

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Alexandre Barbosa Valdetaro

O ethos musical grego e o critério musical pitagórico na origem da liturgia musical
cristã: um estudo sobre valências afetivas na música litúrgica medieval

Dissertação apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Ciência da Religião sob orientação do
Prof. Dr. Frank Usarski.

SÃO PAULO/SP

Setembro de 2024

Banca Examinadora

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação São Paulo (FUNDASP)

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES - PROSUC), número do processo 88887.840160/2023-00

Agradecimentos

Agradeço ao professor e orientador Frank Usarski que, com paciência, trilhou este caminho comigo com sugestões que foram extremamente precisas antecipando, algumas horas o que eu queria com a pesquisa e, em outras o que a pesquisa necessitava. Agradeço a professora Patrícia Rodrigues de Souza pelo incentivo a buscar os estudos acadêmicos. Agradeço a minha esposa Juliana Pinheiro Silva Valdetaro que tem sido paciente nas minhas ansiedades de escrita e no meu processo em geral, me acompanhando com todo o amor que se pode ter. Agradeço a todas as entidades e amigos do Templo da Liberdade Tupinambá que me incentivam a ser melhor e possibilitam a materialização desta jornada. Aos meus pais Dalva e Marcius. Pela oportunidade da vida.

Resumo

Este trabalho em ciência da religião, investiga a convergência entre o ethos grego e a música litúrgica cristã primitiva, com foco na influência da racionalidade musical pitagórica na formação da liturgia e da espiritualidade dos fiéis. A pesquisa analisa a adoção dos modos gregos pela Igreja Primitiva, destacando a importância de Gregório I na padronização da música sacra como um meio de comunicação emocional não verbal. Além de abordar o impacto histórico dessa unificação, o estudo explora como a música, através dos modos gregos, regulava as emoções e promovia a coesão social, consolidando um novo ethos musical para o Cristianismo. O trabalho também discute as repercussões psicológicas modernas sobre a relação entre música e emoção, utilizando estudos neurocientíficos e empíricos que validam a influência da música na experiência religiosa e espiritual dos fiéis, reafirmando o papel central da música na formação de uma identidade coletiva cristã e sua relevância nas práticas litúrgicas contemporâneas.

Palavras-chave: ethos grego, música litúrgica, racionalidade pitagórica, emoção e religião.

Abstract

This study in religion studies, investigates the convergence between the Greek ethos and early Christian liturgical music, focusing on the influence of Pythagorean musical rationality on the formation of the liturgy and the spirituality of the faithful. The research analyzes the adoption of Greek modes by the Early Church, highlighting the importance of Gregory I in standardizing sacred music as a means of non-verbal emotional communication. In addition to addressing the historical impact of this unification, the study explores how music, through the Greek modes, regulated emotions and promoted social cohesion, consolidating a new musical ethos for Christianity. The work also discusses the modern psychological implications of the relationship between music and emotion, using neuroscientific and empirical studies that validate the influence of music on the religious and spiritual experience of the faithful, reaffirming the central role of music in shaping a Christian collective identity and its relevance in contemporary liturgical practices

Key-words: Greek Ethos; Liturgical Music; Pythagorean Rationality; Emotion and Religion.

*“Well it goes like this
The fourth, the fifth
The minor fall and the major lift
The baffled King composing “Hallelujah”*

*Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah”*

Leonard Norman Cohen

Sumário

Introdução	10
1 O Processo histórico de constituição da música como parte integral da Igreja	13
1.1 Introdução	14
1.2 Período anterior a padronização da música na igreja primitiva.....	15
1.2.1 Contexto do surgimento e da evolução da música na igreja cristã	15
1.2.1.1 Identidade da música na igreja cristã e sua influência grega.....	16
1.2.1.2 Características da música na igreja primitiva.....	17
1.2.2 O papel da música na liturgia da igreja primitiva.....	18
1.2.2.1 Exposição das variedades de música na igreja primitiva: O cantochão.....	20
1.2.2.2 Outras formas de música: as salmódias, antífonas, graduais, aleluias.....	22
1.3 A padronização da música na Igreja.....	23
1.3.1 A padronização da notação musical: Boécio e Guido D'Arezzo.....	25
1.3.2 Consequências da padronização.....	29
1.4 A música pós processo de padronização.....	31
1.4.1 O organum.....	32
1.4.2 A música instrumental.....	33
1.5 Da herança formal da música Grega.....	34
1.5.1 Da estrutura formal da música formulada por Pitágoras.....	36
1.5.2 Os Modos.....	37
1.5.3 A Teoria Modal nos Salmos.....	40
1.5.4 Pitágoras e a teoria grega como influência da música cristã.....	40
1.6 Breve Conclusão.....	41
2 O <i>Ethos</i> Grego na Música Ocidental.....	42
2.1 Introdução.....	42
2.2 Localizando no tempo a filosofia e a música na racionalidade grega.....	43
2.2.1 A filosofia pré e pós racionalidade grega.....	43
2.2.2 A música pré e pós racionalidade grega.....	44
2.3 Conceito do <i>ethos</i> grego.....	46
2.3.1 Paideia como parte integrante do <i>ethos</i> grego.....	48
2.4 A música grega.....	49
2.4.1 A música e o <i>ethos</i> grego.....	52
2.4.1.1 Os modos e o <i>ethos</i> grego.....	52
2.5 Relação música e <i>ethos</i> grego na filosofia.....	57

2.5.1 Visão de Sócrates.....	58
2.5.2 Visão de Damão e de Platão.....	58
2.5.2.1 Damão.....	59
2.5.2.2 Platão.....	60
2.5.3 Visão de Aristóteles.....	62
2.6 Conclusão.....	63
3 A relação entre música, emoções e sociedade.....	66
3.1 Introdução.....	67
3.2 Aspectos formais da música e sua relação com a emoção.....	67
3.2.1 A melodia.....	67
3.2.1.1 A relação entre melodia e emoção do ponto de vista neurocientífico..	68
3.2.2.2 Estudos empíricos e experimentais sobre a influência do ritmo na emoção.....	69
3.2.2 Ritmo.....	71
3.2.2.1 A Relação entre Ritmo e Emoção do Ponto de Vista Neurocientífico	72
3.2.2.2 Estudos Empíricos e Experimentais sobre a Influência do Ritmo na Emoção.....	73
3.3 Os aspectos sociais do ponto de vista de música e emoção.....	73
3.3.1 Educação musical e socialização.....	74
3.3.2 Estudos empíricos sobre a relação música, emoção e aspectos sociais....	75
3.4 A relação entre música e emoções – síntese.....	76
4 Ethos musical e coesão litúrgica.....	79
4.1 Introdução.....	79
4.2 Ethos grego e a música cristã: melodia, ritmo e emoção.....	80
4.2.1 A melodia.....	80
4.2.1.1 A melodia do ponto de vista grego confrontada pelas pesquisas empíricas.....	80
4.2.1.2 A melodia na igreja primitiva confrontada pelas pesquisas empíricas.	83
4.2.2 O ritmo.....	84
4.3 Uniformização Musical Cristã: Ethos Grego, Emoção e Coesão Social.....	86
4.4 Conclusão.....	90
Conclusão.....	92
Referências Bibliográficas.....	95

Introdução

Diversos são os meios pelos quais as religiões articulam e materializam a presença divina, influenciando fiéis através de sensações, emoções e interpretações. Entre esses meios, a música emerge como uma poderosa ferramenta para induzir estados emocionais, comunicar a fé e interpelar a espiritualidade de forma não verbal, ultrapassando os limites das palavras. Embora seja frequentemente relegada à Estética da Religião, a música é capaz de carregar símbolos e conteúdos litúrgicos, não apenas em suas letras, mas também em suas melodias, ritmos e formas de execução, elementos que expressam o núcleo da fé e revelam valores simbólicos profundos. Ainda assim, a música como veículo simbólico, especialmente no contexto cristão, permanece subexplorada na Ciência da Religião.

Percebe-se uma grande lacuna que existe nas reflexões sobre a música como linguagem simbólica que permeia muitas vezes a liturgia, que é objeto de pesquisa na Ciência Religião. A música vista não como um acessório que pertence a estética da religião ou como mera forma de arte. É necessário compreender que de alguma forma, a música já esteve muito ligada às várias religiões e, dependendo da definição de música, a todas elas.

Se assumirmos que a música é capaz de articular sentimentos profundos em relação à vida, que ela movimenta e traz à tona sentidos de existir, e que, além disso, demanda abertura e relação, concordaremos que a música pertence à mesma esfera do sagrado. Huff Junior (2022, p. 39)

A Igreja Cristã Primitiva, que serve como foco desta pesquisa, utilizou a música como um de seus principais meios de expressão litúrgica. Ao adotar a teoria musical grega, especialmente os modos gregos, a Igreja não só importou critérios musicais formais, mas também introduziu crenças associadas a esses modos, como o impacto que a música exerce sobre o comportamento emocional e moral dos indivíduos. Esse fenômeno se relaciona com o ethos grego, uma filosofia que estabelece uma via de mão dupla entre música e sociedade: a música molda a sociedade e, por sua vez, é moldada por ela. Esse ethos foi cristalizado na liturgia cristã, promovendo estados emocionais controlados e adequados ao contexto religioso.

O critério pitagórico, alicerçado na ideia de que a música é regida por proporções numéricas e pode influenciar diretamente as emoções, tornou-se parte

integral da liturgia cristã. Com a adoção dessa racionalidade matemática, a Igreja não apenas utilizou a música como um suporte aos rituais, mas transformou-a em um meio de comunicação espiritual e emocional. A introdução dos modos gregos na música, como parte da liturgia da Igreja Primitiva, foi essencial para a padronização de uma prática que não apenas expressava o conteúdo teológico, mas também regulava os sentimentos dos fiéis.

Conforme a pesquisa a ser apresentada no decorrer do presente trabalho, a unificação da música cristã sob Gregório I, com a posterior contribuição de Guido d'Arezzo, que consolidou o sistema de notação musical, foi fundamental para a padronização e perpetuação da música religiosa. A adoção dos modos gregos na liturgia cristã criou uma estrutura musical duradoura, que moldou não apenas a música sacra, mas toda a música ocidental. Esse processo permitiu à Igreja utilizar a música como um meio de comunicação não verbal, cujas características emocionais influenciavam diretamente a espiritualidade dos fiéis.

