

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-106-0
DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciados em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreuz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE	
Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino	
DOI 10.22533/at.ed.0601904021	
CAPÍTULO 2	8
PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO	
Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias	
DOI 10.22533/at.ed.0601904022	
CAPÍTULO 3	16
PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS	
Ana Lúcia Louro André Reck	
DOI 10.22533/at.ed.0601904023	
CAPÍTULO 4	27
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0601904024	
CAPÍTULO 5	35
QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?	
Luís Manuel Cabrita Pais Homem	
DOI 10.22533/at.ed.0601904025	
CAPÍTULO 6	58
REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL	
Eliete Vasconcelos Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.0601904026	
CAPÍTULO 7	70
UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO	
Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.0601904027	
CAPÍTULO 8	83
UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ	
Endre Solti José Fornari	

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?

Luís Manuel Cabrita Pais Homem

Centro de Filosofia das Ciências da Universidade
de Lisboa (CFCUL)
Lisboa, Portugal

RESUMO: Este ensaio visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (*acousmata*) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com *A Canção das Crianças Mortas*, *A Canção da Terra* e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). Recorrendo à divisão de Boécio no *De Institutione Musica - Musica Mundana, Musica Humana e Musica Instrumentalis* - e considerando tal mote e interrogação tão pujante a *quaestio crux* entre a *Musica Mundana* e a *Musica Humana*, buscamos a origem do *éthos* da *Musica Universalis* a par da condição de *politikoi* na Filosofia.

Tentamos, ao mesmo tempo que indagar o *éthos* primordial da Música das Esferas, entender o lugar de nascimento do *éthos* público.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia da Música; Gerações Futuras; *éthos* Musical; *Musica Humana*

ABSTRACT: This essay aims to answer what

are our duties towards future generations from the condition of listeners (*acousmata*) to Gustav Mahler’s query “What do children tell me?” (motto of the last movement of the Symphony No. 4, sonant with *Songs on the Dead of Children*, *The Song of the Earth* and Symphony No. 9, especially the first movement). Resorting to Boetius’ division in *De Institutione Musica - Musica Mundana, Musica Humana and Musica Instrumentalis* - and considering this motto and such interrogation the *quaestio crux* between *Musica Mundana* and *Musica Humana*, we further explore the origin of one *Musica Universalis éthos* along with the case of *politikoi* in Philosophy.

While asking what is the primordial *éthos* of the Music of the Spheres, we pursue to know the birthplace of the public *éthos*.

KEYWORDS: Philosophy of Music; Future Generations; Musical *éthos*; *Musica Humana*

QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?

Quando a cornucópia dos nossos ouvidos, involotua e húmida, em acolhimento, proseia *A Canção das Crianças Mortas* (*Kindertotenlieder*) de Gustav Mahler, não é o ciclo de canções ter-se substituído à orquestração do mundo que perturba (Mahler

escolhera cinco poemas de centenas da colecção homónima de *Lieder* de Rückert; Rückert havia-os escrito quando perdera dois dos seus filhos com escarlatina, mas não seriam publicados senão postumamente, abrumados, entretanto, pela madeira e dor. Três anos depois de Mahler compor, por sua vez, o ciclo, a filha, a pequena Maria, morreria com difteria).

Tê-lo composto, como Rückert fizera, depois do funesto acontecimento, explicou Mahler à época, seria impossível. Estava quebrantado e a dor era avassaladora. Talvez participasse nesta emoção oceânica não apenas a culpa de auto-premonição, presságio auto-infligido, mas uma conjura mais complexa: algo entre a representação da Música enquanto “objectividade adequada da vontade” (Arthur Schopenhauer) e a ideia de “Obra de Arte Total”, “drama musical” individual e histórico, o Futuro sob *mimesis* das Tragédias Clássicas Gregas (Richard Wagner). Concorreria eventualmente também a fantasmagoria demoníaca e descomunalmente ética do mito filosófico do Eterno Retorno, uma hipérbole do *amor fati* (Friedrich Nietzsche).

A singularidade ontológica e volitiva da música, equiparada à única possível linguagem universal e a intuição mesma do mundo; a sorte de ditirambos com horóscopo histórico na Ática com Téspis (536-533 a.C.) para honra da grande festa das Dionisíacas, uma obra de civilidade estética oferecida agora em sacrifício à “Obra Total” e génio apolíneo do seu regente; o mito de recursividade da repetição e da repetição da recursividade, *circulus vitiosus deus*.

Estes elementos são o suficiente para criar, em jeito de temor e tremor, uma forte impressão de *in requiem* Mozartiano.

Todavia, não repousa sobre as emoções, em águas profundas, da dor e culpa, a perturbação.

Mahler havia escolhido como mote para a melopeia aquela que, depois da forma-sonata em que a voz humana brilha (solo e coro de crianças), está presente no último e Sexto Andamento da Sinfonia n.º3 (lento, tranquilo e profundo) precisamente o que serviu de inspiração para a Canção das Crianças Mortas: “O que me diz o Amor?”

Não obstante, o sentimento estético mais indulgentemente misterioso, tocante antes ao Primeiro Andamento da Sinfonia n.º 9, cujo ritmo *in motus cordis* é uma alegoria de sons banhados em taças da iminente síncope cardíaca de Mahler, é, muito simplesmente, a de fim do mundo.

Não apenas de “premonição de morte”, como comentou Bernstein, mas realmente de fim de mundo.

Entretanto, em *mentalese*, esta armadura musical em Ré Maior, calma e suavemente assenhora-se da respiração. Como se de um diapasão se tratasse, a mente, obedecendo, ressoa apenas o seu intervalo até ao conceito: descobre assim que a impressão final não é exactamente a de fim de mundo. Trata-se de uma variação musical, cômputo de contrários de silêncio, o suficiente para servir de contraponto à réstea de consciência. O seu fundamento repousa na questão-mote do Quarto

Movimento da Sinfonia n.º 4, rebuscado do Sétimo Movimento, assim desaparecido, da Sinfonia n.º 3: “O que me dizem as crianças?”

É esta a questão que perturba: “O que me dizem as crianças?”.

Ela é o sentimento estético de perturbação, e corresponde à distância proporcional que separa, como um intervalo que devamos imaginar escutar, as seguintes citações:

“A Nona Sinfonia [de Mahler] é muito estranha. Nela, o autor inverosivelmente fala ainda como um indivíduo. Quase parece que esta obra tem um autor abscondito que se serve de Mahler como um porta-voz, um oráculo. Esta sinfonia não está já redigida no seu tom pessoal. Consiste, por assim dizer, em frases objectivas, quase desapaixonadas, do Belo, o que se torna perceptível apenas para aquele que pode dispensar o calor humano e que se sente em casa na espiritualidade gélida.” (Arnold Schönberg)

“Mas a música, que vai para além das ideias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo, continuar a existir, na altura em que o Universo não existisse.” (Arthur Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, §52)

Este intervalo entre a questão-mote “O que me dizem as crianças?” e a forma da Música-Ideia, como éthos virginalmente último do mundo, vibra harmonicamente em toda a obra de Mahler.

Estamos, portanto, cinco anos passados sobre a primeira audição do ciclo *A Canção das Crianças Mortas* e concluída a Sinfonia n.º 9, em 1910. Ora, este é o mesmo ano em que Mahler sabe do caso de Alma com Walter Gropius, em relação ao qual responde somaticamente em nocturno, e o ofício das trevas tem como intérprete uma septicémia.

Isto é, Mahler soubera afinal, como Rückert, com a Sinfonia n.º 9, criar uma catarse poética inexcelsivelmente bela em relação à morte de Maria, onde ecoa fulgurantemente *A Canção das Crianças Mortas*. E, ao mesmo tempo, quando completou a Sinfonia n.º 9, numerologia fúnebre igual a Beethoven e Bruckner, compunha essencialmente o retorno sepulcral ao elemento Terra (*requiem aeternam domine*) tal como Mozart. Isto é assim subentendido também porque a Sinfonia n.º 9 se assemelha ao prolongamento d’ *A Canção da Terra (Das Lied von der Erde)* completada apenas um ano antes d’ *A Canção das Crianças Mortas*.

Como podemos fazer uma ligadura entre estas notas? Uma frase que, com o tempo de uma respiração, guarde a mensagem, seria, no solfejo mínimo que o fôlego concede, a dissertação mínima de uma intuição, algo como dizer que o maestro da Boémia trabalhou o tema da Morte (Mahler e sua filha Maria) e do Amor e vitória sobre a Morte (Terra). É uma tríade simples, percussão uníssona cuja altura é ao mesmo tempo queda, ao jeito de uma constante cósmica: “Eu, filhos, Terra”.

