, aliás, dificilmente separável da primeira (REINACH, 2011, p.75).

O endosso dessas pontuações fica ainda mais claro quando não perdemos de vista os vínculos religiosos que a Música possui na própria cultura, ou seja, quando nos lembramos que para o grego, ela provém das *Musas* e é ao ouvido do *Aedo* que estas falam. Portanto, uma vez que Homero fala inspirado por elas, não somente o próprio conteúdo de sua narrativa com suas histórias impregnadas de valores Éticos são tidos como *sagrados*, mas também a maneira como o Poeta os expõe acaba também por ser divinizada. Não só o que Homero “diz” é louvado, mas o “como” ele diz também é.

Isto nos dá fundamento para perceber a altíssima consideração que a Música e os Cantos homéricos possuem no processo de consolidação da proposta pedagógica grega, no caso, na própria *Paideia* desde sua gênese. A palavra e a arte dos poetas é percebida como advinda das *Musas*, portanto, sagradas.

Não só o Mito, agora, tem caráter normativo, mas o *método* de exposição do Mito também assim será considerado, ou seja, a Educação Grega se funda no modo como o *Aedo* Homero expôs todo aquele cabedal de mitos e, portanto, estará referenciada no fazer musical.

Capítulo 7 - O Singular Modelo Pedagógico Grego

O modelo pedagógico grego, historicamente, é dividido em dois aspectos, Técnico e Ético:

Eis por que convém examinar um pouco mais de perto o conteúdo da educação homérica e seu destino. Nela se distinguirão, como em toda educação digna deste nome (a distinção encontra-se já em Platão), dois aspectos: uma *técnica*, pela qual a criança é preparada e progressivamente iniciada em determinado modo de vida, e uma *ética*, algo mais que uma simples moral de preceitos: certo ideal da existência, um tipo ideal de homem a realizar (uma educação guerreira pode contentar-se em formar bárbaros eficazes ou, ao contrário, colimar um tipo refinado de “cavalheiros”). (MARROU, 1981, p.41)

E quanto ao aspecto técnico especificamente:

O elemento técnico já nos é familiar: manejo de armas, esportes cavalheirescos, artes musicais (canto, lira, dança) e oratória; arte do bem viver, traquejo mundano; sabedoria. Todas estas técnicas se encontrarão de novo na educação da época clássica, não certamente sem passar por uma evolução (...) (MARROU, 1981, p.42)

Para além da aparente desconexão que estas citações fazem diante do curso do texto, encontra-se nelas um elemento fundamental da singularidade do modelo de educação grego em detrimento de todos os outros que surgiram na Antiguidade até então: a Educação Grega não almeja a formação de um indivíduo que seja apenas um bom combatente mas, almejando um *ideal elevado de homem*, almeja formar o que Marrou (1981) denomina de *cavalheiro*; e para tal, insere em sua metodologia, em sua Técnica, não só os elementos necessários para que este seja competente nas guerras (manejo de armas e esportes), mas que também seja grandioso em tempos de paz, no seio da *polis*. Distingue-se nela o estudo das artes musicais e da oratória.

Pode-se ver essa singularidade do modelo pedagógico grego, como herança direta de Homero, o *Aedo*, o músico, o *educador de toda Grécia*.

Considerações Finais

Historiadores, médicos, filósofos, arquitetos, todos se vão à Grécia quando desejam compreender melhor o progresso histórico de suas ciências. Não poderia ser diferente para nós, educadores musicais. Contudo, este trabalho de “retorno às origens”, revela complexidades que nos levaram até os resultados deste texto, que inevitavelmente nos levou também a visitar âmbitos culturais que para nós hoje parecem não estabelecer nenhuma relação entre si, como a educação, a religião e a poesia manifestando-se culturalmente de maneira completamente imbricada, provocando efeitos diretos na questão do surgimento do próprio modelo de educação grego e, para além de toda esta complexa relação, a manifestação do fazer musical em todos estes âmbitos culturais.