Essa influência não se limitou ao âmbito histórico. Também será demonstrado a seguir que os modos gregos e o ethos grego, ao longo dos séculos, influenciaram o desenvolvimento psicológico dos participantes dos rituais cristãos. Estudos psicológicos contemporâneos sobre a relação entre música e emoção validam a premissa de que a música pode influenciar profundamente os sentimentos humanos. Os resultados desses estudos indicam que os modos musicais, herdados da Grécia Antiga, desempenharam um papel essencial na formação da identidade emocional da Igreja, ao criarem ambientes litúrgicos que induziam a introspecção, a reverência e a devoção.

Além disso, o presente trabalho se interessa pela maneira como a música uniformizada para a sociedade cristã influenciou não apenas a liturgia, mas também o comportamento e a experiência espiritual dos fiéis. A música sacra, por meio de sua uniformidade estrutural, atuou como um mecanismo de controle emocional coletivo, impactando a própria organização social da Igreja. O uso de modos gregos específicos, alinhados às práticas litúrgicas, reforçou a coesão social e a identidade cristã ao longo da história, consolidando a música como um meio de articulação simbólica entre a fé e as emoções dos fiéis.

Outro ponto a ser investigado na pesquisa será o impacto que os fatores psicológicos modernos da música tiveram em relação ao ethos grego. Sob a ótica da psicologia, certos padrões musicais revelaram-se essenciais para corroborar as ideias

filosóficas gregas sobre o papel emocional da música. A relação entre modos musicais e a indução de emoções foi analisada em detalhe, verificando-se que as harmonias e dissonâncias específicas de cada modo influenciam diretamente as respostas emocionais dos ouvintes. Esses achados ajudaram a reforçar a importância da música como um meio de comunicação simbólica e emocional na Igreja Primitiva.

Ao analisar a importação do ethos grego pela Igreja Primitiva, ao tentar compreender o próprio ethos grego e tentar a sua verificação empírica através de estudos, a pesquisa se concentra nos motivos da unificação promovida por Gregório I que, mais do que um ato administrativo, representou uma verdadeira transformação da música litúrgica cristã em uma ferramenta de comunicação não verbal. Ao adotar e padronizar o uso dos modos gregos, a Igreja consolidou um ethos religioso que transcendeu os aspectos práticos da liturgia, consolidando a música como um meio de educar espiritualmente os fiéis e moldar suas emoções durante os ritos. Essa transformação musical estabeleceu uma nova base para a música religiosa cristã, que influenciou não apenas a liturgia da Igreja Primitiva, mas também a música ocidental em sua totalidade.

Portanto, a pesquisa concentra-se em investigar o sistema filosófico do ethos grego, como ele foi introduzido na música cristã e de que forma continua a moldar a liturgia cristã medieval e o Catolicismo contemporâneo. A análise, embasada nas teorias psicológicas modernas sobre música e emoção, permitirá explorar os fatores emocionais que corroboram a filosofia grega, identificando as características musicais que são mais relevantes para a regulação emocional e a formação espiritual dos fiéis. O estudo concluirá que a música, com base nos modos gregos e na influência do ethos, consolidou-se como um pilar emocional e espiritual na liturgia cristã, reafirmando sua importância como um meio de expressão não verbal que conecta fé, emoção e identidade.

Assim, a leitura está relacionada, usando a Igreja Cristã Primitiva como objeto, a como a complexidade das interações entre música e espiritualidade, proporciona novas perspectivas sobre esses elementos e se entrelaçam para formar uma experiência litúrgica rica e complexa. Esperando que se não contribuir para o entendimento acadêmico dessa relação e enriquecer o diálogo sobre a relevância contínua da música nas práticas religiosas e espirituais atuais, ao menos não o macule.

1 O Processo histórico de constituição da música como parte integral da Igreja

Neste primeiro capítulo, adentramos ao processo histórico da evolução e constituição da música cristã, traçando uma linha histórica desde os primórdios do cristianismo, passando por Severino Boécio (480 – 524), pelo Papa Gregório I (540 - 604), até as contribuições de Guido de Arezzo (992 -1050). Aqui, mencionaremos o desenvolvimento gradativo da música cristã e sua evolução desde as influências constantes das raízes gregas mencionando as transformações promovidas, culminando na forma como a música ecoa em nossos ouvidos nos dias atuais.

A função primordial deste capítulo é estabelecer uma compreensão sólida do contexto histórico e cultural em que a música cristã se desenvolveu, destacando os marcos que moldaram sua trajetória. Além disso, pretendemos evidenciar, o papel crucial dos personagens supramencionados como arquitetos fundamentais na organização, sistematização e padronização da música cristã apontando a todo o momento a imensa influencia grega em todos os períodos.

Para alcançar esse propósito, dividiremos nossa exposição em três itens distintos. Inicialmente, adentraremos no mundo da música cristã primitiva, revelando o seu contexto de seu surgimento e sua evolução, bem como as características em busca da individualidade ao mesmo tempo que ressaltamos, sua herança grega, seu papel, suas variedades, e sua importância no cristianismo primitivo. Esta seção servirá como alicerce, proporcionando um entendimento das bases sobre as quais a música cristã se ergueu. Em seguida, direcionaremos nosso foco para as contribuições do Papa Gregório I, Boécio e de Guido de Arezzo no processo de unificação e padronização da música. Abordaremos sua influência na compilação das obras até então realizadas, na nomenclatura das notas musicais a invenção da pauta, elementos que revolucionaram a forma como a música era compreendida e transmitida, demonstrando a consolidação das teorias gregas subjacentes nesta padronização. Mencionaremos também, o que ocorreu após o esse processo e falaremos sobre os estilos musicais subsequentes. A final explicaremos com melhores detalhes, o processo paralelo constante sobre a herança e a influência da música grega e da estrutura formal musical formulada por Pitágoras no processo de sua constituição.

1.1 Introdução

Existe uma variedade de formas através das quais as religiões descrevem e evocam a presença divina, explorando tanto abordagens literais quanto sugestivas. Em muitas religiões, vamos encontrar nos espaços físicos, nos preceitos, na alimentação, e em muitos outros aspectos essa expressividade. Mas o poder da música é uma ferramenta significativa para criar disposições emocionais e expressar a fé religiosa, não apenas por meio de palavras, mas também de melodias.

De fato, assim dispõe Davi (1999, p.53)

Ao nível mais literal, os livros e os textos sagrados fornecem descrições de Deus como retratos de imaginação, através das descrições verbais de poesia, sermões ou conversas. Por vezes, estes relatos falam de uma forma lógica e tentam fazer uma descrição sistemática de como Deus é, como é o caso da teologia sistemática formal. Mas outros tipos de descrições são mais sugestivos e poéticos, insinuando a natureza de Deus por analogia com relações humanas, especialmente através de ideias de amor. A música evoca um outro domínio de sentir como Deus é. Não só em hinos e recitações, onde as palavras desempenham um papel importante, mas também em música por si só; muitas disposições de animo podem ser formadas e fomentado um sentido de Deus. A grande maioria das tradições religiosas do mundo recorrem ao uso da música no culto. E isto aplica-se também ao Cristianismo, que, salvo algumas exceções, tem usado a música como um meio sério de exprimir a fé religiosa. As palavras e a música beneficiam frequentemente de determinado enquadramento e este tem sido, efectivamente, o caso do Cristianismo, no qual as catedrais, igrejas e capelas servem regularmente como contexto para o culto.

A música, raramente neutra, traz consigo um valor moral intrínseco que espelha sua significância quase universal no âmbito religioso. Contudo, para nós, indivíduos contemporâneos é desafiador enxergar na música algo além de mero entretenimento ou, no máximo, uma forma de arte autocontida. Isso decorre da perspectiva predominante entre estudiosos ocidentais, que normalmente encaram os arranjos tonais como entidades separadas, desvinculadas de influências externas, levando-nos a não compreender completamente outras visões.

Entretanto, segundo Ellingson (2005, p. 1) um olhar mais atento mostra que a música depende diretamente da cultura a qual está inserida, influenciando e sendo influenciada e, dentro da cultura, muitas vezes pela religião. A trajetória da música ocidental, em sua essência, tem sua origem na música da tradição cristã. Contudo, ao longo de toda a Era Medieval e até os dias atuais, artistas e pensadores têm constantemente buscado na Grécia e em Roma tanto ensinamentos quanto inspiração em uma variedade de campos. Isso se aplica também à música. A música sempre

permeou a sociedade de uma maneira ou de outra. E a relação música e religião é mais intrínseca do que nos faz parecer a primeira vista.

1.2 Período anterior a padronização da música na igreja primitiva

A música sempre fez parte da liturgia da Igreja primitiva, tendo sido incorporada aos seus rituais desde o primeiro século. Entretanto, não havia, uma unidade de cânticos em relação aos rituais ou liturgias pelo menos até o século VII. A partir deste século, a maioria das variedades locais começaram a ser absorvidas pela prática que havia em Roma e sua autoridade central, processo paulatino que durou até o século XV.

De acordo com Grout e Palisca (2007), desde o século VII em Roma, uma *schola cantorum*, um grupo dedicado, já se encarregava de formar cantores e professores para os serviços musicais da Igreja. Esses estudiosos ressaltam que as melodias litúrgicas representam uma das mais significativas heranças culturais do Ocidente, com padrões melódicos enraizados em critérios musicais gregos, desde a distância entre cada nota até a utilização dos modos gregos. Estes cânticos não só refletem a devoção religiosa intensa da era medieval, mas também servem como fonte e inspiração para grande parte da tradição musical ocidental até o início do século XVI. Reconhecido internacionalmente, este repertório vocal antigo abriga algumas das composições melódicas mais impressionantes da história humana.

Entretanto, trata-se de uma época em que a cultura local prevaleceu frente a um poder centralizado de Roma, no que diz respeito as liturgias e, consequentemente a música que era ali tocada.

Houve todo um processo histórico para a padronização da música cristã, seja em relação aos cantos executados em sua liturgia, seja na tentativa de apreensão e memorização destes cantos, o que culminou na criação da pauta no século XI.