Obediente ainda ao poder encantatório dos violinos em *Andante Comodo*, e debruçando-se sobre a mesma *modulatio* com que abriu a Sinfonia n.º 1 e embasara outras, Mahler consegue, abrindo num sussurro de harpas, entretecer imageticamente depois a original tensão *pianoforte* e a personalidade das cordas (harpas, violinos,

violas, violoncelos e contrabaixo) num cordofone infinito. Desta forma, a partir dos primeiros, as imagens platónicas da matéria tonal em *glissando* são mais imagens, menos formas: menos pontilhadas pelos martelos de madeira e *anatomica cordis* feridas do peito de Mahler, citando “*Les Adieux*” (Op. 81, Sonata para piano n.º 26) de Beethoven. Dir-se-ia que o pai de Maria conseguira levar o armário de porcelana chinesa d’ *A Canção da Terra* (*Das Lied von der Erde*), fruto da adaptação para alemão de Hans Bethge dos poemas, na senda amanuense de leituras sobre o *I Ching*, para fora da instrumentalização, rendido destarte à magnificência solista do sopro inicial, isto é, a pura deslocação de ar, som do Universo. Assim se entende Alban Berg ter escrito no Verão de 1910, ao ver-escutar a partitura da Sinfonia n.º 9:

“O primeiro movimento é a coisa mais celestial que Mahler até hoje escreveu.”
(Alban Berg, 1910)

Mas, sendo que tal *Universalis et Universi sonus* não é para nós, humanos, demasiado humanos, senão o silêncio, arquétipo dos arquétipos à maneira Platónica, ou “medida de todas as coisas” na interpretação Sofista, compreende-se assim como o empréstimo do *sonus* anelado em madeira, latão, pele de animais, lábios e mãos daqueles que são dotados de linguagem, como a coda da própria *Musica Universalis*, tivesse encontrado na expressão musical de Mahler, no início da Sinfonia n.º 9, gestos grotescos, bizarros, truncados, em arritmia porque aquilatados, como meros objectos, no círculo de percussões, agitações, marulho, raspagem, entrechoque, fricções, oclusivas, nasais, fricativas, todas elas ressoadoras do grito primordial nos círculos da orquestra e da boca. O som cavo da trompa é, assim, ventral e cósmico, um acorde com o trecho d’ *A Canção das Crianças Mortas* (*Kindertotenlieder*) que alude à morada das crianças, as gerações futuras portanto, “à luz do sol (...) naquelas alturas” (*Und da fing im Sonnenschein ... auf jenen Höhn!*).

Depois destas frases que encerram em *Adagio*, coração apaziguado, tendo a nossa perturbação encontrado o timbre exacto da anotação de Mahler na partitura da Sinfonia n.º 9 - “como um pesado cortejo fúnebre!” (*wie ein schwerer Kundukt!*) - quase levando a crer que o espargimento de gotículas de som subindo a escala, longe do calor das madeiras, se entregará às “altas esferas”, rendendo-se depois ao Andamento intemporal do Universo, vaga Parmenidiana, sobrevém não só a impossibilidade da arte de fuga da Música dos seus próprios gestos, como também a incongruência entre tempo, movimento, linguagem e o Uno. Quem diria? Parece que, à maneira de Schopenhauer e porventura de Nietzsche, as velhas linguagens de Heraclito, Parménides e Zenão, Platão, Aristóteles, Górgias e Protágoras, haviam sido desterradas ao informe *sonus*, quase ruído e mero balbucio de crianças, náufragos escolhos entre o primevo eco Pitagórico de Música das Esferas e a teoria musical de Aristóxenes.

Até ao momento desenhámos, “à luz do sol (...) naquelas alturas”, como respigadores na jazida da História, encontrando um gino-princípio, *alma mater*, a clave

de Sol para a nossa anotação. É esta a nossa primeira *clavis* que anseia pelo curso de um *responsum* à questão dos vindouros no Presente ora colocada: “O que me dizem as crianças?”

Sobre ela, servem de epígrafe as palavras de Franz Schubert:

“Atormentado por uma santa angústia, aspiro a viver num mundo mais belo e desejo povoar esta terra sombria de um poderosíssimo sonho de amor. Senhor Deus, oferece enfim ao teu filho, esta criança feliz, como sinal redentor, um raio de luz.” (Franz Schubert)

Para responder a esta questão, devemos enlevar o espírito no estudo de Boécio (480 - 525 d. C.) no Livro I *De Institutione Musica*. Neste Livro, Boécio, partindo da cisão clássica Grega das influências de Pitágoras (sécs. VI-V a.C.) e Aristoxénes (360-300 a.C.), sùmulas cosmológica e mereológica da Música das Esferas, trata o tema auxiliando-se fundamentalmente em duas autoridades, Cláudio Ptolomeu (Geógrafo e Astrónomo na colónia romana de Alexandria) e Nicômaco de Gérasa (Matemático Pitagórico e Músico), ambos dois séculos anteriores a Boécio, encontradas a partir das três fontes primordiais e coincidentes que, ao que parece, na remissão possível de fontes, produziam à época a *autoritas*. Estas fontes eram: *Harmonica*, de Ptolomeu (séc. II d.C.); *Enchiridion*, de Nicômaco (II d.C.); e, por fim, *De musica*, de Aristides Quintiliano (séc. III ou IV d.C.).

Desde a tessitura entre os Mitos Pelásgicos pré-Helénicos, e os Mitos Homérico e Órfico da Criação (em bom rigor a primeira colcheia entre *epos* e *melos* de onde Orfeu, um vulto da força *Eros* cerceando a sombra de Eurídice, encantatoriamente vivendo numa vida as alturas entre escalas, figurativamente o próprio prêmio da lira de Apolo) houvera que esperar até Boécio, para, não do ponto de vista da notação, alfabeto ou teoria musical, mas da sua interpretação, as nove musas e o espectro antigo da *Mousiké* daí nascente, fossem plasticamente adormecidas num repositório conceptual simples, escondida em claustros da invidia da Retórica.

“*Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis.*” (Boécio, *De Institutione Musica, Librum I, § II, Tres esse musicas; in quo de vi musicae*).

A Música Mundana corresponde à *Musica Universalis*, numa metáfora essencialmente cosmológica. A Música Humana corresponde à música interna do corpo humano, no que poderá ser entendido por alguns, filhos de Rousseau, como uma metáfora fisiocrata, mas que é antes uma sucedânea da anterior, imagem, portanto, *de partibus Unversus*, a atencâmara, parca e lauta, entre o silêncio e o verbo. Finalmente, num registo não problemático, Boécio agrupou na Música Instrumental a Música executada por Cantores e Instrumentistas, incluída aí, a *vox* humana, junto a elementos que acompanhavam as canções como a *khitara*, a *lyra* (Apolínea) ou o *aulos* (Dionisiaco). Refrisamos que Boécio, na esteira do sentido conferido pela Antiguidade desde Pitágoras, ou seja, segundo uma teoria de modelos comum entre a Filosofia e a Música, emanente de um único princípio Universal, dota o filósofo do

epíteto de músico, negligenciando a música instrumental como requisito necessário para a condição de músico ou filósofo da música.

Se a citação de Schönberg, encaminhando-nos para a visão Sinfonia-Mundo que Mahler animava, alude a uma *Musica Universalis* citada pelo *instrumentalis* (esta, ao mesmo tempo que um capricho histórico-fenomenológico arauto da *techne*, constituiria também, via a sinfonia, o círculo fonético-eidético onde ressoasse ainda, graças à *techne*, o *sonus Universalis*), já a fonte Schopenhauriana endossa-nos a um Platonismo sem ideias nem entes, isto é, a uma *Musica in Universus constitua* como uma torrente Parmenidiana ditosa sobre a aparência dos seus modos, em que Crono escumado de sons é amado por Urano e pela hecatombe do espaço, em prístinos intervalos de desejo.

Fora assim e o efeito seria o de inversão do lugar genesiacamente prescrito do ódio na origem da Criação e da vindoura Cosmogonia da raça dos humanos, pois Úrano é odioso para o filho Crono. Dir-se-ia que o tempo cosmogónico, ao contrário do metrónimo da Música, envolveria sempre o ódio no seu andamento. Todavia, existe na música algo de Ouraniano e relativo ao próprio abatimento do espaço, antes mesmo da hecatombe do som.

Aventar-se-ia que o Jardim das Hespérides da Mitologia Grega, imperturbado pela chuva de raios da clava indo-europeia que dotara Zeus do fúlmen, Moisés da vara, e antes de tal compasso cumprir a representação do maço de fecundidade da árvore do conhecimento nas mãos da prole hebraica (Adão, Noé, Abraão, Jacob e José), quando viram num simples fruto uma estrela de cinco pontas, e com isso o pecado, houvera aí uma distorção ardente e Arquimediana por obra de espelhos no Helesponto, transformando o pomo de ouro em pomo da discórdia (tal e qual como a escala pentatónica desabrochou a *Musica intrumentalis*).

E se tal pentagrama carnal invertido, por um golpe obcláveo, gerará a Sociedade do Patriarcado, compreendemos também que pelo *ritmus* possível da Música Mundana e pela melodia musal espraiada, o ódio não existe (em sentido Schopenhauriano, isto é, *in Musica Universalis*). Não obstante, proporcionando a especular Harmonia, erguendo e humilhando entre pentagramas celestiais, parodiando Urano com Apolo e com a queda noite (*Nix*) destituída de abóboda, terá sido agigantado o efeito, a partir da *Musica Instrumentalis*, de replicação do portento cosmogónico inicial e mito da criação. Só depois da morte de Mahler e Úrano, poderia Gaia e o tempo serem confinados à Orquestra Filarmónica de Viena sob aprimorado fúlmen, vara e maço, a regente batuta, nas mãos de outro Orfeu, criando o efeito Grego da luz geométrica jorrada (*legalitas physica miracula*).