Contar esta história demanda suas dificuldades, mas cremos que iniciando por Homero e sua obra, vislumbramos aqui um ponto de partida. A partir dele, nos localizamos historicamente e lançamos luzes no desenvolvimento da Educação Musical Grega em seus primórdios. Necessariamente, compramos também o ônus de não lidarmos diretamente com questões mais próximas da pesquisa musical em termos modernos, nos lançando ao estudo de questões históricas, religiosas e também filosóficas. Em todo caso, esperamos que este trabalho contribua para a ampliação da dimensão da complexidade do estudo da Educação Musical Grega e que sirva também de introdução para os variados leques de pesquisa que ele acaba por abrir.

Ao final de nosso trabalho é possível perceber de maneira mais clara o problema que apontamos logo no início de nossa introdução, a saber, a dificuldade de “colocar uma lupa” na relação da Música com a Cultura Grega em seus primórdios. Esperamos que tenha ficado mais claro o quanto a questão da educação grega se relaciona com a poesia, a religião e qual relação existe entre estes âmbitos culturais além do porquê, no impulso de compreender a Música neste contexto, foi preciso estudá-los. Não obstante tal dificuldade imposta, não perdemos de vista o benefício que a oportunidade de nos debruçarmos em um contexto histórico-cultural absolutamente distinto do nosso e que do qual ao mesmo tempo somos também herdeiros, também nos proporciona.

É preciso que destaquemos o caráter introdutório de nossa pesquisa e quais os caminhos que ela abre. Olhando para a própria história grega em seus períodos posteriores, clássico e helênico, veremos que a Música possuirá papel determinante em momentos cruciais da História Grega. Se fossemos continuar a contar esta história, veríamos o quanto a educação musical baseada na Epopeia de Homero serviu como ferramenta didática da educação Espartana no séc. VII a. C.; mais adiante na região da Jônia, veremos um novo movimento poético, depositário de Homero e Hesíodo, que influenciará o que ficará conhecido como o primeiro movimento filosófico da história grega, a saber, a Filosofia Pré-socrática e mais especificamente, a figura de Pitágoras que no estabelecimento de suas relações com a matemática oriental, realiza experimentos fulcrais para o desenvolvimento da Música Ocidental. Caminhando mais a frente, já no séc. V a. C. em Atenas, teremos a Tragédia Grega que dentro de um outro contexto Político exerce por meio do Teatro, da Poesia e da Música enorme influência cultural naquele período. O fenômeno musical em específico, foi tido como agente determinante na compreensão da Tragédia por vários pensadores e em especial Nietzsche em sua famosa obra *O Nascimento da Tragédia*. Ainda mais a frente, teremos os Sofistas (defensores da educação ética baseada nos antigos poetas e principalmente na Epopeia de Homero e por isso, tão criticados por Platão) e sua contribuição para o surgimento do *Quadrivium*, incluindo a Música como categoria principal do que viria a ser reconhecida a educação da *Paideia* Grega. Ainda caminhando mais um pouco a frente, já no contexto da filosofia Clássica com Sócrates e Platão, temos a posição de Damon de que a Música teria o poder de influência ética sobre o Homem, tese que foi adotada por Platão.

Cada momento citado acima, demanda grande pesquisa e muitas explicações, mas o que estamos tentando nessa “abertura de zoom” para a História Grega Geral, não mais nos atentando aos seus séculos iniciais (séc. X - XIII a. C.) é o inevitável eco de influência que a Música teve, tanto na obra do próprio Homero (como a descrevemos em nossas páginas) mas nos próprios rumos da Educação, da Filosofia e até da Política grega em seus séculos posteriores a Homero. De forma alguma, não é possível conhecer todo este palácio de conhecimento em nossa pesquisa, mas ficaríamos imensamente satisfeitos em sermos exitosos em abrir suas portas a todo que se achar interessado.