1.2.1 Contexto do surgimento e da evolução da música na igreja cristã

A igreja primitiva emergiu como uma herdeira proeminente do legado cultural do Império Romano, abrangendo território e poder. Após a perseguição inicial aos cristãos, em 313, o imperador Constantino equiparou seus direitos e proteção aos das demais religiões do império, impulsionando assim o crescimento da fé cristã, fortemente favorecida por suas missões.

Com o declínio do Império Romano, o poder imperial diminuiu, enquanto a autoridade do bispo de Roma cresceu, especialmente em assuntos de fé e disciplina.

Desde os seus primórdios, a música foi integrada à liturgia da Igreja, uma prática que perdura desde os tempos da Igreja Primitiva até os dias atuais. Essa tradição musical foi profundamente influenciada pela cultura helênica, refletindo os critérios e sistemas musicais herdados do Império Romano, cujas raízes remontam à Grécia. A cultura musical grega permeou a sociedade romana, e seus critérios foram absorvidos pela Igreja, moldando a liturgia musical que se desenvolveu ao longo dos séculos, estabelecendo-se firmemente até o século V. A música cantada desempenhava um papel essencial em rituais religiosos, tanto nos ofícios (hoje conhecidos como celebrações litúrgicas) quanto nas missas.

1.2.1.1 Identidade da música na igreja cristã e sua influência grega

Com essas bases, e sob essa influência bem identificada, percebe-se que houve uma preocupação identitária da igreja primitiva em relação à sua liturgia e assim, conseqüentemente, a parte musical.

Grout e Palisca (2007, p.34) informam que durante esse período foram empreendidos grandes esforços para evitar que certos tipos de música, por diversos motivos que serão analisados, fossem executados nas igrejas, favorecendo um conteúdo musical mais próximo do ascetismo extremo, na tentativa de realizar uma delimitação e uma identidade da música.

Para ilustrar essa perspectiva de distinção e identidade, no que diz respeito à definição dos limites da música cristã, embora alguns estudiosos como Nemmers (1948, p. 4) e Terry (1906, p 54) tenham afirmado que a herança judaica exerceu influência musical sobre a música dos primeiros cristãos, atualmente há um ceticismo em relação à essa teoria devido à falta absoluta de provas documentais, conforme afirmam Grout e Palisca (2007, p. 35).

Adicionalmente, a igreja primitiva, apesar de ter sido influenciada por diversas tradições melódicas regionais, incorporando elementos musicais de várias partes do antigo Império Romano, como Ásia Menor, África e até mesmo mosteiros na Síria, eventualmente acabou por rejeitar essas influências em seus cânticos e hinos. A reforma gregoriana, liderada por Gregório Magno I (590 a 604), simplificou as melodias da liturgia romana, estabelecendo-as como o padrão predominante sobre as liturgias orientais e as diversas variações das liturgias ocidentais, conforme destacado

por Pires (2019, p. 51). Esse movimento ganhou destaque durante os conflitos entre feudos devido ao isolamento das comunidades. Inicialmente, a reforma representou uma fusão entre a teoria musical clássica da Antiguidade e as práticas comuns que a desafiavam e, ao longo do tempo, transformou-se em uma ferramenta de controle eclesiástico, difundindo por toda a Europa Ocidental da Igreja, o estilo de canto praticado em Roma.

1.2.1.2 Características da música na igreja primitiva

Afirmava Martin (1964, p. 39) “A Igreja Cristã nasceu na canção.” (tradução nossa). Vale dizer, que desde os primeiros séculos já havia uma preocupação de unir a liturgia a música. O que de fato correu. Para compreender a música nos primeiros dois séculos, foram conduzidos estudos visando resgatar fragmentos das práticas musicais da época. Isso se deve ao fato de que, conforme observado por Nemmers (1949, p. 5), a música foi integrada à vida da Igreja desde os seus primórdios, sendo cuidadosamente coordenada com os propósitos litúrgicos. Mas na realidade a música tanto fazia parte da liturgia, como na maioria das vezes era a própria liturgia cantada.

A música na igreja primitiva, desde o primeiro e segundo século, e posteriormente por um longo período dentro do Catolicismo, era essencialmente vocal e sendo assim toda ela era cantada. Para essa liturgia cantada foi utilizado o termo *cantochão*¹. Ou seja, raramente nos rituais se lançava mão de instrumentos musicais para produzir música que era considerada apropriada para os rituais cristãos². De fato, na história da música da Igreja, quando se referem aos instrumentos musicais estão querendo apenas traçar paralelos entre a sua fé e a afinação destes. Clemente de Alexandria (150 – 215 EC) associava os instrumentos musicais com a guerra, apontando que os cristãos, sendo pacifistas, não vêem utilidade para tais instrumentos. Além disso, os instrumentos como a flauta e a harpa estavam associados com a dança, o que para os cristãos se relacionava com a vida considerada por eles pagã, e essa não era uma associação que a Igreja desejava.

¹ Denominação aplicada à prática monofônica de canto utilizada, desde os primórdios da Idade Média, com os monges reginaldinos, por cantores nos rituais sagrados, originalmente desacompanhada

² Essa característica foi herdada da igreja primitiva e chegou até o século XX. Terry (1907, p. 17) vai informar inclusive que até o início daquele século, uma vez que o coro deve ter sempre o lugar principal, o órgão ou os instrumentos que o acompanham devem meramente sustentá-lo e nunca o oprimir, não sendo permitido, portanto, longos prelúdios ou interrupções do instrumento em peças intermediárias.

Com efeito assim diz Smith (2011, p. 173)

Clemente de Alexandria não foi o único a expressar uma atitude hostil ao uso de instrumentos musicais por cristãos. Muitos dos pais da igreja atacaram instrumentos em um momento ou outro, presumivelmente para alertar seus leitores de que por causa das associações duvidosas que os instrumentos tinham, tocá-los seria ambos trazer má reputação ao Cristianismo e levar à degeneração moral e perdição espiritual dos adeptos. Referências hostis se tornariam visivelmente mais frequente com o passar do tempo. (tradução nossa)

A Igreja via ainda, desde os primeiros séculos como inadequados certos aspectos da música que estavam ligados ao entretenimento e ao prazer, bem como às formas musicais associadas a eventos públicos de grande escala, como festivais, competições e peças teatrais, parte da cultura que foi excluída dos rituais litúrgicos. Além disso, a execução de música em contextos mais informais também era vista com desconfiança. Essas práticas musicais eram consideradas inapropriadas pela Igreja, que buscava distanciar seus novos convertidos de qualquer associação com o passado considerado pagão, incluindo o uso de música instrumental que era comum em rituais desta época.

Como afirma Pires (2019), a remoção de determinadas formas musicais dos rituais religiosos da Igreja também tinha razões práticas subjacentes. Composições vocais mais intrincadas, grandes assembleias corais, o uso de instrumentos musicais e até mesmo a dança estavam associados, na mente dos recém-convertidos, a práticas consideradas pagãs pela Igreja arraigadas numa longa tradição. Visto que o prazer sensorial proporcionado por tais expressões musicais não podiam ser dissociadas das antigas praças e teatros para os espaços sacros, essas formas musicais foram vistas com desconfiança.

Para a Igreja, a música deveria ser serva da religião e apenas adequada para ser ouvida nesse contexto. Por isso, deveria estar sempre relacionada a ensinamentos religiosos, que abrisse a alma por meio de seus encantos e que se predispõe a pensamentos santos. A consequência desse pensamento é a de que a melodia deveria vir sempre acompanhada de letra, já que havia a crença de que a música instrumental não teria o poder de produzir tais efeitos.

A consequência de ter a melodia sempre acompanhada de letra é o fato de que a o cantochão, o canto gregoriano tinha um ritmo livre, ou seja, não tinha um ritmo definido por uma batida, mas sim a melodia apenas acompanha a acentuação do texto.

Podemos dizer que, não havia um ritmo como o ocidente está acostumado, uma vez que o ritmo na música ocidental está relacionado a uma batida forte e uma batida fraca em um intervalo regular de tempo, falamos sobre tempos fixos da música. O ritmo da palavra é, para os ouvidos contemporâneos algo completamente diferente ao que estamos acostumados.

Por fim, em relação a seus aspectos formais a composição se utilizou de ferramentas e critérios de sistemas herdados na Antiguidade grega: escala diatônica³, tetracordes⁴ e os modos.

1.2.2 O papel da música na liturgia da igreja primitiva

Conforme já mencionamos, a música permeava a maioria, senão todos os serviços e rituais religiosos desde o início. No âmbito dos serviços religiosos, há duas categorias principais: o ofício e a missa. Os ofícios, também conhecidos como horas canônicas, são realizados diariamente em horários específicos, seguindo uma ordem fixa, mas geralmente são observados publicamente apenas em mosteiros e algumas igrejas. Eles consistem em orações, salmos, cânticos e leituras, e a música é compilada em um livro litúrgico chamado Antifonário. Os momentos musicais mais significativos incluem o canto dos salmos e hinos, assim como a entoação das leituras. Os ofícios mais importantes são as matinas, laudas e vésperas, sendo estas últimas notáveis por serem as únicas a permitir o canto polifônico desde tempos antigos. Já a missa, o serviço religioso mais proeminente da Igreja Católica, é centrada na celebração da última ceia e culmina na oferta e consagração do pão e do vinho. Existem diferentes formas de celebrar a missa, desde a solene, que inclui diversas peças cantadas por celebrantes e coro, até a rezada, uma versão simplificada em que as palavras são ditas em vez de cantadas. Uma alternativa intermediária é a missa cantada, em que um único padre é acompanhado pelo coro ou congregação, cantando cantochão.

A música estava dentro da maioria dos seus ritos e serviços religiosos, e se destinava principalmente para a estrutura da Missa Solene que refletia essa importância, com diferentes grupos de cantos que acompanhavam as diferentes partes do ritual. As orações e invocações do sacerdote, a leitura das escrituras e as

³ O termo diatônico refere-se à escala musical formada por sete notas sequenciais

⁴ série de quatro tons que preenchem um intervalo de quarta justa, numa frequência de proporção 4:3

respostas da congregação eram entoadas de maneira simples, com melodias recitativas e figuras melódicas breves, mas frequentes. O *Proprium*, ou próprio da missa, composto por partes como *Introitus*, *Graduale*, *Aleluia*, *Tractus*, *Sequentia*, *Ofertorium* e *Comunium*, consistia principalmente em cantos salmódicos. Por fim, o Ordinário, listado como um terceiro grupo de cantos da Missa, originalmente não era executado pelo coro, mas sim pelo padre e pela congregação, evidenciando a interação entre música e participação ativa dos fiéis na liturgia. O canto chegou a ser parte central na celebração de alguns deles.