A impressão e *finale* é, pois, a de uma justa e pautada separação entre a Música Mundana, a Música Humana e a Música Instrumental. Talvez seja até possível a versão combinada das anteriores, num golpe de arrojo sincrético, sinestésico, teosófico e de divertimento profético, ao mesmo tempo cristológico e Super-Humano, como a alma de Scriabin (1872-1915) teceu no fio da navalha:

“O Mundo é uma Sumptuosa Sinfonia, de mil vozes diversas. As verdades terrestres consonantes com as verdades dos Céus, soam em acordes cerrados e vibrantes sobre as cordas dos milagres destruídos.” (Scriabin, 1871-1915)

Encetaremos, da nossa parte, uma inquirição entre a *Musica Universalis* (ou *Musica Mundana*) e a *Musica Humana* em busca das origens do éthos Musical enquanto harmonia cósmica por excelência, capaz de, nas suas modulações, como os anéis dos freixos sagrados e poeiras intersiderais, pretender-se tempo ascendente à seiva futura da Humanidade, mesmo que esta pereça um dia (entre a solitude cósmica Pascaliana e a solidão do cosmos Schopenhaueriana).

“O que me dizem as crianças?” é precisamente o assomo interpelante, a *quaestio crux* entre *Musica Universalis* e *Musica Humana*. A única capaz de assombrar e iluminar o Futuro, ao mesmo tempo respondendo à questão da origem do éthos Musical, a partir da *Clavis Sol*.

Recitaremos outras fontes de auxílio para cabalmente responder à questão, cientes de que a Música é um eco simultaneamente Pitagórico, Platónico e Aristotélico.

Ora, com Boécio (séc. VI d.C.), estamos no crepúsculo de Roma, *bella turbulenta* no dizer de Cassiodoro, e fim de uma epifania de um éthos privado e público para o Ocidente. O objectivo, por oposição, é surpreender o éthos musical, como diz um verso de Homero, “Quando surgiu a Aurora de dedos róseos, filha da manhã” (Ilíada, 477).

Pythias, sacerdotisa do templo de Apolo em Delfos, exemplifica bem a proximidade ainda dos mistérios Órficos, quer com a *Musica Universalis*, quer com o despontar de um éthos musical, já que é dela que é proclamado o nome de Pitágoras, cuja revivescência de mitemas de raiz Egípcia haviam sido paridos pela sua *alma mater*, a guia Temistocleia.

Não só o *tetractys* (triângulo perfeito) representa a Harmonia (deusa) - “Qual é a coisa mais bela? A harmonia.” (lâmblico, *Vita Pythagorae* 82 (DK 58 c4) - segundo o eco Neoplatónico da Síria na rota Jónia, como é, singularmente, o triângulo perfeito que soma dez unidades a partir de triângulos perfeitos (e os intervalos da quarta, quinta e oitava).

Enquanto tal, o *tetractys* representa, portanto, não só os primeiros quatro números naturais, ao mesmo tempo que a sua figuração num triângulo segundo a adição ($1+2+3+4=10$), enquanto arquétipo perfeito das várias relações, como também a teoria dos quatro elementos *ab initio*. Foram assim, literalmente, lançados os dados para a concepção científica do mundo.

A fórmula de entrada de Pitágoras de Samos na música, e particularmente na Música das Esferas, é epigenética quanto à *vita activa* da geração anterior, assim como, mais tarde, Sócrates na cultura Grega e Jesus da Nazaré na cultura Hebraica, pois Mnesarco, seu Pai, dizia-se ser cinzelador de anéis, ou alternativa e efabuladamente, inseminado por Apolo, gerado este, por sua vez, juntamente com a sua irmã gémea Artemisa, em Delos, na confluência de Samos.

São várias as fontes onde encontramos o relato do episódio de descoberta dos integrais musicais por Pitágoras [Nicómaco, *Enchiridion* 6 (JanS. 245-48), Gaudêncio, *Eisagoge* 9 (JanS. 340-41), Jâmblico, *Vita de Pythagora* 1.24, Aristóteles Elias, *Prolegomena Philosophiae* 2 e Macróbio, *Comentarii in somnium Scipionis* 2.1.9-14.] mas a reter, permanece, essencialmente, o carácter ficcional, sob as matizes da *Musica Humana*, do mito legado. Ver-se-á como a descoberta não relata fidedignamente a descoberta das integrais musicais. Antes acontece que tal narrativa, em forja incandescente e inflexa, colabora com o coevo mito da Idade da palavra e do Ferro em éthos musical.

A tradição até Boécio manteve a Cosmogonia da forja, isto é, das proporções musicais descobertas por Pitágoras quando passava por uma oficina de ferreiros, segundo as ponderáveis combinadas (emprestadas as designações de Boécio), de “*momentus*” e “*pondus*”.

O travejamento arcaico deste *argumentum* provém de Hesíodo, cuja versão de *vita activa - Os trabalhos e os dias* (coalescendo ainda labor com vida privada) - havia exibido as Cinco Idades do Homem, cujo quinto e último intervalo corresponderia à Idade do Ferro, época mesma de Hesíodo e Homero, e daí também símbolo exemplar da palavra.

É assente que se trata aqui não só de uma cosmogonia dos metais pós-Neolítica, polida e burilada como a antiga pedra o fora, moldada e gravada como os metais, em que esta outra arte antiga recolectora engravada em sulcos fluidos, *Mnemosýne* (Memória), inventa História e Mito. Esta rapsódia de mitemas incrustou-se, pois, no caldo dos metais, como ígneos vasos hilermóxicos de uma ideia de História e Civilização.

As Eras ou Idades em Hesíodo [Ouro, Prata, Bronze, Heróis e Ferro], contemplando a insólita alquimia dualista do Herói foram, logo, no seu conjunto, um intervalo de quinta (tonal ou pentagramático) de um tempo histórico inaugurado por Crono e que a lenda conservou em Pitágoras, enclausurando não só o *metrum*, como também o éthos arcaicos da *Musica Universalis* ou *Musica Mundana*.

E se Ovídio, cuja vida pairou no revolteamento sobre o *Anno Domini* (uma alma com um *fatum* similar a Boécio) eliminou a idade plástica dos Heróis, reduzindo-a a quatro, antes, no tempo pós-Micénico de Hesíodo e Homero, tal concepção de Cinco Idades dos Cinco Metais merece um estudo mais aprofundado, no cabimento da *Musica Universalis*.

Reparemos, pois, na quinta dissonante subtraída, como Ovídio o fez face ao éthos das suas *Metamorphoseon* face à tradição de Hesíodo, que Boécio transmite, em herança, do episódio com Pitágoras:

“Consequentemente, quando percebeu isso, examinou o peso dos martelos que, por acaso, eram cinco:(...) o quinto foi descartado porque era dissonante de todos.”
(Boécio, *De Institutione Musica, Librum I*, Carolina Parizzi Castanheira)

(É conveniente não adiar, desde logo, a significância e tradução dos intervalos, em terminologia Latina e glosada da Grega, que Boécio usa, e daí ser relevante

atentar ao seguinte: o prefixo “*sesqui-*” indica uma *ratio* precisa de uma metade acrescentada, que pertence à classe de desigualdades superparticular. Uma classe de desigualdades múltipla obedece ao ditame dos divisores, isto é, quantas vezes um qualquer inteiro positivo cabe noutra sem excedente, enquanto que a classe de desigualdades superparticular tramita para o inverso, quando existe um certo e determinado excedente, com as proporções (3:2 ou *sesquialtera*); (4:3, ou *sesquitercia* porque dividida pela *tertia* parte), e assim sucessivamente com os números cujas partes maior e menor, como numa escala diatónica, em adição aos menores, é contida pelo integral maior. Quanto aos restantes termos (fonologicamente Gregos), *diapason* corresponde à oitava, *diatessaron* corresponde à quarta, e *diapente* corresponde à quinta).

Importa, neste momento, referir algo fundamental a ter em conta para o cerne da resposta à questão - “O que me dizem as crianças?” - na acepção que coloca os vindouros como frágeis, ao cuidado, a partir da leitura e escuta do Compositor Gustav Mahler e escopo maior do ensaio.

Encaminhámo-nos, por assim dizer, para o nascimento do éthos da *Musica Universalis*, num vórtice aparentado ao centro de uma tempestade de difícil apropriação filosófica, ao mesmo tempo que testificámos igualmente a particular existência de uma Idade dos Heróis entre Eras de Metais no tempo de Hesíodo e Homero, e mais tarde, na alvorada da Era comum, a sua singular supressão, ditando-nos, pois, discretamente, uma resposta à inquirição.

Notaremos como tal *responsum* repousa placidamente sobre a criança, os vindouros, e a pregnancy “superabstracta” e “superparticular” (de novo emprestados os termos de Boécio) de um *topos* e *tropos* idílicos, numa metonímia infanta da História, correspondente à inauguração no Ocidente de um certo contraponto métrico e nova voragem dos dias. A este contraponto responde a impressão de fim de uma era vivida pelos Antigos, mais concisamente o período histórico desde a ascensão da República de Roma (509 a.C.) a Império Romano (27 a.C.). Estes dias e os dosséis de espuma que a cada aurora tingiam as pálpebras dos que se prestavam renovadamente à vigília tocaram Horácio, Virgílio, Lucrécio, Cícero, Séneca, Tito Lívio, Tácito, Suetónio, Plínio, Paulo, Plutarco e Ovídio.