Referências

- AGUIAR, Heloíse Cardoso da Silva. **Mousikê e Paideia na República de Platão**. Pólemos, Brasília, v. 2, n. 4, p. 125-137, dez. 2013.
- BALBONI, André. **Sopro das Musas: fundamentos filosóficos da música**. São Paulo: Odysseus, 2018.
- BARBOSA, L. P. Reflexões sobre unidade em música. **Opus** (Belo Horizonte. Online) , v. 14, p. 4, 2008.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, 2005.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário, entre mito e filosofia. **PerMusí**. Ed. por Fausto Borém et al. 2017. Belo Horizonte: UFMG. p.1-28
- _____. Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da kalo-kagathía. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**. Vol. 24, Nº 1/2 (2011)
- _____. A imagem pública do músico e da música na antigüidade clássica: desprezo ou admiração? **História**. 2007, vol.26, n.1, pp.63-81.
- _____. Música e educação em Atenas, segundo as biografias de Plutarco. **Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma**. Universidade Federal de Coimbra, 2014, pg. 173 - 189.
- CINTRA, C. **Alain Daniélou e seu labirinto musical: um caminho por entre a filosofia da música, a cognição e a teoria musicais**. 1. ed. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2020. v. 1. 124p.
- DETENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia arcaica**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2019
- DIEL, Paul. **O Simbolismo na Mitologia Grega**. São Paulo: Attar Editorial. 1ª ed. 1991.
- FAURE, Elie. **A Arte antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FUCCI AMATO, R. C. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus** (Porto Alegre) , v. 15, p. 91-109, 2009.
- FINLEY, M. I. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- GOERGEN, P. L. De Homero e Hesíodo ou das origens da filosofia e da educação. **Pro-Posições** (Unicamp), v. 17, p. 181-200, 2006.
- GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos**. São Paulo. Editora Nova Fronteira. v. I e II. 2ª ed. 2017.
- HADOT, Pierre. **O que é Filosofia antiga?** São Paulo. Edições Loyola. 1999.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**, São Paulo, 2014
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

_____. **Odisséia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo. Martins Fontes, 1986.

LAZZARIN, Luís Fernando. A dimensão multicultural da nova filosofia da educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 14, 125-131, mar. 2006.

LEFEVRE, François. **História do mundo grego antigo**. São Paulo. Wmf Martins Fontes, 2013.

LISI, Francisco. La elegía a las musas de Solón. **Synthesis (La Plata)**, Argentina, ano 2000, v. 7, n. 000427163, p. 36-69, 9 mar. 2000.

MARROU, Henri-Irene. **História da educação na antiguidade**. São Paulo. Kíron. 2017.

MORAIS, A. S. **O Ofício de Homero**. São Paulo: Mauad X, 2012.

MOTA, M. A performance como argumento: discussão de conceitos básicos a partir da teatralidade para a compreensão da produção textual na Grécia Antiga. In: SOARES, C.; BRANDÃO, J. L.; CARVALHO, P. (Org.). **História Antiga: Relações Interdisciplinares**. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Recepção. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 165-82.

NEVES, Maria Teresa de Souza. A formação musical na Paidéia Platônica. In: **SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DE MÚSICA**, 1., Porto Alegre/RS, 2013. Anais. Porto Alegre/RS: UFRGS, 2013. Disponível em:<<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/76>>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, vol. 30, no. 1, 2002, pp. 56-57

PLATÃO. **A República**. 7. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988

_____. **Banquete; Fédon**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

_____. **Fedro**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

REALE, G., & Antiseri, D. **História da Filosofia**. São Paulo: Edições Paulinas. 1997.

REINACH, Théodore. **A Música Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROCHA JUNIOR, R. A. Música e Filosofia em Platão e Aristóteles. **Discurso** (Revista do Departamento de Filosofia da USP), São Paulo, v. 37, p. 29-53, 2007.

_____. Uma Introdução à Teoria Musical Na Antiguidade Clássica. **Via Litterae**, v. 1, p. 143-169, 2009.

SCHRAMM, Homero? pros e contras: a questão homérica como um problema de tradução e o problema da tradução como uma questão homérica. **Caderno de Letras** (UFPEL), v. 1, p. 81-107, 2014. (1982, p.20)

SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA SEFIM/UFRGS, 1., 2013, Porto Alegre. Educação: O campo maior de aplicação da Pesquisa em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Departamento de Música, 2013. p.266

TOMÁS, Lia. **Música e Filosofia: Estética Musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

_____. **Ouvir o lógos: Música e Filosofia**. São Paulo: Unesp, 2002.

TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego**. São Paulo. Bertrand Brasil, 2000.

_____. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo. Martin Fontes. 2018

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus Mitos?** São Paulo. Editora Unesp. 2ª ed. 2013.

VOEGELIN, Eric. **O mundo da pólis**. 2 v. Ordem e história - Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2009.