

PLATÃO E O MUNDO SONORO

PLATO AND THE WORLD OF SOUND

LIA TOMÁS

Resumo: O texto visa estabelecer algumas relações entre os conceitos de música e filosofia em Platão. Para tal, o conto *Dans un monde sonore*, de Victor Segalen será utilizado como metáfora desses conceitos. Pretendemos analisar que, para o filósofo, tanto a música como a filosofia envolvem necessariamente os atos de ouvir e pensar, de modo que a escuta exercita-se em meio a discursos de toda sorte havendo seleção de palavras que incitam mais ao pensamento do que propriamente à fala.

Palavras-chave: Platão, música, filosofia, Victor Segalen.

Abstract: In this article we intend to propose some relations between the concepts of Music and Philosophy in Plato. To this end, the tale *Dans un monde sonore*, by Victor Segalen will be used as a metaphor for these concepts. We also intend to assert that, for the philosopher, Music and also Philosophy both necessarily involve acts of hearing and thinking, in such a way that hearing is exercised in speeches of all sorts that involve a word-selection inciting more to thinking than to speaking.

Keywords: Plato, music, philosophy, Victor Segalen.

“... – Meu caro amigo, Mathilde está louca, você não percebeu? Desde que nos mudamos de Bordeaux, ela decidiu viver apenas pelos seus olhos! Mesmo quando caminha na escuridão apalpando os objetos, ela continua a olhar para a esquerda ou para a direita!

As palavras de André me surpreenderam. Desde que ele se aposentara da universidade, deixando as aulas e seu laboratório de física, poucas notícias tínhamos dele e eu, em particular, nunca mais o encontrei. Aquele homem altivo e generoso mostrava-se agora angustiado. Suas palavras ecoavam na penumbra daquele estranho quarto, o qual parecia uma grande caixa de ressonância.

– Mathilde está obcecada pela visão, continua André. Não quero dizer que ela tenha ficado surda, mas percebo que ela negligencia os dados mais banais da vida comum e ampara-se em meio aos hábitos de um primata. Apresente a ela qualquer objeto desconhecido e você ficará chocado com

* Lia Tomás é prof. na UNESP (Inst. Artes), Brasil. E-mail: liatomás@uol.com.br

os movimentos e gestos vulgares que ela fará com suas mãos! Tenho a impressão que ela retrocedeu a um tempo primitivo, quando os homens surdos, em meio ao mundo harmonioso, tentavam conduzir-se pela vida apenas pela mais vil das sensações, quando acreditavam tudo conhecer e compreender apenas por seus olhos antropóides e suas patas desajeitadas. Assim, tendo que tolerar estas fantasias de Mathilde, eu me refugio neste quarto no qual me instalei de um modo menos extravagante...

Confesso que eu me encontrava atônito. Quando cheguei à residência do casal para uma visita inesperada, Mathilde me recebeu calorosamente, porém com uma visível aparência de preocupação. E antes de eu reencontrar meu velho amigo, ela havia me prevenido: – André está mal, muito mal... não há mais nada a fazer, visto que André enlouqueceu!

Ainda confuso com o que eu acabara de ouvir naquele quarto, vi meu amigo desaparecer lentamente em direção a uma pequena lamparina que flamejava em cima da cômoda. Eu não sabia o que falar, nem ao menos se eu deveria falar algo. Meu pensamento se encontrava quase que suspenso na ressonância das últimas sílabas da fala de André. Tinha a impressão que perdera a noção de há quanto tempo me encontrava naquele lugar, pois aqueles ecos me embalavam como se eu fosse uma folha de papel fustigada pelo vento. Mesmo hesitante, me levantei da poltrona caminhando tropeçadamente pelo quarto, quando subitamente a luz do crepúsculo invadiu o recinto pelas frestas da janela, anunciando o final da jornada. Não sei por que, murmurei: – Não, não ainda.....não ilumine....

– Ah! você também acredita que eu estou louco? perguntou-me André subitamente.

Imerso naquelas sensações, eu não conseguia escutar o meu amigo, pois sua voz se dissolvia naquele espaço. Percebi apenas que ele fechara as cortinas e o som dos ferrolhos se misturava com seus passos lentos e com o eco de sua fala, formando assim um canto imperturbável. Era impressionante como isso se dava de maneira imperiosa naquele recinto: muitos sons, de todos os lados e de todas as maneiras possíveis.

