

ETHOS E A TEORIA MUSICAL GREGA

EDSON S. ZAMPRONHA

É conhecida a associação entre *Ethos* e música grega. Como coloca Sócrates, na *República*,¹ os modos musicais² devem ser selecionados, pois possuem a capacidade de atuar sobre aqueles que os escutam. Mais especificamente: quando um modo é tocado, certas características específicas dele, seu *Ethos*, agem sobre os ouvintes despertando neles um *Ethos* correspondente. Por causa desse poder de atuação é que certos modos são evitados e outros valorizados.

Geralmente, modos e *Ethos* são associados diretamente, dizendo-se que tal modo possui tal *Ethos* e assim por diante. A tradição de base pitagórica afirma que são as relações numéricas entre as notas que respondem pelo *Ethos*. Tal visão tornou-se comum no pensamento filosófico-musical ocidental. No entanto, há uma outra forma, mais antiga, de se visualizar a maneira pela qual o *Ethos* era despertado nos ouvintes. Tal visão nos remete a uma outra teorização da música grega, a dos *Harmoníai*, pouco documentada, mas importante para entender o pensamento da época e implicações atuais. É a diferença entre essas duas visões que apresentamos aqui, começando pela visão pitagórica.

Edson S. Zampronha é doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

I. A VISÃO PITAGÓRICA

Na visão pitagórica, a organização das notas com as quais a música é realizada possui uma harmonia interna resultante da relação matemática que as notas estabelecem entre si. Um ouvinte que ouça tal música é sensibilizado acusticamente por essa harmonia interna e passa a reagir a ela. Assim, é através dessa harmonia interna, é através dessas relações de proporção entre as notas que a música imita um determinado *Ethos*. A música é, desta maneira, uma imitação direta de um *Ethos*.³

Platão explica a sensibilização do público pela poesia (o que vale também para a música) através de uma cadeia de inspirações que parte dos deuses e chega aos ouvintes, tal como um ímã cuja energia perpassa e une diferentes metais.⁴ Uma maneira de se conceber esta cadeia na música, que concretiza um pouco mais este conceito de inspirações, é partir-se do conceito acústico de ressonância. O *Ethos* existente nas relações matemáticas estabelecidas entre as notas sensibiliza aquele que escuta da mesma forma que uma corda ressoa por simpatia quando uma outra é tocada. A condição necessária para que as cordas ressoem por simpatia é que haja uma relação harmônica entre elas. Não é, porém, qualquer relação entre notas que sensibiliza aqueles que escutam, mas somente aquelas que têm uma certa relação harmônica condizente com os *Ethos* existentes na natureza humana. O *Ethos* é despertado naquele que escuta por uma relação de simpatia, de mesmo *pathos*, entre a harmonia interna das notas e a harmonia da alma. A alma é fundamentalmente harmonia, e por isso alma e música podem ressoar.

I.1 A FILTRAGEM DE ARISTOXENO

A teoria pitagórica está musicalmente bem sistematizada por Euclides, na sua Divisão do Canon. A maneira como ele organiza as notas se baseia na teoria dos tetracordes. Sinteticamente, tetracordes são grupos de quatro notas, cada uma com sua afinação. Agrupando-se esses tetracordes obtém-se os chamados sistema perfeito maior e sistema perfeito menor. A fusão desses dois sistemas dá, finalmente, o Sistema Imutável que era, antes de mais nada, um sistema de afinação, tal como uma grande escala de 16 notas, concebido a partir da divisão de uma corda em partes. Não há aí referência aos modos.