A ofuscação da Idade dos Heróis e o seu contraponto métrico necessário, a emergência de um personalismo edénico infante, corresponde, pois, na passagem da Cultura Helenística para a Latinidade enxertada da última, desde a conquista de Atenas e a invasão da muralha Coríntia por Roma (146 a.C.), abrindo portas ao futuro ramo Bizantino Cristão, a uma convulsão de quatro aspectos essenciais que aqui separamos:

- O fim mitológico de uma *de generatione (musica)* humana sem estádios de desenvolvimento, plenipotente de um *epos* como *antipous* da Música humana, como flagrantemente foi o caso da dos Heróis, procedente de inter-

jeições ctónicas *ad libitum* de *daimones*. Tal fim corresponde a uma possessão literária Latina do património mitológico Helenístico e uma matização, ao mesmo tempo mais cínica e verdadeira, das diferentes personalidades Helénicas e doravante Romanas do panteão dos deuses, do que não se exclui um sentido de *progenius, natus et filius* atinente à ciência do vivo e a concepções de mudança (mesmo que ultimamente caracterizadas, ao nível da filosofia do tempo, consorte a uma *De ordine* Agostiniana). Estas são agora mais disciplinadas, e atinentes ao ponto ulterior, atestam uma espécie de vivissecação analítica que substituirá concepções hilezómorfas e de metempsicose (transmigração pitagoricamente qualidades), para um atomismo naturalista filial a Leucipo e Demócrito, dir-se-ia, sem exageros, pré-Laplaciano e pré-Lamarckiano. Permanece, contudo, a identidade da Musica Humana como escalena, na metáfora arcaica de Xenócrates, por oposição à equilátera dos deuses e isósceles dos *daimones*, sublinhando, pois, musicalmente, uma espécie de caso dissonante da Musica Humana face à Musica Mundana ou Música das Esferas. Compreende-se, assim, uma tensão especial entre uma harmonia cósmica determinista, visível na pertinência jusnaturalista pura dos Estóicos, e o não menor ênfase na inalienável e esculpida *proairesis*, isto é, o temperamento musical e copelação do éthos em cordas da mente. Tal equilíbrio em egodiceia foi capaz de verter em nominalismo os defeitos da Retórica e verter em convenção os defeitos do Platonismo. Tal sucedeu desde Zenão de Cítio e a escola Estóica de Atenas, até Marco Aurélio. A propósito de Maquiavel ter dado a este o apodo de “nascido ao contrário” (Maquiavel, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio, Libro Primo, X*), como alguém que nasce com moral senatorial, aproveitamos para mostrar o quanto um compositor como o autor de *Il Principe* podia combinar cartelas de *Musica Instrumentalis* Medievas, enquanto os trastes de metal nas cordas do especialíssimo alaúde da *Musica Humana* levavam já o tema, não apenas de *canzona* e *ricercare*, mas também de *condottieri*.

- A correspondente depuração na ciência do vivo de raiz essencialmente pré-Socrática (enquanto filósofos da *physis*) e dentro destes, dos contra-Eleáticos ou pluralistas [Empédocles de Agrigento (490 a.C. - 430 a.C.), Anaxágoras de Clazómenas (500 a.C - 428 a.C) e os atomistas Leucipo de Mileto (séc.V a.C) e Demócrito de Abdera (460 a.C -370 a.C.)] com concurso também dos designados ecletistas [Diógenes de Apolónia (499 a.C. - 428 a.C.) e Arquélau de Atenas (séc. V a.C.)].
- Isto assim é, pese embora a matriz Jónia constitua, de facto, como notaram Kirk, Raven e Schofield, um ciclo renovado dos Primeiros Jónios [Tales (623 a.C. - 556 a.C.), Anaximandro (610 a.C. - 547 a.C.), Anaxímenes (588 a.C. - 524 a.C.) de Mileto, Xenófanes de Cólofon (570 a.C. - 460 a.C.) e Heraclito de Éfeso (553 a.C. - 475 a.C.)] se com isso aditarmos a imposição insubstituível de Empédocles de Agrigento e as próprias tergiversações do Pitagorismo, no espaço e no tempo.
- Em tal conjunto se constituirá, depois de Platão, a final enervação Aristotélica como Ciência, e decorrente do ponto anterior, uma *poiétiké* ainda em hexâmetros de revestimento Latino a esta verve, como sucedeu no caso dos *Metamorphoseon Libri* de Ovídio, pouco antes, no *De Rerum Natura* de Lucrécio e ainda, num registo díspar, sumular, o *Historia Naturalis* de Plínio. A isto é retribuído geral e equitativamente um sentido, a ser notado, de *Musica Universalis* como *Musica Instrumentalis* e igualmente de *Musi-*

ca *Instrumentalis* como *Musica Universalis*. Queremos com isto dizer que não se interpelará mais, doravante, a Música das Esferas puramente como uma mansa vibração uníssona, uma *symphonesis* tal qual a repercussão do rumor, eco da Filosofia do Tempo que antes das Esferas promete-se a si em *harmonia potentiata*, atentando-se, ao invés, na impossível audição a um tempo único, segundo uma filosofia do tempo e da natureza, de todos os sons e modulações *symphonos*, obrigando o *instrumentalis* a assumir-se como *modus universalis* e modulações *naturata*.

- De igual modo, salienta-se uma ideia de *generatione* da própria ideia de Filosofia, como se esta fosse também infante e em convulsão orgânica e abstracta, a um tempo múltipla e superparticular. A obra e tempo de Boécio, “o último dos Romanos”, responde a um medo de infanticídio da própria Filosofia, alertado que foi por uma passagem d’ *As Categorias* de Aristóteles, tencionando em particular sobre a penúria de estudos do *quadrivium* e as urgentes traduções de Platão e Aristóteles.
- A obra Vitruviana do Império Romano, de cariz senatorial, vitalício, administrativo, legislativo e patricio-testamentário, engendrante de uma noção de família extensa, a par da prática consular de, com o casamento em idade ainda fértil varonil, robustecer o vínculo à posse da terra e esteira de prerrogativas, almejando nova prole para, não exactamente actos bélicos, mas antes uma necessária existência de população de índole militar guarnecendo a geografia recôndita e remota do Império, numa forçada e, a prazo, não exequível noção extensiva de Império, dada a sobrecarga de peso questor e hostilidades autóctones regionais. O casamento ganhou assim dotes de estratégia militarista venusiana, e só depois de natureza simbólico-religiosa e comercial, intersticial porventura a Eros. A par deste marco, impôs-se, tanto quanto ao infante, uma prédica de tutelado e curatelado sobre a filosofia Antiga, conquanto esta se moldasse aos préstimos de normatividades com o aval de Roma, concepções legalistas e actos administrativos do Império. O aqueduto maior foi, à distância, para o tema que nos concerne, o entablamento gradualmente proporcional entre o *ius civile* e a personalidade pretoriana, e progressivamente plebeia, de jurisconsulto, concernente ao período do Direito Clássico Romano, uma função derivada legalista e edictal da *phronésis* Aristotélica. Tal como na Música das Esferas repercutível na escala diatónica, o infante tinha no seu oitavo dia de vida o seu *Dies Lustricus*, outorgado por uma concepção harmónica de *paterfamilias* (isto é, pai, avô ou bisavô), antes de investido do peso da *familia* via o *praenomen*.
- Na completude de estações de vida, conforme ditames cívicos e militares, plena apenas a partir da *civitas* [*puer* (1-17), *adulescens* (17-30), *juvenis* (30-46), *senior* (46-60), *senex* (60-80), *aetate provectus* (60-80)] mesclada com a fortuna e pecúlio da *Paideia* Grega, a verdade é que esta métrica etaísta da Patrística Romana obedecia à filiação no ramo de cultura Hebraico-Cristão, mas fundamentalmente Hebraico. No caso dos Evangelhos Sinópticos do Novo Testamento (Marcos, Mateus e Lucas), coevos da temporalidade que tratamos, o caso é por demais evidente, concorrendo também o exemplo das Epístolas. Fortemente influenciados ainda pela Cultura Helenística, dada a sofisticadíssima e antiga diáspora Judaica fora das fronteiras da Judeia, e mau grado a herança da revolta dos Macabeus contra os Selêucidas filhos da decadência Alexandrina, e apesar ainda da significativa adversidade a Roma naquilo que ficou conhecido como a Grande Revolta

Judaica (66 d.C. - 73 d.C.), não deixa de ser aferível a herança exposta. A criança no contexto Romano era um sujeito totalmente desprovido de direitos, e a prática de infanticídio, escravidão e maus tratos está referida em várias fontes, como seja Dionísio de Halicarnasso, aquando da sua estadia em Roma. A atestar tal realidade, bastará lembrar que Cícero, representante do palimpsesto linguístico-cultural advindo da Filosofia Grega e imbricado na Retórica Romana, pautado pelo lema *vivere est cogitare*, não eludiu uma consideração vexatória sobre a infância, fazendo recurso da distinção aristotélica entre acto e potência, envolvendo, inclusivé, tal enredo num paralogismo: “a coisa em si não pode ser louvada, só o seu potencial.” (Cícero, *De Republica*, p.137.3 ed. Ziegler, frag. incert. 5).