1.2.2.1 Exposição das variedades de música na igreja primitiva: O cantochão

O termo "cantochão" refere-se à prática monofônica de canto que remonta aos primórdios da Idade Média, inicialmente adotada pelos monges reginaldinos nos rituais sagrados, sem acompanhamento instrumental, como já se disse. O cantochão surge juntamente com a liturgia que no início era diversa e após foi unificada. Era cantado sempre que o coro ou a congregação participava cantando a missa.

O cantochão é considerado o tipo de expressão musical no qual existe uma das mais vastas quantidades de manuscritos preservando suas melodias datando dos séculos IX e posteriores. É o canto que se praticava em Roma e, historicamente foi vinculado à figura do Papa Gregório I (540 – 604) tendo sido chamado até os dias de hoje de canto gregoriano.

O papado de Gregório I foi importante pois sob sua liderança deu-se a unificação da liturgia romana, tendo realizado a compilação de obras como o *Sacramentarium Gregorianum* e o *Antiphonarium Gregorianum*. Embora seja difícil comprovar a história nesse contexto, devido à ausência de cópias sobreviventes do *Antiphonarium* original de Gregório, fica claro que a música foi adaptada para se adequar aos padrões litúrgicos estabelecidos. Foi nessa época que se chancelou o papel fundamental dos cantores, refletido até mesmo nos ideais litúrgicos contemporâneos, como a preferência por coros compostos exclusivamente por homens, em razão de sua participação direta e significativa nos rituais.

Ao longo da história, diversas formas desse canto surgiram, cada um associado a um ritual específico, resultando em repertórios nomeados de acordo com o respectivo rito.

Dentro do repertório de cantochão, é possível identificar diferentes categorias de peças, distinguindo aquelas que utilizam textos bíblicos daquelas que não os

utilizam. Cada uma dessas categorias pode ser subdivididas em peças que recitam textos em prosa e aquelas que recitam textos poéticos. Exemplos de textos bíblicos em prosa incluem as leituras dos ofícios e as passagens da missa, como as epístolas e os evangelhos, enquanto os textos bíblicos poéticos abrangem os salmos e os cânticos. No que diz respeito aos textos não bíblicos em prosa, encontramos o *Te Deum*, várias antífonas e três das quatro antífonas marianas. Já os cânticos com textos poéticos não bíblicos englobam os hinos e as sequências.

Pires (2019) afirma que as categorias de cantochão são várias e classificadas quanto à sua forma e já existiam antes do sistema de padronização da música que ocorreu no século XI. Na classificação do cantochão, há uma distinção em relação ao conteúdo, estrutura e estilo. Grout e Palisca (2007) ressaltam que em termos de conteúdo, ele abarca textos bíblicos, textos em prosa (como as leituras do Ofício Divino, as epístolas e o Evangelho da missa), textos poéticos (como os salmos e os cânticos), além de textos não bíblicos, tanto em prosa (como o *Te Deum* e várias antífonas) quanto poéticos (como hinos e sequências de cultos e missas).

Quanto à estrutura, pode ser classificado como antífona, caracterizada pelo canto alternado de versos entre dois coros, responsório, no qual solistas entoam os versos enquanto o coro responde com um refrão, ou direto, em que os cantores entoam os versos sem refrão.

Já em relação ao estilo, ele se refere à relação entre as notas musicais (melodia) e as sílabas do texto, podendo ser silábico, quando cada sílaba do texto corresponde a uma única nota musical; melismático, quando uma única sílaba é prolongada com várias notas musicais; e neumático, quando a maioria das sílabas é cantada de forma silábica, mas breves passagens são ornamentadas com melismas contendo quatro ou cinco notas.

O cantochão, ao longo dos séculos, passou por uma evolução marcante. Suas melodias, enraizadas em padrões diatônicos e escalas modais, são um testemunho desse desenvolvimento. Por volta de 850 d.C., Aureliano de Réomé formalizou os oito modos eclesiásticos, uma herança essencialmente grega, modelados a partir de seus tetracordes. Essas melodias são notavelmente caracterizadas por intervalos próximos, uma prática que se revela fundamental na música ocidental, constituindo a base para o desenvolvimento de toda a teoria musical subsequente.

Os modos eclesiásticos, derivados dos antigos modos gregos, compartilham das mesmas raízes e ferramentas musicais. Os detalhes sobre os modos gregos e

seus equivalentes eclesiásticos serão abordados mais adiante e de maneira mais aprofundada.

1.2.2.2 Outras formas de música: as salmódias, antífonas, graduais, aleluias

A liturgia cantada sob forma de cantochão era ainda apresentado sob formatos mais específicos – espécies do cantochão - como as salmódias, antífonas, graduais e aleluias. Ou seja, as salmodias não são outra forma de canto, mas sim o canto dos salmos e são mais específicos que o cantochão. Tanto assim que elas também podem ser cantadas no estilo do cantochão e, como já se disse haviam já sido compostas dentro da Igreja. O cantochão normalmente é cantado tanto nas missas quanto nos ofícios. Já os salmos ou as salmodias são cantados nos ofícios.

Já as antífonas são mais abundantes do que qualquer outro tipo de cântico na liturgia. Elas se distinguem dos salmos por sua complexidade ligeiramente maior. Inicialmente, uma antífona, que é um versículo ou frase com sua própria melodia, provavelmente seria repetida após cada versículo de um salmo. A maioria das antífonas apresenta um estilo bastante simples, refletindo sua origem como cânticos responsoriais para a congregação ou o coro. Algumas peças mais elaboradas, originalmente antífonas, evoluíram para se tornarem cânticos independentes, como o introito, o ofertório e o comúnio da missa, muitas vezes preservando apenas um versículo dos salmos. Um tipo de forma musical similar à antífona é o responsório ou responso. Consiste em um breve versículo cantado por um solista e repetido pelo coro antes ou após uma oração ou passagem das escrituras. Inicialmente, o responsório era repetido total ou parcialmente pelo coro após cada versículo da leitura, uma prática que ainda persiste em algumas composições de responsórios, especialmente nas cerimônias das grandes festividades, como nas matinas ou noturnas. Os tratos se destacam como os cânticos mais extensos dentro da liturgia, uma vez que apresentam textos prolongados e melodias enriquecidas pelo uso de figuras melismáticas são ornamentações musicais em que várias notas são cantadas sobre uma única sílaba de texto.

Os graduais se distinguem por melodias mais adornadas em comparação com os tratos e por possuírem uma estrutura fundamentalmente distinta. Consistem em um responsório simplificado, composto por um refrão introdutório seguido de um único versículo de um salmo. O refrão é iniciado pelo solista e continuado pelo coro, enquanto o versículo é entoado pelo solista com o acompanhamento do coro na frase

final. Finalmente, os aleluias são compostos por um refrão contendo a palavra "aleluia" e um versículo dos salmos, seguido pela repetição do refrão.

Grout e Palisca (2007) afirmam ao descrever esses diferentes tipos de canto que todos são escritos para um ou mais modos (inversão da escala maior, que, como já se disse, veremos adiante), mostrando indubitavelmente a influência grega no modo de composição, como se verá a seguir em relação ao processo de padronização.

1.3 A padronização da música na Igreja

A padronização da música ocidental, está relacionada ao processo de unificação musical da Igreja em relação à sua liturgia e formas musicais. É na padronização que se internalizam todos os critérios gregos da música que passa a ter a sua sistematização obedecendo teorias musicais que haviam sido pensadas desde o tempo de Pitágoras.

Mesmo com o que ocorreu com o Papa Gregório I e o Imperador Carlos Magno, quando organizaram o cantochão em todas as suas formas e aplicações, mas passando por Boécio e chegando até Guido D'Arezzo, a padronização acaba por ratificar, ainda que não de maneira óbvia – já que a liturgia da Igreja estava em primeiro lugar – o pensamento grego em seus critérios de composição e notas.

Para sermos precisos e em ordem cronológica falemos primeiramente de uma época anterior ao Papa Gregório I e do Imperador Carlos Magno, que era uma época de maior variedade local, tanto na forma litúrgica quanto em relação à música que estava contida nessa liturgia, incluindo elementos célticos e bizantinos, permanecendo em vigor entre alguns povos. Grout e Palisca (2007) vão afirmar que no controle da Europa ocidental, diversas potências como Lombardos, Francos e Godos exerciam influência, cada uma com sua própria tradição musical. Na região correspondente à atual França, havia o canto galicano, enquanto no sul da Itália predominava o benaventino. Em Roma, o canto romano antigo era proeminente, enquanto na Espanha, especialmente na região de Milão, destacava-se o visigótico ou moçárabe.

Ou seja, existiu, ao longo de quase cinco séculos uma época amorfa em que as músicas eram influenciadas localmente. A consequência disso era a inexistência de um padrão nos rituais e na liturgia, visto que a mesma estava entrelaçada com a música.

Por uma questão de unificação, houve sob o papado de Gregório I, uma organização e sistematização das funções litúrgicas, tanto dos cantos quanto de seu acompanhamento em relação à música nas missas e ofícios. Weinmann (1910) afirma que foi principalmente uma codificação do que uma criação Papal, mas que foram introduzidas algumas inovações. O canto Gregoriano latinizou a música da Igreja – que até então utilizava o grego – uniformizando essa língua, ainda se caracterizou por trazer união entre o canto e a Liturgia.

Já a notação musical envolve elementos do sistema musical ocidental que incorporam critérios como o de Pitágoras e a relação matemática entre as notas, bem como todas a sistematização musical grega. Acaba que a padronização da notação se torna um marco porque chancela esses critérios e os uniformiza em escrita e leitura. Toda a herança adquirida dos cantos e dos rituais é então materializada na escrita e assim, pode ser passada para frente, o que efetivamente aconteceu até os dias de hoje. A escrita musical era ainda mais necessária para uma música que era cantada e não tocada, uma vez que aquela é de mais difícil memorização do que esta. Por isso a preocupação desde sempre com alguma forma de notação musical.