– Minha Mathilde se encontra distante e a cada dia que passa ela se afasta mais rapidamente. A harmonia desapareceu. Como nomear esta pobre fugitiva? Eu imagino Orfeu, o cantor dos cantores, abandonando o mundo em meio às líras e descendo aos infernos. Paramentado com suas harmonias mágicas, Orfeu doma a matéria, as rochas, a areia; ele sopra, anima, fecunda, domina e passa como precursor entre os humanos errantes: aqueles que vêem, que tocam, que apalpam, enfim, “aqueles que não escutam”. E eis que, dentre os obstáculos, surge Eurídice....e Orfeu se põe a cantar o mais belo hino...

Os ecos do quarto tornaram-se mais intensos e pareciam resplandecer.

– Orfeu acreditou reconquistar e recobrir tudo. Ele esqueceu as impurezas deste mundo brutal, deste mundo cego. Seu amor por Eurídice e seu desejo contínuo de amá-la era puro, livre, harmonioso. Mesmo antes de partir dessa jornada infernal e não duvidando do poder de sua lira divina, ele quis envolvê-la de amor. Ele cantou....

“Cantou”....ressoava o espaço, dando-me a impressão de que agora os sons formavam um tipo de acorde dissonante.

– Orfeu cantou! E sua amada correu em sua direção com um olhar interrogativo. Sem olhá-la, ele estendeu sua mão para trás com o intuito de alcançar a dela; assim, pegou-a e saiu cantando e correndo quando, de repente, olhou-a de soslaio.....os joelhos de Eurídice já não respondiam... eles se dobraram e ela caiu na terra negra. Seus braços estendidos, sua boca tentando pronunciar algo se calara em um canto inaudito. Diante daquela imagem Orfeu emudeceu e partiu dos infernos em um silêncio inexprimível. Inebriado pelos sons e pelos poucos raios de luz que ainda se encontravam no quarto, perguntei-lhe quase de instinto:

– Orfeu é... você?

André olhou-me fixamente e respondeu:

– Não, eu não sou Orfeu. Orfeu não era um homem, tampouco um ser vivo ou morto. Orfeu, em nossa humanidade mutante, é o desejo de ouvir e de ser ouvido, a potencia de viver e criar no mundo da sonoridade, o símbolo soberbo da fuga de nossa rudeza de sensações. Orfeu nunca existiu, apenas os poderes órficos, cujo apogeu em nossa humanidade nos permitiu conceber assim o mundo: uma substância sonora da qual procede toda uma série de atributos que preponderava em outros tempos: o entendido! o movimento! aquilo que víamos, aquilo que tocávamos! Estes seres, você pode chamá-los de órficos.

Horas indecisas se passavam e o tremular das chamas ocupava meu pensamento. Entretanto, me veio uma idéia e perguntei:

– André, você gosta de música?

Calmamente, ele me respondeu:

– Eu não sei o que você chama de “música”.

Meio sem graça, misturei as primeiras coisas que me vieram à cabeça: os estudos de Helmholtz sobre a ressonância, a gama de Ptolomeu, as teorias de Riemann. Com um meio-sorriso, André se esforçou em responder com bom humor:

– Amigo, creio que você está brincando. Todas essas pessoas que você nomeou não eram músicos no sentido ao qual me refiro; eles mensuraram a oitava, descobriram sons ocultos, mas nunca suspeitaram desta essência que nos penetra, nos anima e nos faz existir...”.

O conto *Dans un monde sonore* de Victor Segalen, cuja recriação acabamos de ler, retoma o mito de Orfeu e Eurídice como a história de um casal que vive em mundos perceptivos distintos: por um lado temos Mathilde, a esposa que se recusa ativar a sua escuta, priorizando seus sentidos mais imediatos – como a visão e o tato –, para a sua sobrevivência no mundo; por outro, encontramos André, um físico aposentado que, por razões não reveladas, decide abandonar o contato com o mundo visível e adentrar integralmente na escuta do mundo. Para tanto, ele transforma um quarto de sua casa em uma espécie de caixa de ressonância, no qual todo e qualquer som, independente de sua intensidade, pode ser ouvido.