Mais respeitosa de uma genealogia do tempo e de uma maior maturação filosófica, como a frase com eco no final da Idade Média, plasmada nos vitrais de Chartres, que diz que somos quase como anões (*nos esse quasi nanos*) aos ombros de gigantes (*gigantium humeris incidentis*) (John of Salisbury, *Metalogicon*, *Liber Tertius*, cap. IV), foi esta outra afirmação de Cícero (*Oratore*, XXXIV) - que diz que aqueles que permanecem ignorantes face ao que sucedeu antes do seu nascimento, serão sempre crianças - afirmação seminalmente afecta à Pedagogia. Parece, assim, ter *ad libitum* preferido entreter-se entre alturas, isto é, entre sons na escala tonal com o fim de uma afinação-padrão do éthos, e o equivalente alegórico e humanamente figurado (anão e gigante). Repercute, ademais, o mote *erudire*, resgate da Natureza, como se o som primevo Schopenhauriano se realizasse apenas no *instrumentalis*, aguardando o envelhecimento e adestramento da *vox, lignum et materia*. Esta ideia traduz igualmente o valor da Retórica e Oratória, ao mesmo tempo uma degenerescência e um aperfeiçoamento da maiêutica e dom dialógico Grego, hiante entre o estrépito e silêncio de punhais da *res publica* adestrada por *patris familias* na *ordo senatorius*, e a magnimidade solista da voz, cadência, ritmo jurisprudente e honra gladiatorial face à verdade, até aí ascendente, das magistraturas de *praetores* até *consules*.

Na comparação com a Tragédia Grega, dir-se-ia serem estes, enquanto eleitos pelo Comício e poder das *tribus populi*, salmodiados anualmente através do plebiscito centuriato pela leva remanescente da *orchestra* constituída por coreutas da *civitas*, cuja mímica hierática seria, ao mesmo tempo que uma coreografia simbólica necessária, um mutismo, porquanto *situs* na esplanada ou terreno plano à Música e Tragédia Universais (*Pontifex Maximus*), como se a *Musica Mundana* se coibisse numa láurea ou coroa triunfal.

Suspenderemos aqui a nossa análise para dizer o seguinte: é fácil lembrarmos da interpretação de Nietzsche n' *O Caso Wagner*, de epígrafe *ridendo dicere severum*, (reformulando o §171 de *Humano, Demasiado Humano*), intitulado *A Música sem Futuro* em que a *Musica (instrumentalis)* é elucubrada como um *apex* das eras históricas e da própria vida privada da filosofia do tempo e da história. Significa que a música cristaliza o seu tempo e é, assim, uma arte que chega tarde, mas mais concretamente.

Na pulsão incomensurável das Grandes Dionísias e ditirambos, agora de êxodo

beneplácito na representação dos destinos selados pelo próprio homem nas assembleias modernas e contemporâneas de *politikoi*, talvez tenhamos uma lição a aprender quanto recordamos os bardos da *vox humana* da *Ars Nova* do parlamentarismo e as antífonas da *pólis* em orquestra, todo o espectro de experimentação subversivamente retórica, ornamentada, teatral e em contraponto, próprias do Barroco. Tudo se passa como se a câmara da *vox humana* do éthos público, exercitada por *politikoi*, houvera culminado com Haendel em Inglaterra, depois da ópera alquímica de Monteverdi e o virtuosismo de Vivaldi e Bach. A própria Ética de Espinosa parece ter sido musicada por Bach, extasiando a *Musica Universalis* em novos maneirismos panteístas.

Se o cosmopolitismo Barroco escondia, como uma lava subterrânea, baixocifrada, uma *eclésia* ou assembleia Sofocliana, uma *Comitia cuariata* cujo *populus* também seria capaz, como Nero, do perigoso jogo da lira e do fogo, a ideia de *Paz Perpétua*, parece ter sido, ao invés, a reacção, acto contínuo em *legato*, de Kant, ao fogo e sangue, *Dies Irae* da *Musica Humana*.

Desta forma poderíamos encontrar a versão contrária da teoria de Nietzsche e mais afim da visão de que a música é síntese imediata do tempo futuro (Simmel, Weber e depois Adorno), uma vez que é verdade que encontramos já na plêiade Barroca Europeia o ideal de Couperín: *Les Nations* e *Les Gôuts Reunis*. Quase parece que o sentido horizontal do senso comum desde Descartes a Locke encontrara nova harmonia em linhas mais altas ...

Ora, o tempo de *populus et tribus* era, ao invés, a de homens sem privilégio, de escravos de nascimento no Império Romano em guerra. Recuperando a visão adestrante da *vita activa* na generalidade, esta coadunava-se com a que, a respeito do infante, a República e Império Romano manifestavam. Apresentava, porém, a tradição Judaico-Cristã, e fundamentalmente Hebraica, um forte lastro contrário, que afectou doravante, com Roma dominando Jerusalém, a condição do infante.

Com isto dizemos que a Cultura Hebraica avalizava já uma concepção personalista *in utero*, quando ainda eram lançados nados-vivos de origmas em Esparta, cidade-modelo pretoriana para a filosofia n' *A República* de Platão, vingando com tal obra o seu mestre Sócrates através da invenção da cidade.

O entendimento Hebraico da Aliança, como um cordão umbilical, empola, de certa maneira, a tríade (Tribo-Nação-Estado) de raiz juris-profética, para uma prescrição e normatividade da filogenia e progenia; *de generatione* é melhor descrita na cultura Hebraica enquanto sinapse cultural, semente e fruto do Patriarcado ancião. As gerações na construção do Judaísmo são, por essa razão, a observância do futuro e daí, profecia da própria verdade histórica do Judaísmo, sem perder o rasto do sangue e, portanto, revezando o cordão umbilical pela circuncisão (Gn 17.10-14), marca maior da aliança.

Tal propicia o desejo de "(...) descendentes tão inumeráveis quanto o pó da terra e as estrelas do céu." (Gn 12.2; 13.16; 15.5). De facto, a Lei Hebraica e Segunda Lei ou Deuteronómio, de âmbito censitário e legislativo, e as regras observadas em

comunidade, estigmatizavam fortemente o aborto e o abandono de crianças, o que securizava não só o papel da mulher, do estrangeiro, como também o do escravo e, conseqüentemente, o da comunidade. Esta nota é bastante mais importante do que o quadro legislativo, pois o Pentateuco é, quanto aos infantes e seus direitos, bastante omissivo. Refere essencialmente a idade de entrada no exército (Ex. 30:14; 38:26; Nm 1:2-3; 26:2), e, dentro dos Livros Históricos, outras referências nos seguintes Livros, Capítulos e Versículos: (1 Cr. 27:23; 2 Cr. 25:5).

A idade de entrada no exército era, no caso dos Levíticos, bastante alta para a época (vinte e cinco anos) e a condição quase menor, no melhor sentido da palavra (Lv. 27:1-13).

Para o caso do Novo Testamento e, em particular, dos Evangelhos Sinópticos, dir-se-ia que o dom dos Livros Sapienciais, e claramente o de Job e a sua parábola irrepitível e irreplegível (uma espécie de *Agnus Dei* da própria História das Ideias Religiosas), martirizando o sacrifício de Isaac por Abraão (Gn. 22.1-19), afectá-lo-ia providencialmente. Assim sendo, tal formulação, que viria a ser consumada em João Baptista (Jo. 1.29), está também marcada, numa forte vertente teológica-política, nas seguintes passagens: (Mc. 9.33-37; 42-43; 10.13-16, cf. 10.42-43) (Mt. 18:1-5; 19.13-15; 25.37-40), (Lc. 9.46-48; 18.15-17) sendo os versículos dos Evangelhos que merecem ser sobrelevados, para a condição invulgar do infante (*mokroi*) (*paidia*), com relevância histórica-sinóptica e teológico-política (Mc. 9.33-37) e (Mt. 18.1-7;10-14).

Acerca da condição do “maior no Reino”:

“E, tomando um menino, colocou-o no meio deles, abraçou-o e disse-lhes: «Quem receber um destes meninos em meu nome é a mim que recebe; e quem me receber, não me recebe a mim mas àquele que me enviou.»” (Mc. 9:37; Cf Lc. 9.46-48; Jo. 13:20).

“Mas, se alguém escandalizar um destes pequeninos que crêem em mim, seria preferível que lhes suspendessem do pescoço a mó de um moinho e o lançassem nas profundezas do mar.” (Mt. 18.6)

Acerca da condição da “ovelha tresmalhada”:

“Assim também é da vontade de vosso Pai que está no Céu que não se perca um só destes pequeninos.»” (Mt. 18:14; Cf. Lc 15.4-7)

Igualmente se evidencia a passagem da estrutura do episódio de Job e do sacrifício de Isaac por Abraão, isto é, do filho único e descendência ofertada a um ancião de cem anos, sangue inaugural de todo o povo em êxodo e começo da Aliança, para uma poética da prole e éthos da virtude, perpetuada nos exactos mesmos moldes sacrificiais na parábola Cristã.

Presentes estas variações, somos instados a algumas conclusões.

Relevamos a primeira prolação, no sentido acrescido de dicção do próprio Verbo ou *vox humana*, entre o estatuto do infante e o designado Reino dos Céus. Em exame, constata-se que tal feito e conformação se presta a uma transmutação de valores ímpar, consorte ao acorde disposto entre o Reino dos Céus e qualidades não afins

ao *epos*, como seja a *servitudo* (ou *servitus*), e uma noção alargada de *servitium* (Marcos) e da *humilitas* (Mateus).

Assim condiz a uma ideia harmónica entre o Reino dos Céus e o da Terra, entre diferentes alturas harmónicas, a respeito de uma *Musica Mundana*. Ocorre aqui, pela primeira vez, uma tal monarquia das esferas que tem assegurado nela o modelo do infante.