De fato, sobre a falta de notação musical, assim mencionam Grout e Palisca (2007, p. 58)

O modo como se conseguiu fixar, antes de existir notação, um repertório tão vasto como o era já o *corpus* do cantochão no momento em que começou a ser registado por escrito tem sido tema de ampla reflexão e numerosos estudos. Formulou-se a teoria de que o cantochão teria sido reconstituído em parte de memória e em parte através da improvisação no momento dos ensaios de grupo ou da exibição dos solistas, recorrendo-se a um conjunto de convenções que se aplicavam a determinadas ocasiões e funções litúrgicas.

A escrita ao mesmo tempo que é fundamental para a preservação da música em si, acaba por perpetuar noções musicais subjacentes dos critérios adquiridos na sua formação greco-romana.

Assim, a música considerada sagrada pela igreja sobreviveu e passou para frente estes critérios com os quais lidamos até hoje. Tanto assim que a música considerada não sagrada desse período – que existiu com seus critérios estéticos, sua filosofia própria, como um legado do mundo - já que cantar e dançar eram comuns entre as pessoas as quais os cristãos consideravam pagãos - perdeu-se porque não foi escrita. Tanto os jograis quanto menestrelis viajavam de palácio em palácio e divertiam a nobreza “bárbara”. Mas quase nenhuma música dessa época permaneceu.

Por isso o processo de escrita foi essencial como modo de conservação histórico e filosófico. A escrita guarda em si a teoria herdada pela música originada na antiguidade grega e acrescida na liturgia cristã. Essa teoria contém princípios que serão adiante mencionados e discutidos.

Apesar de haver marcos que podem ser identificados no tempo, como Boécio que codificou a cultura grega na música cristã e Guido D'arezzo que se utilizando dessa teoria criou a notação musical, esse processo conduzido pela Igreja Cristã, é essencialmente evolutivo. Ao longo do tempo, essa padronização ocorreu de forma gradual, uma vez que a Igreja abrangia um território vasto com diversas influências culturais, resultando em uma ampla gama de possibilidades melódicas.

Essa afirmação tem base em tudo o que foi exposto até o presente momento e na análise principalmente desses dois personagens, que mergulharam neste tema e deram um impulso no processo de padronização.

1.3.1 A padronização da notação musical: Boécio e Guido D'Arezzo

Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (em latim: Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius), conhecido como Severino Boécio (480 – 524) deu um grande impulso na criação do sistema neumático, que é predecessor da notação musical moderna, tendo escrito o livro *De Institutione Musica*. Embora sua forma de notação tenha sido superada no século XI, a influência filosófica passada na música foi o suficientemente grande para ser um dos primeiros textos em Veneza a ser impresso, no século XV, tendo sido escrito no início do século VI. Boécio acreditava, herdando um pensamento grego, que a aritmética e a música estavam interligadas, e ajudou a reforçar mutuamente a compreensão de cada uma, e juntos exemplificaram os princípios fundamentais de ordem e harmonia na compreensão do universo como era conhecido durante o seu tempo. Além desse livro outras obras foram escritas, estas de conteúdo filosófico. Em uma de suas obras dentro de *De Institutione musica*, Boécio disse que a música está tão naturalmente unida a nós que não podemos nos libertar dela, mesmo que assim o desejemos.

Ferrà (2019, p. 10) vai mencionar:

Boécio foi o principal responsável pela transmissão do conhecimento clássico sobre música, cujas obras fundamentais haviam sido escritas em grego, ao novo mundo dos albores da Idade Média, em que o latim se tornara a língua internacional no Ocidente. Boécio resumiu o pensamento grego sobre a música em seu “De Institutione Musica”, no qual descreve a unidade entre matemática e música postulada pelos pitagóricos, discutindo também o conceito platônico da relação entre música e sociedade. A educação nas

chamadas artes “liberais” no tempo de Boécio e durante a Idade Média e a Renascença consistia principalmente no estudo de quatro matérias relacionadas à matemática: aritmética, geometria, astronomia e música.

Boécio foi um importante pensador do século VI conhecido por sua vasta contribuição filosófica, política e poética. Ele é reconhecido por sua obra "A Consolação da Filosofia", composta entre 523 e 524. Além de suas influências neoplatônicas, ele também demonstrou interesse no estoicismo, e sua obra foi fundamental para o desenvolvimento da filosofia cristã ocidental. Boécio herdou toda a filosofia grega e a passou para frente nos compêndios que escreveu e deixou, para ser impressa na forma de livro na época do renascimento, tal a importância que a música adquiriu ao longo dos anos. Aliás, a aceitação da afinação pitagórica pelos medievais teria ligações com os estudos musicais presentes nas suas obras escritas em latim. Boécio transmitiu à cultura latina elementos essenciais da tradição clássica, incluindo vestígios da antiga notação musical grega. Os conhecimentos da teoria musical grega disseminados por Boécio no Ocidente cristão conectaram-se com outras obras medievais de destaque, especialmente os tratados "Musica Enchiriadis" e "Scholica Enchiriadis" do século IX.

Mas foi no “De Institutione Musica” que Boecio acaba por passar a frente – uma vez que se trata de um livro que foi a base da música cristã – o ethos gregos através de seus modos.

No primeiro capítulo do livro 1, ao lado de algumas histórias que evidenciam os poderes mágicos e, principalmente, terapêuticos da música, Boécio enfatiza o seu poder moral. A diferença entre essas duas concepções não é marcada no texto e pode parecer um tanto quanto sutil, mas cada uma tem suas próprias origens e, apesar de se harmonizarem, não fazem parte de uma mesma teoria. Os poderes mágicos e terapêuticos da música são apresentados, principalmente, nesta passagem:

Terpandro e Árion de Metimna, para citar com poucas palavras exemplos parecidos, curaram lésbicos e jônios de enfermidades gravíssimas com a ajuda do canto. Além disso, Ismênia de Tebas, segundo se conta, fez desaparecer, através dos modos, todas as moléstias de muitos beócios que sofriam os tormentos da dorciática. Inclusive se diz que Empédocles alterou o modo do canto e, dessa forma, aplacou a ira de um jovem que, enfurecido, havia atacado seu hóspede com espada, porque o hóspede tinha conseguido a condenação de seu pai com uma acusação. A tal ponto era conhecida a força da arte musical nos estudos da filosofia antiga, que os pitagóricos, quando queriam se libertar das preocupações do dia como sonho, usavam certas canções para que se apoderasse deles um suave e tranquilo torpor. Igualmente, quando se levantavam, purgavam a tonteira e a confusão do sono. Com modos diferentes, pois sabiam com certeza que toda a engrenagem de nossa alma se une com um ajuste musical. Com efeito, segundo as emoções do corpo, excitam-se os pulsos com os movimentos do coração. Diz-se que Demócrito, que estava, na opinião de seus concidadãos,

louco, ensinou isso ao seu médico Hipócrates, que o visitou no cárcere para tratá-lo.

(...)

Já os aspectos morais da música são evidenciados ao longo de todo o capítulo, a começar pelo título: a música[...]pode enobrecer ou corromper o caráter. Essa idéia, ao contrário da apresentada no parágrafo anterior, não tem suas origens no pitagorismo, mas nas especulações de Dâmon de Atenas(sec.Va.C.), e foi transmitida, principalmente, por Platão e Aristóteles. (Catanheira; 2009, p. 24 -25)

Portanto, foi Boécio quem transmitiu a teoria musical grega, seja o critério de Pitágoras, quanto às visões de Damão, Platão e Aristóteles, utilizada na igreja primitiva e foi dele que Guido de Arezzo (992 -1050) acabou por descobrir as relações numéricas entre as notas, inclusive aperfeiçoando-o e a final revolucionando a música no ocidente para sempre.

Uma das grandes revoluções tecnológicas foi o refinamento da notação musical, que, como mencionado anteriormente, permitiu a preservação da música sacra a partir do século XI. Os neumas, como também já foi abordado, representaram uma das primeiras formas de notação musical na Idade Média. Esses símbolos primitivos eram usados para indicar a altura das notas, embora não fornecessem informações sobre sua duração relativa. O nome neumas refere-se à sua ligação com os gestos do regente do coro. Entre os numerosos sinais que formam a notação *neum*, devemos discriminar aqueles que servem a fins meramente ornamentais. Os primeiros são em sua maioria de caráter diatônico, consistem em traços ou pontos retilíneos e são, em última análise, derivados dos acentos, enquanto os últimos têm uma forma de gancho e geralmente indicam enfeites cromáticos ou outros.

Outro passo dado no sentido da preservação da memória da música foi o desenvolvimento do *tropo* que consiste em acrescentar sílabas ao texto do canto onde os melismas do canto de uma sílaba são longos. A adição de textos desta forma definitivamente ajuda a memória que, como vimos, foi fortemente sobrecarregada antes do aperfeiçoamento da pauta. A invenção do *tropo* é geralmente atribuída a Tutilo, um monge de St Gall. Essa prática atingiu o seu ápice no século X juntamente com a *sequentia* outra forma de *tropo*. O *tropo* foi completamente eliminado da liturgia, juntamente com a *sequentia* por decisão do Concílio de Trento. Esse fato aumenta ainda mais a importância da criação da notação musical que veio a seguir.

Guido de Arezzo (992 – 1050) foi um monge beneditino, regente do coro da Catedral de Arezzo, província de seu nascimento, que viveu entre os anos de 995 e 1050 EC e é chamado por Nemmers (1949, p. 59) “a maior figura da história da música sob um ponto de vista teórico”.

No seu *Micrologus*, datado aproximadamente entre 1025 e 1028, Guido de Arezzo credita a Boécio a explanação sobre os quocientes numéricos dos intervalos. Ele narra a história da descoberta dessas relações matemáticas a partir dos sons dos martelos em uma forja⁵. Além de apresentar o método de Boécio, Guido também introduz um método alternativo, mais acessível para aprendizagem, que resulta na mesma escala diatônica, afinada de modo a produzir quartas, quintas e oitavas puras, mantendo uma proporção única de 9:8. Nessa abordagem, Guido se afasta ligeiramente da teoria grega ao construir uma escala que não se baseia no conceito de tetracorde e ao propor uma nova série de modos, embora ainda fundamentada nos princípios matemáticos de Pitágoras.

Com efeito assim menciona Ferrà (2019, p. 18):

Além disso, num dos seus manuscritos mais populares, encontrado numa coleção conhecida como “Cambridge Songs”⁵, outros dois textos, “Rota modos arte” e “Vite dator omnifactor”, louvam os feitos de Pitágoras na descoberta dos princípios da *ars musica* e da *harmonia*, respectivamente.