Será com Aristoxeno, discípulo de Aristóteles, que os modos aparecerão juntamente com os tetracordes. Na verdade, mais que fazer uma compilação da prática musical da época, Aristoxeno propunha uma

sistematização que unia as duas formas de pensamento que estamos tratando aqui: a dos tetracordes e a outra, a dos *Harmoníai*, que se referirá aos modos. Por isso é que se deve ter cuidado em não tomar a teorização de Aristoxeno como retrato da prática musical da época: não se sabe até que ponto o que ele fala é prática corrente ou criação sua. O que se tem como certo sobre a prática musical grega, resumidamente, é o seguinte:

1. a música grega era homofônica. Falar de harmonia na música grega não se refere nunca a notas tocadas simultaneamente, mas somente a notas tocadas umas após as outras;

2. por ser uma música exclusivamente melódica havia uma riqueza muito grande de intervalos entre notas, o que justifica a grande presença de intervalos menores que meio tom. Neste aspecto a teorização de Aristoxeno é divergente da prática musical da época pois, por teorizar apenas sobre os modos diatônicos (como também era comum a outros teóricos da época), elimina todos os intervalos menores que meio tom, já que os modos diatônicos não os empregavam;

3. a música tinha seus modos e seus *Ethos*. É controversa a hipótese de que uma mesma música pudesse ter diferentes *Ethos*, e

4. a melodia era parcialmente condicionada pelo acento da fala, e o ritmo baseado na quantidade natural de sílabas das palavras. Sobre esse assunto não nos deteremos aqui.

Então, por ser a música monódica, havia um grande enriquecimento dos intervalos entre notas e uma grande complexidade rítmica. No entanto, saber-se como essas coisas eram exatamente realizadas na música grega é pura especulação dada a falta de documentação.

Assim, fundamentalmente a teoria pitagórica era uma teoria de relações e de proporções entre notas construídas através dos tetracordes. O que Aristoxeno faz é tomar por base esse Sistema Imutável de relação entre notas e colocar nele todos os modos que podem ser tocados dentro de seu sistema de afinação. Os modos que não podiam ser enquadrados eram simplesmente eliminados.

O importante é reter o que Aristoxeno propunha: uma síntese entre tetracordes e modos, de tal maneira que o agrupamento dos tetracordes determinavam as notas do sistema musical (Sistema Imutável) sobre as quais os modos passavam a ser constituídos. E, como disse antes, somente os modos possíveis de serem realizados nesse Sistema Imutável eram empregados, eliminando-se todos os outros. Ocorre, no entanto, que não há nenhuma outra relação entre tetracordes e modos. Para os modos os tetracordes são mero recurso de afinação, e para os tetracordes os modos

são construções escalares arbitrárias. Aqui está o ponto principal: a teoria dos *Harmoníai*, que depois se configurou como modos, como veremos a seguir, não é redutível à teoria dos tetracordes e vice-versa.

II. HARMONÍAI VERSUS TETRACORDES

A teoria dos *Harmoníai*⁹ é mais antiga que a dos tetracordes. Não se sabe realmente o que eram esses *Harmoníai*, e sobre eles há pouca documentação. É bastante provável que os *Harmoníai* tenham se transformado nos modos. Cada *Harmoníai* deve ter recebido o nome de um povo que estaria associado a ele, tal como ocorre com os modos (modo Dórico, Frígio, Lídio, etc.), os quais devem ter tido um caráter individual bastante marcado. Tal caráter era o que chamavam de *Ethos*, que era capaz de afetar o comportamento dos ouvintes.

A simplificação do pensamento musical grego atribui um *Ethos* a cada modo. Mas essa simplificação, ao invés de esclarecer, reduz em muito a complexidade da música grega. Na realidade os modos de que nos falam os teóricos gregos são abstrações de uma prática há muito tempo realizada. O que parece certo é que este *Ethos* já vinha de um período anterior, no qual a sistematização musical ainda não existia.

Platão, por exemplo, quando se refere ao modo Dórico, fala de uma organização de notas inconcebível dentro do sistema de Aristoxeno. Dórico, para Platão, possui uma seqüência escalar de $1\text{-}\frac{1}{4}\text{-}\frac{1}{4}\text{-}2\text{-}1\text{-}\frac{1}{4}\text{-}\frac{1}{4}\text{-}2$ tons, enquanto que para Aristoxeno, de $\frac{1}{2}\text{-}1\text{-}1\text{-}1\text{-}\frac{1}{2}\text{-}1\text{-}1$ tons (e para a Idade Média, de $1\text{-}\frac{1}{2}\text{-}1\text{-}1\text{-}1\text{-}\frac{1}{2}\text{-}1$ tons).¹⁰ Dórico, para Platão e Aristoxeno, possui uma diferença gritante. Então Dórico deveria se referir mais a uma maneira de tocar que a uma seqüência intervalar propriamente dita. O *Ethos* do modo estaria, provavelmente, associado a fórmulas melódicas que *só posteriormente* viriam a se condensar sob a forma de modos.