Pelos comentários do narrador, personagem sem nome, ficamos a par das múltiplas experiências sensoriais vividas no espaço desta câmara: o contato direto e imediato com os sons em seu estado bruto provocam uma espécie de vertigem, uma perda das referências físicas e espaciais e a exploração dos limites da sensibilidade. E André, através de seus comentários propõe, tanto para si como para seu amigo, uma espécie de inversão, uma recusa tácita deste estado de torpor causado pelo excesso de sonoridades: para ele, estar imerso no mundo sonoro, neste tênue universo das variações da escuta, é a única via possível para o ouvir.

É possível que os leitores estejam se perguntando o porquê de apresentar esse conto em um texto cuja temática é Platão. A resposta, no entanto, só poderá ser oferecida se entendermos que este conto pode ser interpretado, de modo poético e metafórico, como uma espécie de repositório dos variados matizes do pensamento musical platônico; e assim, comecemos a deslindar essas variações por meio de analogias com o conto apresentado acima.

No Fédon (60e-61a) encontramos uma conhecida passagem, na qual Platão coloca na fala de Sócrates, a correlação da música com a filosofia:

Várias vezes no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era invariável: “Sócrates”, dizia-me ele, “deves esforçar-te para compor música!” E, palavra! sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu preserve na minha ação, que é compor música: haverá, com efeito, mais alta música do que a filosofia e não é justamente isso o que faço?

Encontramos, aqui, uma primeira aproximação com o conto de Segalen. Platão faz uma sinonímia entre música e filosofia, embora ambas pareçam ser antagônicas em seus fins. Entretanto, ao compararmos esta fala com a do personagem André, percebemos a sutileza do que elas possuem em

comum: tanto a música como a filosofia envolvem necessariamente os atos de ouvir e pensar.

Para a filosofia, a escuta exercita-se em meio a discursos de toda sorte, selecionando aquela parcela de palavras que incitam mais ao pensamento do que propriamente à fala. Esta seleção atenta requer do ouvinte uma audição ativa e uma sagacidade para distinguir os raciocínios circunstanciais daqueles que, por exercício de sua maestria com a palavra, corrompem o significado dos conceitos por meio de técnicas de argumentação. Platão chama a atenção para este fato no *Sofista* (224b), apontando que dos cidadãos que “de cidade em cidade, vend[e]m as ciências por atacado”, o ouvinte atento deve se desviar para que, durante sua escuta, ele possa mobilizar-se para uma mudança interna, para uma alteração de suas estruturas de pensamento.

Para tanto, essa mobilização carece de silêncio. O ouvinte necessita refrear constantemente suas reações mais imediatas aos discursos, suas expressões de agrado, desagrado ou surpresa, e aguardar a finalização daquele. Nas palavras de Plutarco (2003: 14), “quem se acostumou a ouvir com autodomínio e respeito, acolhe e retém o que é útil, discerne e reconhece o que é inútil ou falso, mostrando-se amante da verdade (...)”.

Na fala do personagem André, as pré-condições descritas acima não são diferentes no que se refere à música. Para ele, a fundação do mundo em meio a sonoridades requer um ouvir muito além da escuta intuitiva e sensória: ouvir é também colher, escolher, concentrar-se em cada som percebido, estruturar e se orientar a uma possível construção musical. Por isso convoca Orfeu, o desejo de ouvir que ascende na direção de sua condição originária, que aspira regressar a um estado de outrora no reino da imortalidade e atemporalidade.

Seja para a filosofia ou para a música, percebemos um constante jogo entre o ouvir e o não ouvir, entre o colher e o escolher, entre o perceber e transformar o percebido – sejam palavras, sejam meramente sons – em algo que também nos pertença mas que no entanto, possa ser exteriorizado. E nesse sentido, ouçamos Heidegger:

Dizer é o ato recolhido que recolhe e que deixa as coisas estendidas uma perto das outras. Se tal é a situação do falar em seu ser, que é então o escutar? Enquanto *légein*, o falar não se determina a partir do som que exprime o sentido. Se, portanto, o dizer não é determinado a partir do som emitido, então o escutar que lhe corresponde não pode mais consistir, em primeiro lugar, num som que batendo no ouvido é então captado, em sons que ferem o ouvido e são retransmitidos. Se nosso ouvir fosse primeiramente e sempre apenas esse captar e retransmitir de sons, ao qual se juntariam ainda outros processos, então seria verdade que a mensagem