Em tal espectro, o modelo incipiente de Teodiceia e sentido de realização da História de acordo com a ideia de aceitação do maior mal (a morte do infante) na vez da ideia de mal maior (quebra da aliança) - sacrifício do filho primogénito Isaac (Gn. 22.) e todo o sentido do Livro de Job -, é, a partir da elevação do estatuto do infante, levada paulatinamente, até à futura inversão Leibniziana, quase um pleonasmo nos termos: o menor mal (mal inexistente, literalmente mal menor) pelo maior bem (bem maior literalmente). E será observável na importância da Pedagogia, nas vertentes consecutivas e recursivas entre si (apostólica, patrística, monástica e escolástica) singrando o magistério Socrático com a educação Romana e o realismo Aristotélico, não sem a arte Sofística, Retórica e Oratória propiciarem a elevação do infante e a correlativa figura do mestre.

Assim também tal modelo raiou, com Aristóteles e Séneca, a abóboda do mundo (mesmo que dimidiado entre o realismo Aristotélico enquanto pedagogo de Alexandre da Macedónia e o anti-consequencialismo de Séneca enquanto perceptor de Nero). Em particular, a última figura da escolástica iria sobredimensionar o papel das primeiras universidades Medievais e, na esfera mercuriana, igualmente o papel das corporações. A partir da época do Renascimento, elevou-se com o humanismo e naturalismo, sem contradição com a elevação da *Musica instrumentalis* sobre o íntimo da *Musica Humana*. Tal aconteceu em dois quadrantes:

Foi, doravante, a *Musica Humana* confrontada com a sua nervura e filamento *Instrumentalis*, como é visível nas prédicas de Montaigne, Rabelais, Erasmo e Rousseau, separando as Ciências e Artes, sobrelevando a experiência e método contra o intelectualismo verbalista, aplacado no formalismo escolástico da Retórica. Esta intersecção da *Instrumentalis* com a *Humana* não era, de todo, insólita. Todavia, dá-se agora visceralmente, por dentro, como se se dissecasse o próprio Homem Vitruviano de Da Vinci.

Do mesmo modo, a *Musica Humana*, já depois de desengravada das catedrais Medievais, foi depois subordinada, no tempo de flautas de bisel alto e tenor, a um regal de variações de caracteres, como um pianoforte de pergaminho, arado da pedagogia, a partir de dedais de tinta móveis de Gutenberg. Tal encetou determinantemente o movimento de ciência, emancipação das línguas autóctones e contra-Reforma, com especial ênfase para Lutero e Coménio. Destarte, trilhar-se-ia lentamente o caminho para o Iluminismo, onde a cúpula de *Musica Universalis* se realizou com Kant, em *A Paz Perpétua* (1795), síntese da cosmologia da revolução Copernicana (*Musica Universalis* entregue a elipses e não a esferas, ao silêncio e não à harmonia) no

contexto dos *politikoi* e suas orquestras parlamentares em velhas monarquias.

Em tal prognose lemos uma similitude com a passagem entre a ingenuidade infante e a *sola fide* de Paulo de Tarso, tendo aberto a vertente apostólica, depois apresada na Contra-Reforma com Lutero, e veiculada ainda em pleno Iluminismo com Kant e a Ética Deontológica (entre a Boa-Vontade e a fórmula da Lei Universal da Natureza).

Subsiste ainda, pois, o nexó que tem que ser estendido entre o nascimento do éthos na *Musica Universalis* com Pitágoras. Certificámo-nos da matização suave do *epos* desde Hesíodo até Ovídio e a supressão simbólica da condição de Herói aí incluída no entreacto, da *Teogonia* até *Metamorfoses*. Expusemos metódicamente as causas do mesmo. Consentimos, por conseguinte, na exaltação, entre a recitação e balbúciação, da condição de infante, a partir das fontes Romanas, profanas e sagradas, e igualmente sobre a herança Hebraico-Cristã, na qual salvaguardamos um lugar de relevo, não tanto aos Evangelhos Sinópticos e Novo Testamento, mas antes à hereditariedade Hebraica, salientando-se, com o fito de cruzamento com a *Musica Universalis* de Pitágoras, a condição de infante no texto massorético da Torá na Tanach, ou, no registo do Pentateuco, o Sacrifício de Isaac (Gn. 22) e o Livro de Job.

Eis, pois, o retorno a Pitágoras encontrado por duas vias.

Primeiro, pela data símile de composição do Livro de Job (séc. VI a.C. - V a.C.) e a biografia de Pitágoras (571 a.C. - 496 a.C.), entrecruzando a *Musica Mundana*. Segundo, pela inclusão do infante e primogénito no éthos da *Musica Mundana*, pela via da Cultura Hebraica.

Não só se permite observar como existem elementos comuns de cosmogonia Órfica, e como divergirão Pitágoras e o Livro de Job, porventura o mais antigo de todos os livros Sapienciais do Pentateuco. Saberemos, assim, ler melhor o singular e extraordinário sacrifício de Isaac em cada um destes ramos, desde Sócrates em Atenas (ressurgido em Platão pelo dom da academia) até Jesus da Nazaré (redivivo em tríade e em si mesmo, finalmente acantonado no ângulo superior, graças ao alastramento e oficialização de seita Cristã, entre tantas outras).

Ora, sabemos que é literalmente forjado o mito de Pitágoras da *Musica Universalis*. A sua fabricação deve-se apenas à irrogação histórica da Idade do Ferro, sobre a influência do trabalho poético de Hesíodo. A verdade é que é fisicamente impossível ter sucedido a descoberta das proporções musicais a partir de pesos diferentes de martelos, tal como lemos em Boécio. Tal descoberta relacionar-se-ia antes com o comprimento de cordas ou, possivelmente, a instrumentos canoros, já que o peso de martelos nunca poderia provocar tal efeito.

Ora, o nascimento do éthos da *Musica Universalis* em Pitágoras afirma-se devido ao exemplo manifesto de vida e sabedoria. Pitágoras, influenciado por Ferecides de Sira (ctónico sectário da imortalidade da psique em ciclos exactos de reencarnação), Tales (com quem Pitágoras se encontrou aos dezoito anos, adepto do animismo

universal e da *arché* água pela observação da fertilidade do Nilo) e Anaximandro de Mileto (astrónomo, proponente da indeterminação natural a partir da *arché* imaterial e ilimitada do *apeíron*, crente na divindade das estrelas e na separação dos contrários pelo movimento perpétuo), decide pouco depois da idade adulta partir, segundo conselho de Tales, para o Egito, a partir do monte Carmelo, onde imperava o culto Hebraico ao tetragrama consonântico YHWH (aqui na sua forma transliterada e impronunciável). Aí foi capturado pelos Persas e levado para a Babilónia, só retornando a Samos com cinquenta e seis anos, e daí para a costa Itálica, onde fundou a sociedade Pitagórica.

Essencial a reter, elemento órfico preponderante e de forte raiz matriarcal, é a iniciação em tal sociedade pelo silêncio obrigatório. A condição iniciática em tal sociedade designava-se de *acousmata*, ou seja, ouvintes.

Eis, pois, o momento em que surpreendemos a condição de nascença, ainda não infante, do éthos da *Musica Universalis*, já que a escola de Pitágoras se organizava por doutrinandos diferentes. Em escala descendente, havia os *mathematikoi*, os *sebastikoi* e, por fim, os *politikoi*.

Igual tríade parece ter sido consentânea também com Heraclito pouco depois na colónia próxima de Éfeso, já que este depositou no templo de Artémis o seu livro *Sobre a Natureza*, dividido em “Do Universo”, “Da Teologia” e “Da Política”. (Diógenes Laércio, IX, 5, 192, DK 22 A1). No mesmo passo é-nos recordado que Heraclito recusou legislar em Éfeso, preferindo brincar com as crianças no templo.

Pitágoras personificou, ademais, em vida, a negação à tirania. Em idade sénior, depois de serenar o leito de morte do seu mestre Ferecides, e lidar com a tirania de Polícrates, foi perseguido pelo aristocrata Cílon, em retaliação por não o considerar digno de entrada na sociedade, fixando-se depois no Metaponto, em cuja península se situa Tarento, onde viria a nascer Aristóxeno, pai da teoria musical formal e acústica. Aristóxeno foi o candidato (renegado a favor de Teofrasto) a sucessor de Aristóteles na Academia. Apesar de ter sempre rejeitado constituições em moldes em que o *demos* avultasse poder, nunca foi esta premissa motivo contrário, em Pitágoras, para a renegação da tirania (ou defeitos da aristocracia, segundo Aristóteles).

O bordejamento da costa Jónia é geograficamente fulcral porque ladeia sem travessia marítima e a norte o Reino de Israel e Judá. Incorpora, pelo menos, doze séculos de inseminação cultural Hebraica, cultuada no Helenismo e Impérios Persa, Babilónico, Egípcio e Romano, e uma diáspora de cariz Septuaginta e Babilónica não alienada. Neste mosaico, um modo peripatético em *Largo* impôs-se. No caso da *Musica Humana* e das *cordis* da especial forma trapezoidal humana, as mesmas que afligiram Mahler em iminentes síncope cardíacas, forma escalena do Humano segundo Xenócrates e espécie *Chordata* - o Humano levando cabalmente a designação de *ipsa citara tangenda* -, e por cada *diese* do sopro segredos da *Musica Universalis* e *Humana* entretecidas, em *tonói* assomando em *vox humana*, em pleno dom dialógico, mais se elevava a condição de *acousmata* e *politikoi* de todos os homens e caminantes.