O quadro possível de se traçar é o seguinte:¹¹ o *Ethos*, inicialmente, dizia respeito a um tipo de música, ou um conjunto delas, que eram executadas em ocasiões específicas e possuíam certas fórmulas melódicas particulares. O *Ethos* estaria associado a essas fórmulas melódicas, que empregariam um certo número de notas. Posteriormente essas fórmulas melódicas e as notas que utilizavam teriam sido agrupadas sob a forma de coleções de notas, ou de modos, e só posteriormente Aristoxeno teria proposto sua sistematização e fusão com a teoria dos tetracordes (Sistema Imutável). Portanto o *Ethos*, mesmo com o modo sistematizado e transformado dentro do Sistema Imutável, não estaria na relação matemática das notas e sim num certo modo de se tocar, no emprego dessas fórmulas

melódicas. Seriam elas que possibilitariam que escalas tão diferentes como as de Platão e de Aristoxeno viessem a se referir ao mesmo *Ethos*, o que não se explica pela relação matemática entre as notas. A outra alternativa seria dizer-se que Dórico para Platão e Aristoxeno não se referem ao mesmo *Ethos*, coisa a ser verificada, mas, ao que me parece, pouco provável.

III. OS DOIS LADOS DA MOEDA

Em resumo, há um debate teórico não resolvido no sistema musical grego. Na tradição pitagórica, o *Ethos* está nas relações matemáticas estabelecidas entre as notas dos tetracordes. São essas relações que, por ressonância, produzem efeitos naqueles que escutam. Na tradição dos *Harmoníai*, o *Ethos* está em certos traços, certas fórmulas rítmico-melódicas recorrentes, utilizadas na realização das músicas. Aqui, o *Ethos* está justamente nas *associações histórico-culturais* que essas fórmulas rítmico-melódicas carregam.

É muito interessante que este debate coincida com a própria etimologia da palavra *Ethos*. *Ethos* tanto pode se referir à natureza da pessoa, a um comportamento natural, no seu habitat natural, quanto pode se referir a um hábito cultural adquirido, um caráter, um comportamento adquirido. A visão pitagórica coincide com o *Ethos* concebido como comportamento natural. A visão dos *Harmoníai*, ao *Ethos* concebido como hábito adquirido. Essas duas visões ainda persistem na música ocidental em diversos sistemas composicionais. Em terminologia atual diríamos que o pensamento pitagórico representa processos composicionais nos quais a coerência sistêmica, *a priori*, determina o material composicional, conformando este às determinações do sistema, como vemos também na filtragem realizada por Aristoxeno. A teoria dos *Harmoníai*, ao contrário, representa sistemas composicionais abstraídos, *a posteriori*, a partir dos materiais composicionais: ela parte da observação do material e realiza uma abstração dele (se bem que só uma visão ingênua supõe que o material forme a linguagem de modo não-mediato e objetivo), que é o que observamos na abstração dos modos a partir de certas figuras rítmico-melódicas que já existiam antes. Essas duas vias composicionais até hoje não são compatibilizadas no ocidente.¹²

O sucesso histórico da teoria dos tetracordes (via Aristoxeno) em lugar dos *Harmoníai* deve-se, provavelmente, não apenas a um fato histórico de documentações que sobreviveram materialmente aos tempos. Deve-se também a uma seleção histórica de teorias, fruto de uma visão e

de um filtro epistemológico. O debate, então, é mais amplo: trata-se de um debate epistemológico. Analisar-se este debate pelo viés da música é posicionar-se em um lugar privilegiado, já que tal questão torna-se quase palpável. Responder ao debate do *Ethos* na música é responder à questão do *Ethos* no ser humano, pois as duas coisas são isomórficas. As mesmas distorções que ocorrem nos modelos composicionais ocorrem nas distorções éticas.