sonora entraria num ouvido e sairia pelo outro. É exatamente isto que acontece, quando não nos concentramos naquilo que é dirigido a nós. Mas aquilo que se no diz é ele mesmo a coisa estendida-diante e apresentada depois de recolhida. O escutar é propriamente este recolher-se, concentrado na palavra que nos é dirigida, que nos é dita. O escutar é primeiro o ouvir recolhido. Na atitude que se põe à escuta, manifesta-se a essência do ouvir. Escutamos, se somos todo ouvidos (...) No ouvir, no sentido de escutar e de seguir o pensamento, não podemos ver mais que uma transposição desta audição propriamente dita para o plano espiritual (...) Somos todo ouvidos, quando nosso recolhimento se transporta, puro, para dentro do poder de escutar, quando ele esqueceu completamente os ouvidos e a simples impressão de sons (...) Quando então teremos ouvido? Tê-lo-emos, quando fizermos parte daquilo que nos é dito” (...) Se nosso ouvir fosse primeiramente e sempre apenas esse captar e retransmitir de sons, ao qual se juntariam ainda outros processos, então seria verdade que a mensagem sonora entraria num ouvido e sairia pelo outro. É exatamente isto que acontece, quando não nos concentramos naquilo que é dirigido a nós. (...) O escutar é propriamente este recolher-se, concentrado na palavra que nos é dirigida, que nos é dita. O escutar é primeiro o ouvir recolhido. Na atitude que se põe à escuta, manifesta-se a essência do ouvir. Escutamos, se somos todo ouvidos (...) Somos todo ouvidos, quando nosso recolhimento se transporta, puro, para dentro do poder de escutar, quando ele esqueceu completamente os ouvidos e a simples impressão de sons (...) Quando então teremos ouvido? Tê-lo-emos, quando fizermos parte daquilo que nos é dito. (1973: 120-121)

A convergência entre a audição dos discursos (ou da palavra) e a audição musical encontra-se no III livro da *República*. Neste, Sócrates conversa com Glauco sobre diversas pautas referentes a educação dos guardiões, destacando na música o caráter do canto, seus limites e conveniências: os componentes da melodia, os tipos de harmonia que devem ser ou não utilizados, os instrumentos e os ritmos. É sobre a música prática que eles se referem e sua correlação com as demais atividades que compunham o ensino musical à época, a saber: o estudo do instrumento, o canto, a poesia, a dança e a ginástica. Vejamos algumas passagens:

“Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”.(398d)

“E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?”(398d)

“Quais são então as harmonias lamentosas? (...) Portanto, essas são as que se devem excluir (...)”(398e) “Não entendo de harmonias (...) Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões

de um homem valente na guerra (...) E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em atos pacíficos (...) (399a-b) “(...) Não precisaremos para nossos cantos e melodias de instrumentos com muitas cordas e com muitas harmonias. (399c) “Os fabricantes de flautas e os flautistas, recebe-os na cidade? Ou não é este o instrumento que emite mais sons? E os próprios instrumentos de muitas harmonias, não se dá o caso de serem imitações da flauta? (399d) “A seguir às harmonias, deveremos tratar dos ritmos – não os procurar variados, nem pés de toda a espécie, mas observar quais são os correspondentes a uma vida ordenada e corajosa”. (399e) Mas, na verdade, o bom e o mau ritmo seguem imitando-o, aquele, o estilo bom, este o inverso; e do mesmo modo sucede com a boa e a má harmonia, se o ritmo e a harmonia se adaptam à palavra, como a há pouco se disse, e não a palavra a esses”. (400d)

Falemos um pouco sobre o entrelaçamento destes conceitos. Ao designar a palavra como componente da melodia, Platão condiciona a música ao canto, assim como também critica boa parte dos músicos de seu tempo, os quais inverteram a supremacia da letra sobre a música. A palavra impõe um ritmo que deve ser acompanhado pelo instrumento, bem como pelos movimentos do corpo, formando um conjunto harmonioso; quando o músico prescinde da palavra ou a subordina aos sons de seu instrumento, evidencia apenas sua habilidade técnica, apresentando uma espécie de “harmonia pela metade”. Na *Leis* (669b-70), Platão censura a música instrumental, alegando que alguns músicos “criam melodias sem palavras e com ritmo para serem tocadas pela cítara ou pela flauta”, o que torna difícil julgar se o caráter que estas músicas expressam são dignos, tanto para aqueles que a executam quanto para aqueles que a escutam. Vale dizer que esta desarmonia do caráter musical, do *éthos*, ao mesmo tempo em que exalta as singularidades do instrumentista, o qual neste caso se comporta como se fora apenas um ser dotado de ‘hábitos primatas’, também incita estes instintos aos que ouvem “mesclando em uma mesma obra gritos de animais, vozes de homens, ruídos de instrumentos e toda classe de sons confusos”.