Depois de Roma conquistar a Gália, Germânia e Britânia, na viragem da Era

Comum, franqueou-se então a via boreal. A Cristandade ensaiou a condição teológica e política na escolástica Aquina com a *Summa Theologica* que, desde a Cosmogonia Hesiódica separando a terra e o céu, intentará destarte a reconciliação destes e que o céu se fechasse sobre a terra, antes que o fantasma de Hesíodo se transfigurasse em Copérnico, Kepler, Galileu e Newton, e as faces de Cronos na nova física de Einstein e Bohr.

Neste aspecto, também Hesíodo resultaria e surdiria pela rememoração em Nietzsche do Eterno Retorno, já que foi aquele quem pela primeira vez se referiu a um retorno do *eniautós* ou ano-círculo, todo o objecto anelar e por isso percursor conceptual da Música das Esferas. Seria Nietzsche o autor de uma parábola infante sobre a Filosofia na forma de “Três Metamorfoses do Espírito”:

“Disse-vos as três metamorfoses do espírito: como o espírito se transformou em camelo, o camelo em leão e o leão em criança.” (Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*)

Ora, a inclusão referida do infante e primogénito no éthos da *Musica Mundana* ou Música das Esferas pela via da Cultura Hebraica apresenta uma articulação com o mundo Grego. Com isto aludimos à condição (de raiz Órfica Grega) oracular do infante.

Desde o fim do Neolítico e novo sistema Patriarcal, é verdadeiramente o infante o verdadeiro ovante do choque titânico entre o Matriarcado e o Patriarcado. Mesmo em Livros com apontamentos negativos sobre a condição infante, como é o caso do *Livro da Sabedoria* da Alexandria Septuaginta, encontramos o sentido de *acousmata* órfico atinente ao infante, que se manterá nos Evangelhos Sinópticos:

“Pois a Sabedoria abriu a boca dos mudos e tornou eloquente as línguas das crianças.” (Livro da Sabedoria 10:21; Cf. Livro da Sabedoria 1:10)

“ (...) porque escondeste estas coisas aos sábios e inteligentes e as revelaste aos pequeninos.” (Lc. 10:21).

“Perante os prodígios que realizava e as crianças que gritavam no templo: «Hossana ao Filho de David», os sumos sacerdotes e os doutores da Lei ficaram indignados e disseram-lhe: «Ouves o que eles dizem?» Respondeu Jesus: «Sim. Nunca lestes: Da boca dos pequeninos e das crianças de peito fizeste sair o louvor perfeito?»” (Mt. 21:15-16)

Restará ainda a referência importante à tese de Paulo sobre as crianças filhas de pais com crenças diferenciadas (cristãs e não-cristãs), incipientemente contra-Judaica, e que recorre a um sentido natural de *teknon* (criança impreparada para a Patrística) e *huios* (criança preparada para a Patrística) sob um halo infante *hagio*, ramo filial da descendência preparado, portanto, para a adopção pelos céus.

No caso, Paulo atesta que mesmo o nascituro *teknon* é dotado de sapiência, e a filial ascendência sagrada do Cristianismo assegurada, decorrendo, na verdade, diríamos nós, por sucessão aristocrata ou filogenia sagrada (sempre com um sentido de conversão iminente, em termos Cristão e Paulino). Mais enfático no mundo simbólico

actual, presta-se o exemplo contemporâneo da escolha final do Papa no ramo Cristão Copta, através de uma criança vendada.

Socorremo-nos aqui de passagens atestatórias, algumas com grande provisão de séculos desde Pitágoras e o Livro de Job, mas é ainda no *Livro dos Salmos*, não só o maior na forma e tempo recolectável dos Escritos Judaicos e da própria Bíblia, como também o único que pelo dom da música se presta a convergir, como Jerusalém, as três religiões do Livro, que encontramos, como fizemos com Gustav Mahler, o *responsum* à nossa *quaestio* entre a *Musica Mundana* e a *Musica Humana*, com a necessária intercessão da *Musica Instrumentalis* e *vox humana*.

“O que me dizem as crianças?” na prédica de Mahler tem, assim, na *Clavis Sol* instaurada, *responsum* encontrado, remanescente do coro antigo, transitivo sobre a *lyra* de Gat, entre lamentações e vozes sopranas:

“Da boca de pequeninos e crianças de peito suscitaste força, por causa dos teus adversários, para fazeres emudecer o inimigo e o vingador.” (Sl. 8:3)

Encontradas, pois, as raízes de um Filosofia infante em *vox instrumentalis* e *responsum* sobre a *Musica Mundana* e *Humana*, desenhada a *Clavis* sobre o pentagrama das eras em berço Helénico-Hebraico-Romano-Cristão, urge agora investigar as razões sobre os singelos acasos flexionados dos étimos éthos, *epos* e *eco*. A par disto, colocar-nos-emos, de espírito livre, no papel de *politikoi*. Expomos as razões de forma sistemática, embora desta vez com uma interpelação forte a partir da *Musica Instrumentalis* e *vox*.

Se em relação à música, em várias vertentes afectas ao éthos, as fontes clássicas Gregas são evidentes (Platão, *República* 376c-425a ; *Leis* 700a 701b; 799e-800a ; *Filodemo* 1.13; *Ateneu* 628c ; *Timeu* 35b ; *Banquete* 187 ; *Fedro* 61a), (Aristóteles, *Política* 1339b-1342a ; *Poética* VI, 13 ; *Ética* a Nicómaco, 1131a-1134b) entre outras (Sólon, Damon, Filolau, Píndaro, Demócrito são outras fontes para o efeito) para além de passagens significativas dos tragediógrafos (Ésquilo, *Persas* 619-688, *Sete Contra Tebas* 267-270; *Agaménon* 105-107; Sófocles, *Édipo Rei* 186; Eurípidés, *Ifigénia em Táuris* 1336-1338), já no que respeita à reunião entre *Musica Mundana* e *Musica Instrumentalis* é necessário investigar os ocasos simultâneos de éthos, *epos* e *eco*.

Já foi investida a tese de que a *quaestio crux* entre o cósmico e o humano, assenta na demanda - “O que me dizem as crianças?”. Uma vez que a questão das gerações futuras não tem resposta sem o próprio Futuro, sobeja demandar, em estilo Schopenhauriano e ontologia de *tonói*, sobre a filosofia e música do futuro, sobrelevando a última a partir da qualidade intervalar e harmónica no caminho de rememoração das origens da *Musica Instrumentalis*, e simultaneamente, da própria *Musica Humana*, ambas entendidas enquanto aerofone, isto é, modos conseguidos e tardos do sopro inicial.

- Entre o *sonus* (nas interpretações Pitagórica, Aristotélica e Aristoxénica) e a *vox* (Socrática, Protagoriana e Euripideana) arcaicos, na sua convolução *principia*, os modos instrumentais mais antigos (corda, sopro, percussão),

logo sistemas articulatório, respiratório e fonatório, perscrutavam em articulação e canto na forma trapezóide do humano, do arco e da harpa. E conseqüentemente, em modo de figuração, em identidade escalena também, segundo a analogia geométrica de Xenócrates quanto à *Musica Humana*, couberam plasticamente em transposição e em jeito de *proté ousia* da *Musica Instrumentalis*, na forma dos cordofones *lyra*, *kithara*, *barbitos*, *phorminx* e saltério (Cf. Sl. 33:2; 144:9; Gn. 4:21), aos quais se adequaria depois, em aerofone, o *aulos*, essencialmente posterior e, portanto, relativo a uma cosmogonia tardia, atinente a Dioniso e à alquimia entre a condição de herói e deuses do Olimpo, aquando do passado mitológico de Tebas e Tróia. A ela corresponde a emergência do alfabeto grego, depois do Linear A e Linear B. Entre o período pós-Micénico e os últimos ecos da poesia de Hesíodo e Homero, guardamos, pois, um sentido convergente entre a idade do Ferro e a do primeiro alfabeto consonanto-vocálico da História, entre a incandescência das vogais e a forja do som. Relevamos este aspecto da filosofia da música e da linguagem como a condição incontornável do fenómeno da Hélade, e da ambivalência ainda hoje pertinente entre os modelos militarista oligarca de Esparta e da democracia aristocrata de Atenas. Em ontologia de *tonói*, dir-se-ia terem sido estas as escalas fixas, assim como nas escalas de Alípio de Alexandria (séc. IV a.C.) encontramos transplantadas, arregimentando os tetracordes, tons, semi-tons e *diesis* (um quarto de tom) e onde encontramos posições fixas e móveis em duas escalas maiores apenas, de onde a especial progressão entre ambas obedecia também às três únicas formas (Diatónica, Cromática e Enarmónica) necessariamente emparceladas a modulações étnicas e culturais (Lídia, Aeólia, Frígia, Iástica, Dórica). O efeito deste anel entre *sonus* e *vox*, e tal círculo mito-eidético-fonético era, porém, mais profundo: não só disciplinou a ordem das nove musas (desde Calíope e a poesia Épica até Urânia e a Astronomia), afectando os Medievos *Trivium* e *Quadrivium*, como distinguiu entre elas a tragédia derivada do coro. O coro sublimava, assim, o carácter distinto da língua Grega, isto é, ser um metrónimo preciso, de tempo não extensível nem abreviável, tal como referiu M. L. West, atemorizando a música o próprio marulhar da prosa. De uma forma condizente, quanto à *Musica Instrumentalis*, a essência cordofone livre da *vox humana* dar-lhe-ia a ambiência da Idade de Ouro, pré-diluviana, premissa maior da ideia de *Musica Universalis*. Compreende-se, assim, como, com os Pitagóricos, o uso do monocórdio numa caixa de ressonância entre dois cavaletes móveis, era usado com o fim de investigar as proporções e a música das esferas, literalmente *ouvir a razão* a partir dos ditos números racionais. Assim, o trabalho dos *politikoi* seria, na seita Pitagórica, após uma escuta atenta de vários anos, o encontro apurado no equivalente metrónimo da *vita activa* - em *diapason*, *diatessaron*, *diapente* ou toda a gama de meios-tons -, assim traduzidos para a especialíssima caixa de ressonância cuneiforme da *Musica Humana*, propiciada pelo sortilégio de encontro acusmático do *sonus* e *vox* da *Musica Instrumentalis*, pela prosa e canto. Reparemos, fisiocraticamente, como o número de letras do alfabeto Grego corresponde ao número de costelas (vinte e quatro) e como nestas se depõe um sentido de verbo criador (Cf. Gn. 2:21-25) ao mesmo tempo que mitológica e originalmente Patrístico. Deparamo-nos, assim, com um Mundo como *Vontade e Representação* que em Platão resultaria na síntese entre a ideia ou *unitas ante rem* e o conceito ou *unitas post rem*, dando um sentido fundamental, citando Sócrates, de parto e uma alegoria da caverna que é,