Guido de Arezzo inovou ao apresentar uma série de sílabas, ut, re, mi, fa, sol, la, como auxílio para os cantores memorizarem a sequência de tons e semitons nas escalas. Estas sílabas foram extraídas da primeira estrofe de um hino, cuja origem remonta pelo menos ao ano 800, que Guido possivelmente adaptou musicalmente para destacar a progressão tonal:

“Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labiis reatum,
Sancte Joannes”

Cada uma das seis frases desse hino começa com uma das notas da sequência, seguindo uma ordem ascendente regular. Assim, as sílabas iniciais dessas

⁵ Essa história sobre os sons dos martelos em uma forja também foi creditada a Pitágoras que havia descoberto que embora com forças diferentes, os ferreiros não tiravam sons diferentes quando trocavam de lugar, o que indicou que as notas estavam relacionadas muito mais ao material utilizado e da proporção matemática entre os materiais do que na força que é feita. Melhor explicado no capítulo

frases se tornaram os nomes das notas musicais: ut, ré, mi, fá, sol, lá⁶. Giovanni Doni, por causa da dificuldade como solfejo da nota ut, escolheu a primeira sílaba do seu nome (embora tenha argumentado ser a primeira sílaba de Dominus) como a primeira nota da escala. Essas sílabas continuam a ser utilizadas no ensino musical, embora em português, atualmente prefiramos o uso de 'dó' no lugar de 'ut'.⁷

Definitivamente, foi Guido de Arezzo quem deu um passo significativo ao descrever uma pauta de quatro linhas,⁸ que correspondia às notas musicais usando letras como fá, dó' e, por vezes, sol'. Essas letras evoluíram ao longo do tempo para as claves modernas que conhecemos hoje. A invenção da pauta foi um avanço crucial na história da música ocidental, pois permitiu registrar com precisão a altura relativa das notas em uma melodia. Esse fato foi tão significativo que, até invenção do gramofone, que ocorreu no século XIX⁹ não havia outro meio de preservar as músicas como o compositor gostaria que fossem tocadas. Esse desenvolvimento libertou a música de sua dependência exclusiva da tradição oral. De fato, seu impacto foi tão significativo quanto à invenção da escrita para a linguagem.

Guido D'Arezzo foi o primeiro autor a fazer referência a polifonia – já que os textos que existem anteriormente são apócrifos – ao fazer referência ao *organum* a duplicação melódica de vozes em alturas diferentes da escala, o que passou a ocorrer cada vez mais com a invenção da notação musical.

1.3.2 Consequências da padronização

Apesar da influência direta de Boécio no processo de padronização da notação musical, algumas partes da sua teoria musical naturalmente foram extintas, como os neumas. Nesse sentido, com essa inovação, existe uma separação entre o trabalho de Boécio e de Guido D'arezzo, uma vez que os neumas dependiam diretamente da memória e a pauta supriu essa necessidade.

A chegada da notação musical pautada na prática cristã resultou em transformações significativas e de grande alcance. Isso porque esta mudança incentivou uma proliferação de novas composições, pois liberou a memória dos

⁶ A nota Si vem da soma das palavras Saint Joannes. Modernamente a palavra Si foi substituída, em alguns países por Ti para que cada uma das notas começasse com uma consoante diferente.

⁷ Na França até os dias de hoje se utiliza o "ut"

⁸ No século XV, uma quinta linha foi adicionada e esta configuração é utilizada até hoje.

⁹ A primeira gravação de som registrada é da canção folclórica francesa "Au Clair de la Lune", de 1860, e foi encontrada em 2008 em um arquivo em Paris

músicos pertencentes ao coro, permitindo uma ampla criação de peças originais. O advento da pauta também preparou o terreno para o desenvolvimento de formas vocais e composições polifônicas, uma evolução que se desdobraria ao longo de aproximadamente um século. Além disso, viabilizou, finalmente, a prática de acompanhamento musical para o canto.

Apesar da separação em relação ao trabalho de Boécio, os modos gregos continuavam a serem tocados, bem como o critério diatônico das notas. Aliás, os intervalos agora podiam ser escritos, descritos e analisados e até mesmo rejeitados: aqueles com maiores dissonância como os trítonos – uma quarta aumentada ou uma quinta diminuta – o que ocorre no modo Lídio.

O trítono existente no modo Lídio foi sugerido como orientação de composição que fosse evitado. (o intervalo se dá entre a nota fá e a nota si). Com o tempo, (e especialmente uma composição de Santa Hildegarda de 1.151, no qual o intervalo aparece nas partes relacionadas ao Diabo) tal intervalo passou a ser considerado a música do diabo¹⁰ e o modo Lídio teve suas notas modificadas. Sendo o cantochão uma música para a missa e de louvor na liturgia sagrada, não podia conter tal intervalo. Por isso, e para afastar essas possibilidades, a teoria de Guido de Arezzo ainda realizou um esforço para caber em um sistema teórico e em um conjunto existente de melodias.

Finalmente devemos ressaltar que o processo de padronização da música não finda com Guido D'arezzo, mas foi sim um dos grandes passos dados nessa direção. A formação das escalas maiores e menores, por exemplo foi apenas declarada na teoria através dos modos.

Apesar de explicarmos os modos pela escala maior (dizemos sempre que os modos são inversões da escala maior) porque facilita a didática, não é correto do ponto de vista histórico (e para alguns musicistas, nem para o ponto de vista da música.)

O Modo Jônio e os modos Aeólios já existiam quando em 1547 Heinrich Glarean na sua obra *Dodekachordon*, que tem profunda influência também de Boécio,

¹⁰ O nome *Diabolus in Musica* aparece só em 1702, mencionado pelo compositor alemão Andreas Werckmeister, dando entender que a expressão teria vindo de um termo bem antigo. Ele condenava seu uso e, então, era uma gafe inaceitável para um compositor colocar um trítono na música. O tabu seria quebrado com a música romântica do século 19, que abusava de temas sombrios. Como na *Sonata de Dante*, de Franz Liszt:

os toma como escalas nomeando a primeira como a escala maior e a segunda como a escala menor.

Portanto os modos foram descobertos pelos gregos autonomamente e depois classificados como escalas no Século XVI. Apenas por uma questão de aprendizado pensamos de maneira invertida, já que estamos habituados atualmente com a escala e não com a prática modal.

Mas a transformação de um modo em escala é também um exemplo da sempre crescente evolução da música.

1.4 A música pós processo de padronização

Como já se disse, a história do cantochão entrou em decadência após a invenção da notação musical. Isso se deu pela introdução e o crescimento da polifonia. Lembrando que foi um dos critérios onde houve afastamento da estética grega, já que esta era monofônica. As composições sacras polifônicas até o século XVI, incorporaram o cantochão, assim como outros materiais de diversas origens.

A polifonia, por sua vez, foi mencionada pela primeira vez no tratado apócrifo *Musica Enchiriadis*, fruto da centralização e renascença Carolíngia do século IX, também herdado da Antiguidade. A mais relevante característica apontada nessa obra é o fato de as técnicas de composição do primeiro estilo polifônico, o *organum*. Entretanto, apesar de ser a primeira documentação sobre o fenômeno musical, a polifonia já é tratada nessa obra não como inovação, mas como algo já estabelecido. Tais obras sugerem utilizar a escala na tradição de Pitágoras.

A polifonia já existia anteriormente ao século IX. Guido D'Arezzo, também já na sua obra, incorporou o tratado acima mencionado e, portanto, essa polifonia que já era existente. Essa característica é especialmente evidente em sua obra principal, na qual ele demonstra profundo conhecimento dos textos dos "Enchiriadis". Ele assimila e expande os conceitos desses textos, às vezes contrastando suas próprias opiniões com as apresentadas nos mesmos. Guido, em particular, reflete os ensinamentos da maioria dos tratados sobre organum, seguindo a tradição lá estabelecida.

Entretanto, inicialmente a polifonia foi também vista com maus olhos dada a complexidade das melodias e harmonias que acabavam por ser formadas, tendo sido até proibida pelo Papa João XXII em 1322, tendo sido essa proibição ignorada pelos compositores, ocorrendo um crescimento da sua incidência ao longo dos séculos.

Ou seja, o que ocorreu foi uma incorporação dentro dos serviços realizados pela Igreja, do cantochão – que, como já se disse era essencialmente monofônico – pela polifonia. Passo a passo, partes da missa foram substituídas pela nova arte. As composições polifônicas até o século XVI incorporaram o cantochão assim como materiais de diversas origens. Esse material foi sistematizado, codificado e disseminado por toda a Europa ocidental.

1.4.1 O organum

O estilo de música que surgiu após o processo de padronização conhecido como *organum* inicialmente se referia à prática em que a voz mais grave sustentava notas longas. Posteriormente, por volta do final do século XII, quando ambas as vozes começaram a se mover em ritmo semelhante, o termo usado passou a ser "descante". Com o tempo, o termo "organum" passou a ter diferentes significados e, em algumas ocasiões, é utilizado como um termo abrangente, incluindo toda a música polifônica baseada no cantochão até meados do século XIII. O tipo mais simples de organum, conforme descrito no tratado, envolve o cantochão, ou voz principal, acompanhado por uma voz inferior, conhecida como voz organal, que canta em quartas paralelas. Uma variação desse estilo envolvia a adição de mais duas vozes, cada uma duplicando uma das melodias do organum original.

Por volta do fim do século XI, a polifonia havia alcançado um estágio de desenvolvimento no qual os compositores conseguiam harmonizar duas linhas melódicas distintas, utilizando movimentos oblíquos e contrários. Os intervalos simultâneos foram estabilizados devido à introdução de uma notação precisa, que permitia registrar a altura das notas em uma pauta. No entanto, ainda faltavam dois aspectos cruciais: a habilidade de combinar duas ou mais melodias com independência rítmica e um método de notação precisa para o ritmo.

Por isso, a partir do século XI, se vê uma mútua colaboração entre a recém criada tecnologia de escrita e a música propriamente dita com o advento da polifonia, uma influenciando a outra. Ou seja, tanto a padronização da notação musical desenvolveu a polifonia, quanto à polifonia exigiu o desenvolvimento rítmico para combinar duas melodias ritmicamente independentes.