Cabe aqui um pequeno desvio de percurso para um aparte musicológico. A definição de música proposta por Platão na *República*, a qual é composta por harmonia, ritmo e *lógos* jamais foi colocada em dúvida pela musicologia até meados do século XVII. Sem adentrar na questão se esta é a única definição dada por Platão ou se há variantes, complementos e contradições sobre este conceito no *corpus* platônico, a musicologia elegeu esta definição por lhe parecer mais apropriada. O mesmo se pode dizer sobre a condenação da música instrumental, associada ao trabalho escravo, à falta de inteligência dos

músicos práticos e a ser essa uma mera sombra do que a música realmente é. A guisa de exemplo, citamos Boécio e sua conhecida definição sobre o que é o músico em seu tratado *De Institutione Musica*, (1, 34) a qual só começou entrar em declínio nos primórdios do Renascimento:

(...)Daí decorre que a especulação racional não depende do ato de fazer. De fato, nenhuma obra das mãos existiria se não fosse guiada pela razão. É possível entender quão grandes são o mérito e a glória da razão a partir do fato de que os outros artífices, por assim dizer, de habilidades físicas, tomam seus nomes não da disciplina, mas dos seus próprios instrumentos. Então o citarista toma seu nome da cítara, o auletés do aulos, e os outros são chamados com os nomes dos seus instrumentos. Pelo contrário, é músico aquele que recebe para si a ciência do canto, ponderando com a razão, não através da servidão do trabalho, mas através da autoridade da especulação.(...) Assim, há três tipos de pessoas que estão envolvidas com a arte musical. Um tipo é o dos que se apresentam em instrumento, outro compõe as canções e o terceiro avalia a performance dos instrumentos e as canções. Mas aqueles que se ocupam de instrumentos e aí consomem todo o seu esforço como os citaristas ou aqueles que provam suas habilidades no órgão ou outro instrumento musical -, estão afastados do entendimento da ciência musical, porque agem como escravos, como foi dito: nenhum deles chega à razão, pois estão totalmente afastados da especulação. (Castanheira, 2009: 146-148)

Voltemos a Platão. Quanto à harmonia, cabe observar o entendimento metafísico e concreto que envolve este conceito, e cuja duplicidade comparece com frequência nos diálogos platônicos: por vezes, a harmonia pode ser entendida como um termo técnico em que significa as amarras, as presilhas, as juntas ou as articulações de uma determinada estrutura; figurativamente, harmonia pode também significar um pacto, os laços travados entre duas ou mais partes; outras vezes, a harmonia refere-se especificamente à afinação das cordas da lira pode ser identificada com a série de notas empregadas em uma melodia particular.

Nos mitos mais antigos sobre a música, Orfeu simbolizava a união indissolúvel entre o canto e o som da lira, além de ser uma potência mágica e obscura que subvertia as leis naturais e que propiciava a reconciliação dos princípios opostos que regiam a natureza em uma unidade. Em Homero, a música abarcava não apenas funções recreativas, pois era indispensável no acompanhamento do canto ou da dança, propiciava a recordação de situações peculiares e era vista como essencial na educação da classe aristocrática. Com Damon, mentor de Platão nas passagens citadas acima, acentua-se a idéia de

que a música exerce uma direta e profunda influência sobre o espírito, e por consequência, sobre a sociedade em seu conjunto: desta crença, o ajuste dos modos musicais a determinados *étboi*, ou ainda, a diferentes caracteres ou estados anímicos os quais dotam a música de uma função educativa.