Vista mais amplamente tal seleção epistemológica abafou os *Harmoníai* e valorizou os tetracordes, opondo-os tal como ser e devir, essência e aparência, e por consequência ética e moral. Nessa dualidade, pelos próprios pares implicados, a teoria dos *Harmoníai* é posta como supérflua, secundária, aparência. Por exclusão, a teoria dos tetracordes surge como essência, como verdade. Mas o que os *Harmoníai* propõem não é uma teorização das aparências ou do secundário. Propõem muito mais que isso: propõem entender essa essência, esse “ser” não como estático mas como dinâmico, não como imóvel mas como móvel, não como algo feito mas como algo se fazendo. A teoria dos *Harmoníai* apresenta o *Ethos* mais próximo de um dinamismo, de um indeterminismo, que possibilita a plena introdução do acaso na sua constituição tanto quanto do hábito e dos comportamentos tidos como naturais. Enfim, os *Harmoníai* apontam para uma outra constituição da idéia de ser e, por consequência, de *Ethos* e de modelos composicionais.

Mais ainda, os *Harmoníai* representam uma forma de pensamento que abala o logocentrismo e a idéia de verdade ocidentais. Eles colocam o pensamento epistemológico baseado no ser, na verdade e no logos em crise. Talvez isso constitua razão mais que suficiente para ter sido historicamente recalçado pela epistemologia que funda a teoria dos tetracordes. O interessante é que o estudo desse debate entre *Harmoníai* e tetracordes evidencia o momento mesmo em que o pensamento do ser, da verdade e do logos recalca os *Harmoníai*. Desta forma, remetendo-nos a esse momento, num difícil trabalho de arqueologia mental, pode-se vislumbrar a opção realizada de modo que podemos entender melhor como as forças epistemológicas são empregadas hoje. É possível então compreendermos os nós que recalcam os *Harmoníai* e que têm como consequência as distorções que hoje presenciamos. Muito provavelmente a solução da crise resultante da emergência do passado “esquecido”, emergência esta que é característica de grande parte do século XX, será a constituição de uma terceira via que não é nem abstrata nem abstraída, nem ser nem devir, nem natural nem cultural, nem *a priori* nem *a posteriori*, nem

tetracordes nem *Harmoníai*. Tal modelo por enquanto é uma vaga hipótese, mas já pode ser vislumbrado em diversos pontos. Pontos que, por se tratar de uma transformação epistemológica, surgem em áreas aparentemente tão diversas quanto química, música, ciências da vida e assim por diante. Basta termos aberta nossa percepção.

NOTAS

1. Platão (ca. 427-347 a.C.), *República*, trad. Maria Helena da R. Pereira, 7ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
2. Modo é uma escala com a qual se realiza uma composição. A rigor existe diferença entre modo e escala, o que depende da estrutura hierárquica das notas, da maneira como são empregadas e do período histórico-estético envolvido. Mas não faremos tal diferenciação neste trabalho.
3. Werner Jaeger, *Paideia*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 544.
4. Platão (399-391 A.C.), *Íon*, trad. Victor Jabouille, Lisboa, Inquérito, 1988.
5. Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
6. Conforme R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.*
7. Sobre o debate destas duas vertentes na música contemporânea, ver: Simon Emmerson, *The relation of language to materials*, In: Simon Emmerson (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*, London, Macmillan, 1986, pp.17-39.
8. Conforme R.P. Winnington-Ingram, Greece, I: Ancient, In: *The new Grove dictionary of music and musicians*, London Macmillan, 1980, v.4. p. 659-671.
9. Conforme R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.*
10. Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
11. Conforme R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.*
12. Sobre o debate destas vertentes na música contemporânea, ver: Simon Emmerson, *The relation of language to materials*, In: Simon Emmerson (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*, London, Macmillan, 1986, pp.17-39.