Após o organum primitivo, outras espécies surgiram com características musicais diferentes. O organum melismático – surgido no século XII. Nesse tipo de organum a voz principal se estendia sobre notas de longa duração. Foi nessa época

que a voz principal foi chamada de Tenor. Acima da voz do Tenor uma voz aguda se movimentava livre com notas de menor valor, esse tipo de organum aumentou a duração das peças e retirou da voz grave o papel da melodia. Outros tipos de organum surgiram como o livre e o de Notre Dame.

Na virada do século XIII, praticamente toda a música polifônica era de natureza sacra. Entretanto, até o final desse século, embora não houvesse uma distinção clara entre os estilos musicais sacros e profanos, já se compunham obras polifônicas para ambos os tipos de textos. Os compositores buscavam um equilíbrio racional dos elementos musicais dentro de uma estrutura formal sólida, ideal que permeava todas as características fundamentais da música: desde a restrição deliberada das melodias até a textura linear marcante e a diminuição do apelo puramente sensorial da música.

Aliás, com a notação musical e todo esse arcabouço teórico herdado, a música sacra estava no auge. A magnificência da música sacra nos séculos XI e XII contrasta, inclusive, fortemente com a decadência que se seguiu nos séculos posteriores: enquanto o canto sacro sofria uma queda gradual, a polifonia emergia e se aprimorava, tornando-se uma forma musical que rivalizava em esplendor e adequação litúrgica com o próprio canto.

O processo de notação, entretanto, enquanto a altura das notas, o intervalo, o critério musical, os modos da escala maior, estava finalizado. Faltava ainda aperfeiçoar a notação musical rítmica, o que foi um processo evolutivo natural.

1.4.2 A música instrumental

Como já se disse a música religiosa durante a idade média e até o final do século XII era essencialmente vocal e o cantochão a base de toda a liturgia musical cristã. Os instrumentos musicais da Antiguidade, acabaram por ser adotados, principalmente na música considerada pelos cristãos como pagã e com raríssimas exceções na música sacra. Não havia, entretanto, uma preocupação em aprimorá-los ou estabelecer padrões de construção. Isso resultou em uma grande diversidade de formas e nomenclaturas para os instrumentos. A lira, por exemplo, continuou a ser usada, mas o instrumento medieval por excelência era a harpa, trazida para o continente da Irlanda e Grã-Bretanha antes do século IX. A viela, também conhecida como fidel, era o principal instrumento de cordas friccionadas, antecessor do violino renascentista e moderno. Frequentemente retratado, era usado por trovadores – música não religiosa - para acompanhar seu canto. Outro instrumento de cordas era

o organistrum, uma viela de três cordas tocadas com uma roda giratória acionada por manivela. Inicialmente de grandes dimensões, necessitava de dois músicos e era usado em igrejas; posteriormente, evoluiu para a sanfona. O saltério, uma cítara tocada por dedilhamento e percussão, é precursor do cravo e clavicórdio. O alaúde, introduzido na Península Ibérica pelos árabes no século IX, ganhou popularidade na Europa pouco antes do Renascimento. Existiam também flautas, oboés e charamelas, além de trombetas usadas pela nobreza e gaitas de foles, instrumento popular. Os tambores surgiram no século XII para marcar o tempo na música e na dança. Os rituais da Igreja, entretanto quando tinham instrumentos se utilizavam do órgão por motivos estéticos. O órgão, ao mesmo tempo que passava a estética correta para a música cristã, auxiliava o coro no que diz respeito às alturas das notas, e acabou sendo incorporado nas missas, cultos e demais celebrações.

1.5 Da herança formal da música Grega

Os antigos gregos em uma época pré racional, conforme postulado por Vietta (2015) consideravam a música como uma arte de origem divina, acreditando que seus criadores e primeiros praticantes eram deuses e semideuses, como Apolo e Orfeu. Para eles, a música detinha poderes mágicos, capazes de curar doenças, purificar o corpo e realizar feitos miraculosos. Assim, a música era considerada uma parte essencial das cerimônias religiosas, inseparável da prática ritual.

Após, em uma época orientada mais pela razão, conforme vamos explicitar no Capítulo 2, essa origem divina passou a ter origem no número e nas relações postuladas por Pitágoras.

A trajetória da música ocidental, em sua essência, tem sua origem na música da tradição cristã. Contudo, ao longo de toda a Era Medieval e até os dias atuais, artistas e pensadores têm constantemente buscado na Grécia e em Roma tanto ensinamentos quanto inspiração em uma variedade de campos. Isso se aplica também à música.

A expansão de Roma foi também a expansão do Cristianismo e da música cristã. O Império Romano, embora tenha derrotado os gregos militarmente, foi vencido culturalmente, e o helenismo continuou a viver principalmente, após a derrocada de Roma, que adotou a música erudita da Grécia, especialmente após a região se tornar uma província romana em 146 A.E.C.. Acabou por ocorrer o desaparecimento das tradições e das práticas musicais romanas, no início da idade média, uma vez que

essa prática estava associada a rituais considerados pagãos pelos cristãos, o que a igreja primitiva julgava precisar ser eliminado. Entretanto não se pode eliminar as teorias musicais e filosofia que são elementos centrais da Música Medieval Cristã herdadas. Por isso, para compreender a música medieval e, por consequência a trajetória da música ocidental, é necessário conhecer a teoria e as práticas da música grega.

Devemos ressaltar que durante a Idade Média, os músicos já não tinham conhecimento direto da música grega ou romana, *per se* embora alguns hinos tenham sido identificados posteriormente durante o Renascimento. Sabe-se apenas da contribuição grega filosófica e teórica para a música. Inclusive não se tem certeza sobre a possível contribuição dos Romanos para a teoria ou prática musical.

Ou seja, dada a escassez de registros sobre a prática musical na Grécia antiga, foram principalmente a filosofia e a teoria musical grega que influenciou o desenvolvimento da música na Europa ocidental durante a Idade Média. Embora haja uma quantidade significativa de informações disponíveis sobre as teorias musicais gregas em comparação com os registros da música em si, essas teorias podem ser categorizadas em dois tipos principais: doutrinas que discutem a natureza da música, seu papel no cosmos, seus efeitos e sua aplicação na sociedade humana; e descrições sistemáticas dos modelos e materiais utilizados na composição musical.

Assim, afirma-se que a igreja primitiva Cristã incorporou elementos da música grega, incluindo seus sistemas e critérios musicais embasados em uma teoria acústica sólida. Entretanto, ela rejeitou aspectos hedonistas da música grega, bem como certos tipos de música associados a espetáculos públicos, com o objetivo de desvincular a música de qualquer ligação com seu passado considerado por eles, pagão.

As influências teóricas e filosóficas foram robustas o suficiente para que atualmente ainda não tenhamos nos desvinculado nem de um e nem de outro, apesar de tais influências terem sido efetivamente herdadas da Antiguidade Clássica grega. Apesar de termos toda essa herança teórica e filosófica pouco restou da música propriamente dita. Grout e Palisca (2007, p. 19) afirmam que "temos muito mais informações acerca das teorias musicais gregas do que acerca da música em si."

O que se sabe é que a música grega compartilhava muitas características fundamentais com a da igreja primitiva: era monofônica, improvisada e intimamente ligada a um texto. Portanto, reconhecer a influência tanto teórica quanto filosófica grega é crucial para uma compreensão mais profunda: essa influência filosófica e

formal, aliada ao processo de busca por individualidade da própria religião cristã, desvinculando-a do Judaísmo, moldou a música da igreja primitiva e, posteriormente, do catolicismo. É importante ressaltar que foi a teoria e a filosofia, e não a prática dos gregos que deixou sua marca na música da Europa Ocidental durante a Idade Média.

Para se ter uma ideia, a civilização grega iniciou o desenvolvimento da notação musical, desenvolvendo-o significativamente. Devido ao avançado conhecimento musical, surgiu a necessidade de criar sistemas de notação para superar os desafios de preservação do conhecimento, anteriormente transmitido oralmente. Este processo teve início por volta de 500 AEC. A partir do século VI AEC., os gregos começaram a utilizar a notação alfabética. O sistema de notação musical grega era bastante complexo. Eles utilizavam letras do alfabeto para representar as notas musicais, porém, como não havia uma correspondência direta entre letras e notas em diferentes oitavas, era necessário adicionar uma variedade de sinais auxiliares ao alfabeto. Quando esses sinais não eram suficientes, os mestres de música recorriam a sílabas que eram vocalizadas para seus discípulos.

Esse sistema foi melhorado, tendo ocorrido a invenção do modo de escrita conhecido como *neumas*. Algumas teorias são formuladas a respeito da invenção desse sistema primitivo de notação advindo dos acentos gráficos (ou a representação de gestos dos mestres de coro), e inventados por Aristófanes este último passou a ser utilizado a partir da segunda metade do século IX, mas acredita-se que foram utilizados desde o final do século VIII. Entretanto, os *neumas* não traziam informações da altura do som, somente a sua direção (se mais alto ou mais baixo). Os *neumas* foram a primeira tentativa de escrever os sons, próprios do canto gregoriano, marcados entre cinco linhas, os pentagramas. Na história da música, surgiram antes dos nomes das notas musicais.

Deve-se ressaltar que não é possível pensar em leitura rítmica ou *neumas* sem que se perceba a característica matemática da música, seja na distância entre as notas, seja em sua duração, o que se deu muito antes pela escola Pitagórica.

1.5.1 Da estrutura formal da música formulada por Pitágoras

No final do sexto século V AEC., Pitágoras de Samos e seus seguidores dedicaram-se ao estudo da escala musical. De acordo com a tradição, a escola pitagórica desenvolveu a escala heptatônica na teoria da "harmonia das esferas", baseando-se nas relações dos números inteiros mais simples: a oitava (dividindo uma

corda em duas partes iguais, relação 1/2), a quinta (onde a corda vibra em uma proporção de dois terços de seu comprimento, relação 2/3) e a quarta (com relação 3/4), embora Platão atribua a primeira concepção da escala completa ao filósofo pitagórico Filolau de Crotona (século V a.C.). A noção comum de que os pitagóricos valorizavam a matemática como forma de conhecimento é evidente.