Edward Lippman (1975:87-90) destaca que tanto a filosofia do *étbos* como a metafísica da harmonia são fundamentadas em uma concepção genérica da música. No entanto, essa concepção genérica não privilegia a estrutura harmônica da natureza e do homem, como no caso da metafísica, mas acentua o caráter rítmico da arte musical, englobando assim a dança, a poesia e a melodia. A música se restringe ao fenômeno sensorio e o tom permanece vinculado ao significado verbal e ao movimento. No entanto, sob este prisma a música é apenas um fenômeno sensorio, possui um status ontológico mais baixo, pois parte do mundo ilusório da mudança: ela é apenas a imitação de outros fenômenos sensorios, uma aparência fugidia, que pode influenciar, perigosamente ou não, o estado de espírito humano.

No entanto, Platão proclama na *República*, pela voz de Sócrates, a restauração da verdadeira música, uma *música filosófica*, por assim dizer. O *mélós* – o singular do plural homérico *melea*, “os membros do corpo”, da qual provém melodia – é, segundo J. Lohmann, uma palavra na qual são pensadas simultaneamente tanto a constituição de um corpo quanto uma determinada estrutura de articulação. Quando o termo é empregado no coletivo indica “o mundo articulado dos sons”. A particularidade deste conceito reside na oposição que ele faz a *épos* – em termos modernos, entre o domínio épico e lírico – e também ao grau de abstração que este conceito possui: “o conceito de *mélós* é abstração da estrutura ‘melódica’ da palavra humana, (...) uma coloração involuntária do que é dito espontaneamente e que está no reino da percepção dos sons pelos ouvidos, como a cor está para o mundo visual” (1989: 19).

Haveria, assim, alguma desarmonia entre as atividades que envolvem esta “música filosófica” apontada por Platão? Cantar e contar, assim como ouvir e pensar, não seriam atividades afins? Não seria o mesmo para com os movimentos dos corpos e o ritmo da poesia?

(PAUSA)

– Meu caro amigo, Mathilde está louca, você não percebeu? Desde que nos mudamos de Bordeaux, ela decidiu viver apenas pelos seus ouvidos! Mesmo quando ela caminha na escuridão, aproxima-se dos objetos e encosta sua cabeça como se pudesse escutar algo.

As palavras de André me surpreenderam. Desde que sua esposa se aposentara da universidade, poucas notícias tínhamos dela e eu, em particular, nunca mais a encontrei.

– Mathilde está obcecada pela escuta, continua André. Não quero dizer que ela tenha ficado cega, mas percebo que ela negligencia os dados mais banais da vida comum e se refugia em meio aos hábitos de um primata. Apresente a ela qualquer objeto desconhecido e você ficará chocado com os movimentos e gestos vulgares que ela fará, raspando, arranhando, chacoalhando, tentando retirar qualquer som desses por meio de suas mãos! Tenho a impressão que ela retrocedeu a um tempo mítico, quando alguns homens, em meio ao mundo harmonioso, tentavam conduzir-se pela vida apenas pela mais nobre das sensações, quando acreditavam tudo conhecer e compreender apenas pela memória das narrativas e por seus ouvidos.....

[Recebido em maio 2011; Aceito em julho 2012]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTANHEIRA, C. P. *De Institutione Musica, de Boécio Livro I: Tradução e Comentários*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais: 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7QRGC9/1/disserta__o_completo.pdf. Acessado em: 09 março 2010.
- CHRISTENSEN, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CORRÊA, P. De C. *Harmonia: Mito e música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2003.
- HEIDEGGER, M. Logos (Heráclito, frag. 50). In: *Os Pré-Socráticos* (org.) J. C. de Souza, trad. E. Stein, São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).
- LEVIN, F. R. *Greek Reflexions on the Nature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- LIPPMAN, E. *Musical thought in Ancient Greece*, New York: Da Capo Press, 1975.
- MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.
- OWEN LEE, M. *Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions*. *The Classical Journal*, Vol. 56, No. 7. (Apr., 1961), pp. 307-313. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3294869>. Acesso em 14 agosto 2007.
- PLATÃO. *Diálogos*. Trad. J. Cavalcanti et alli. São Paulo: Ed. Abril, 1972 (Os Pensadores).
- _____. *A República*. Trad. M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. *As Leis*. Trad. E. Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

- PLUTARCO. *Como ouvir*. Tradução de J.C. C. Mendonça. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- SEGALEN, V. Dans un monde sonore. In : *Histoires de musiques et de musiciens*. Paris: Minerve, 1991.
- WERSINGER, A.-G. *Platon et la Dysharmonie: Recherches sur la Forme Musicale*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.