desta maneira, uma imagem ao mesmo tempo pós-Neolítica e nova-Patristica (em plena idade *Humana*, *Demasiado Humana*, em que *epos* se torna *antipous* a si mesma) embora ainda Matriarcal, recôndita e ventral, versão sem a qual a monarquia das esferas que tem o modelo do infante assegurado não aconteceria.

- Esta abertura entre o útero e a *vox* em que se exprimenta o infante, enquanto modo flexionado do *sonus* cósmico, balbuciente e metrónimo, fruste e oracular, foi, pois, condição de nascença, ela mesma, da classe de *acousmata* e *politikoi* e ouvintes da *Musica Humana*, condição de nascimento do éthos musical. Dir-se-ia ser a *Musica Humana* de classe primogénita, única, da milenar *Musica Universalis*. Se nos ativermos ao intervalo entre o inaudível, inefável e o verbo, próprio da *Musica Humana*, observamos como parece ter-se iniciado no tempo actual a perda do estatuto de linguagem universal, substituída agora por uma cosmogonia do *Instrumentalis* odioso às escalas da *Musica Humana*. Isto corresponde a uma perda consumada da visão de *Harmonici Mundi* (Kepler, Leibniz). Com efeito, depois de Gödel na matemática, a cisão da física no séc. XX (Einstein, Bohr) e as limitações da máquina de Turing na computação, a única linguagem universal remanente seria a música. Eis porque parece que se reverteria melhor o dito de Leibniz - "*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*" (A música é um exercício oculto de aritmética de uma alma inconsciente que lida com números) - para este outro: "*Arithmeticae est exercitium musicae occultum (...)*" (A aritmética é um exercício oculto da Música (...)). Neste prisma, para a contemporaneidade, pensando todo o espectro da filosofia social e política, e salvaguardando a tríade da filosofia da música que tratamos, ou se dará o dealbar de uma era monofónica de ruído, ou assistiremos à promessa de uma era sinfónica. Nela, a *vox humana*, entre o contínuo (ou *sunechés*), ou em insondáveis intervalos (ou *diastematiké*), precisará, como o alfabeto, de ser consoante, *cum sonus* numa explosão *instrumentalis*. Na acepção mais simples, o risco será a *Musica Humana* ser *instrumentalis* da banal mundaneidade.
- Ocorreu uma especial transmutação de valores, da epopeia da palavra (*epos*) e do herói, até ao eco (*eco*) e ao infante. Descobrimos uma clara condição *chordata* instrumental e musical do humano.

Para isso, desenhámos metafórica e conceptualmente uma *Clavis Sol*, de princípio fortemente Matriarcal (ginoclave), onde foi transplantado o sistema Patriarcal metonimicamente representado pelo *Sol* (apolíneo), donde se salientou a cultura Judaica como a primeira a dotar o infante de uma condição e modo *maior*. Nesta, o infante, pela primeira vez teve condições para emergir politicamente como monarca das esferas e aquilatar simbolicamente a cultura de primeiro homem redivivo Cristã.

Encontraram-se, assim, na forma do pentagrama referido, os seguintes elementos: o repositório conceptual musical, o número áureo pitagórico, o símbolo da cultura Judaica e do Patriarcado, o número mítico das cinco idades dos heróis na mitologia de Hesíodo e também a ginoclave enquanto símbolo do matriarcado. Todos eles foram apresentados como pressupostos da emergência do modelo do infante neste ensaio.

Neste mesmo compasso, foi ponderada também a natureza geométrica do pentagrama. Recordou-se a arcaica metáfora do triângulo escaleno do Humano em Xenócrates, condizente com a da Terra em Platão.

A especial forma trapezoidal do humano adequa-se, com efeito, a conjecturar, em síntese, científica e metonimicamente, a união entre o primeiro instrumento pré-diluviano de cordas (a harpa) e o último instrumento pré-diluviano de guerra e caça antes do Neolítico e agricultura (o arco). Em tal assomo conjunto, as vocalizações do animal dotado de linguagem, na definição Aristotélica, sob a abóbada do cosmos musical iriam, na Idade do Ferro, na evolução de milhares de anos depois, tomar a forma notacional cuneiforme e, posteriormente, cabalmente consonântico-vocálica do alfabeto.

Finalmente, foi relevada destarte a notoriedade musical do alfabeto Grego e da condição consoante (*cum sonus*) cósmica, sem a perda de cambiantes no intervalo. Fundamentámos não só o éthos da *Musica Universalis*, como também os modelos políticos perenes da Hélade, na filosofia da linguagem e da música.

Com tais trechos ter-se-á também fundamentado, ao invés da ideia de uma filosofia da música como um epifenómeno tardio advindo da filosofia da linguagem, a filosofia da linguagem subordinada à filosofia da música, recuperando-se uma orientação no pensamento típica dos *Harmonici Mundi* para o futuro.

“O que me dizem as crianças?” - a interpelação de Mahler é a mais profunda dos ouvintes da *Musica Humana*, *acousmata* e *politikoi*. O infante é esta condição. Quanto a uma orientação no pensamento (Kant), é óbvio que não será a aritmética (quantidade discreta estática), a geometria (grandeza estacionária), a astronomia (grandeza dinâmica) ou a música (quantidade discreta em movimento) que comporão *os problemata* da classe contemporânea de *politikoi*. Estaremos presos ao círculo fonético do *trivium* clássico (Gramática, Lógica, Retórica). Todavia, mesmo que no incompleto sentido de uma filosofia do tempo, sem o efeito musical e cósmico de translações (transposições ascendentes), simetrias horizontais (inversões melódicas) e simetrias verticais (retrogradações) do próprio tempo histórico, não se entenderá a vontade da música, na acepção de Schopenhauer. Uma era do infante trágica transformará o tempo num origma para a *Musica Humana*.

REFERÊNCIAS:

AMATO, RITA DE CÁSSIA FUCCI. **A Música em Santo Agostinho**. Porto Alegre, Pauta, 2005. (volume 16, nº26, Janeiro-Junho).

BABICH, BABETTE. **Mousike techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger**. Articles and Chapters in Academic Book Collections, 2005. (paper 23, 1-1-2005.171-205).

GRACYK, T., KANIA, (Eds.). **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. New York, Routledge, 2011.

GROUT, DONALD J., PALISCA CLAUDE V. **História da Música Ocidental**. Lisboa, Portugal, Gradiva, 1997. (1ª edição).

KENNEDY, MICHAEL. **Mahler**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

KIRK, G.S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. **Os Filósofos Pré-Socráticos**. Lisboa, Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. (4.ª edição).

NIETZSCHE, FRIEDRICH. **A Origem da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira**. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. **Correspondência com Wagner**. Viseu, Portugal, Guimarães Editores, 2001. (2ª Edição).

NIETZSCHE, FRIEDRICH. **O Caso Wagner. Nietzsche contra Wagner**. Porto, Portugal, Rés Editora, 1989.

PEREIRA, AIRES MANUEL RODEIA DOS REIS. **A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípidés**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PEREIRA, AIRES MANUEL RODEIA DOS REIS. **Polémica acerca da Mousiké no Adversus Musicus de Sexto Empírico**. Coimbra, *Humanitas*, 1996. (volume XLVIII, p. 117-139).

PEREIRA, MARIA HELENA DA ROCHA. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (11.ª Edição Revista e Actualizada, volume I & II).

SCHOPENHAEUR, ARTHUR. **O Mundo como Vontade e Representação**. Porto, Portugal, Rés Editora, 2005.

SHARPE, R.A. **Philosophy of Music: An Introduction**. McGill-Queen's University Press, 2004.

TOMÁS, LIA,. À procura da Música sem Sombra, **Chabanon e a Autonomia da Música no Século XVIII**. São Paulo, UNESP, 2011. (Cultura Académica Editora).

TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ. **Guia da Música Sinfónica**. Lisboa, Portugal, Gradiva, 1998. (1ª edição).

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos(IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