Pitágoras formulou uma teoria musical baseada na relação entre o número e a música, pois segundo ele tinham uma relação intrínseca: notou-se a existência de uma relação matemática entre as notas da escala musical e o comprimento das cordas ou das colunas de ar em vibração. Uma coluna de ar ou uma corda de determinado comprimento dava uma nota, mas, se reduzida à metade, daria uma oitava acima. A relação de comprimento de 2 para 3 correspondia ao intervalo musical conhecido como quinta, e a relação 3 para 4 dava a quarta. A partir dessas relações matemáticas, foram tiradas as notas musicais e incidentes que até hoje conhecemos.

Para a escola de Pitágoras considerada a pioneira do pensamento grego em música, essa arte e aritmética estavam intrinsecamente ligadas, pois os números eram considerados a chave para compreender o universo espiritual e físico como um todo. Desde essa época, por volta de 500 AEC., até Aristides Quintiliano, que viveu no século IV AEC e foi o último autor grego a formular teorias musicais, a partir de então as formulações teóricas da música grega permanecem como referência. A percepção predominante entre a maioria dos autores era de que formalmente a música era concebida como uma ciência matemática, na qual os quocientes numéricos desempenhavam um papel crucial na definição dos intervalos melódicos aceitáveis, das consonâncias, na estruturação das escalas e na afinação tanto dos instrumentos quanto das vozes.

1.5.2. Os modos

Aqui, abre-se um item para discutirmos os modos na música. Por mais que seja um trabalho em ciência da religião, é necessário informar sobre o mínimo de conhecimento musical para melhor compreensão do nosso objeto. Eles serão melhor esmiuçados no Capítulo 2 quando tivermos maiores informações acerca da filosofia que os cerca, bem como sua história.

Os modos foram criados na Grécia e, exatamente como os critérios de notas, e a notação musical, foram passados, com algumas modificações, até os dias de hoje.

Aliás, atualmente são chamados de modos Gregos. Até mesmo nos seus nomes advém a característica grega.

A teoria dos modos foi revisitada ao longo da história, diversas vezes, sem perder, entretanto, a sua função ou filosofia, por questão de apenas nomenclatura ou visão musical: os oito modos eclesiásticos (também chamados de autênticos, ambrosianos, gregos ou gregorianos), têm como referência o modelo grego, assim como os modos plagais¹¹ que são apenas uma derivação dos mesmos, utilizando o mesmo raciocínio.

Essas modificações, algumas realizadas pela Igreja, ocorreram, por exemplo, para evitar o trítono do Diabo, como já mencionamos. Fato é, que a discussão da relação modo – e sua característica foi objeto de discussão principalmente após a padronização também já vista.

Um elemento crucial na aplicação dos modos gregos é sua estrutura fundamentada em um conjunto fixo de sete notas musicais (dó, ré, mi, fá, sol, lá e si), e, por conseguinte, em suas distinções intervalares específicas. Cada modo é ancorado por uma nota musical como ponto de referência. A singularidade de cada modo está intimamente relacionada com os intervalos musicais entre a nota de referência e as demais notas que o compõem. De acordo com Wisnik (2004), essas variações nos intervalos entre a nota de referência e as outras seis notas de cada modo possibilitam uma classificação hierárquica, oferecendo uma explicação coerente e progressiva, considerando o grau de 'obscuridade' ou 'clareza' que cada modo pode evocar em uma experiência auditiva.

Ou seja, embora originalmente não tenham sido pensados assim (foram criados autonomamente pelos gregos), atualmente vemos os modos como inversões da escala maior (sendo a própria escala maior um desses modos). Para cada nota da escala temos uma diferente inversão e conseqüentemente um diferente modo. Após esse modo, temos os modos Dório, Frigio, Lídio, Mixolídio, Aeólio e Locrio. Cada um para uma das notas que der início a escala maior. Então por exemplo: se começamos a escala com a nota Ré e terminamos com a nota Ré, temos o modo Dório (ou Dórico).

¹¹ Na música medieval, cada um dos sete modos (autênticos) tinha um correspondente: os seus plagais. A nota final é o elemento comum entre os dois, ou seja, ambos resolvem em uma mesma nota. O que os diferencia é o âmbito, situado uma quarta abaixo. Os modos plagais são chamados pelo nome do modo autêntico que lhes deu origem, mais o prefixo "Hipo". Ex: Hipodórico, hipomixolídio e etc.

Se iniciamos com a nota Mi e terminamos com Mi, o Frigio. E assim por diante para cada uma das notas, até a nota Si. Então, a própria escala maior é, atualmente o modo Jônio. No tom de dó, o modo vai iniciar nessa nota, passando em sequência (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó). Esse grupo de notas, tocado dessa maneira, nessa sequência trará um sentimento. Costuma-se comparar com uma cor na pintura. O modo Jônio é um modo alegre e dele, se extrai melodias alegres.

Já o modo Frígio, por exemplo (terceiro modo), iniciaria com a terceira nota: mi. O modo seria então mi, fá, sol, lá, si, do, ré e mi. O modo tocado dessa maneira trará um sentimento muito diferente do modo Jônio. O modo Frigio é considerado um modo de natureza agressiva.

Essas modificações em torno de algumas proibições, apenas corrobora a função do modo que é mostrar a intenção por detrás da composição para passar uma determinada característica para que seja impressa na música, no caso um intervalo indesejado que existe no modo Lidio.

Nemmers (1948, P. 66) Assim informa:

Através da literatura da Idade Média, nós percebemos uma discussão das características (ou o colorido do *ethos*) dos diferentes modos. De fato, essa discussão, constitui a maior parte do embate teórico sobre os modos na Idade Média. Essa também era uma prática grega. Nesse caso, Guido d'Arezzo, por exemplo, dá uma característica a cada modo, que ficou famoso nos versos que foram escritos por Adam of Foulda (c. 1450-c. 1500) (tradução nossa)

É de Nemmers (1948, p 66) também a citação a respeito dos modos gregos e suas funções para cada tipo de sentimento que o compositor que os utilizar quer passar e aqui nos transcrevemos:

*Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Terlius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintus de laelis, sextum pietate probatis;
Septimus est invenum, sed postremus sapientum*¹²

¹² For every mood the first will be good; the second so tender to grief;
If anger the third one provoke, then the fourth will bring the relief;
The fifth be the mode for the joyous; the sixth one the pious will prize;
The seventh is pleasing to Youth, but the last is the mood of the wise

Tradução do Inglês

Para todos os gostos, o primeiro será bom; o segundo tão sensível à dor;
Se o terceiro provocar raiva, então o quarto trará alívio;
O quinto é o modo para os alegres; o sexto será premiado pelos piedosos
O sétimo agrada aos jovens, mas o último é o humor dos sábios

Portanto os modos herdados da Grécia, modificados posteriormente pela Igreja, mas ainda assim, uma invenção da Antiguidade, eram utilizados para alcançar um determinado fim, um determinado sentimento para determinado canto. Isso mostra o direcionamento dado por essa forma de arte pela Igreja. Os modos nunca deixaram de ser utilizados, apesar do posterior surgimento da polifonia e da música tonal.

1.5.3 A Teoria Modal nos Salmos

A análise de uma teoria modal naturalmente nos leva a considerar a abordagem dos tons utilizados nos salmos. A trajetória dos tons dos salmos, com sua diversidade de figuras melódicas, representa mais uma confirmação da evolução da teoria modal conforme discutimos anteriormente.

Os salmos, conforme já explanamos, consistem em uma série de versículos cantados alternadamente por dois grupos vocais distintos. Nas versões mais contemporâneas, é comum o uso de um símbolo, como um asterisco, para indicar a mudança de versículo.

O uso dos tons dos salmos continua a ser uma parte vital da expressão litúrgica em muitas comunidades religiosas até os dias atuais, representando uma conexão tangível com as raízes profundas da tradição cristã e com suas origens gregas.

1.5.4 Pitágoras e a teoria grega como influência da música cristã

Antes de chegarmos a uma breve conclusão, é crucial acrescentar uma informação relevante: Pitágoras não foi o criador das escalas musicais ou dos modos gregos. Há evidências de que escalas (possivelmente diferentes das atuais) eram tocadas há mais de 35.000 anos. No entanto, Pitágoras forneceu uma descrição matemática das proporções que geram os intervalos musicais, o que é fundamental para entender o Ethos Grego que será discutido a seguir.

Pitágoras considerava os números como a essência fundamental de todas as coisas, e essa harmonia numérica refletia a harmonia presente na natureza. Portanto, a descoberta da relação numérica entre as notas é de suma importância, pois sustenta essa crença.

Ao adotar essa relação numérica e toda a influência da cultura grega, a Igreja não incorpora apenas critérios formais, mas também todas as crenças associadas à essa relação.

1.6 Breve Conclusão

A música sempre desempenhou um papel central na liturgia da igreja primitiva. Embora inicialmente tenha havido influências locais, resultando em variações na liturgia musical, um processo de padronização gradual foi estabelecido. Primeiramente, o cantochão foi compilado e padronizado pelo Papa Gregório I, originando o termo 'canto gregoriano'. Em seguida, ocorreu a padronização da escrita musical e da base teórica, incorporando as escalas modais e suas distâncias numéricas entre as notas.

As descobertas de Pitágoras sobre as relações numéricas entre as notas e os modos gregos, embora não explicitamente expressas na liturgia, exerceram uma influência significativa na música da igreja e em sua expressão. Assim, ao padronizar essas relações e incorporar os modos à escrita musical, uma teoria foi estabelecida e preservada ao longo do tempo, tanto na notação musical quanto nas escalas modais, que são amplamente utilizadas até os dias de hoje, derivadas desse sistema.

No entanto, não apenas os aspectos formais foram herdados, mas também a crença ética subjacente à música grega: seu ethos. Este será explorado com mais detalhes no próximo capítulo.

2 O *Ethos* Grego na Música Ocidental

Os antigos gregos foram os primeiros a desenvolver a ideia de que existe uma relação profunda e mútua entre a música e a alma. Essa intuição básica deu origem à doutrina do *Ethos* Musical, concebida inicialmente pelos pitagóricos. Esta doutrina influenciou significativamente os sistemas filosóficos de Platão e Aristóteles, abrangendo aspectos cosmológicos, psicológicos e éticos.

Os gregos elaboraram os primeiros conhecimentos decorrentes de uma intuição que parece pertencer a todos, precisamente, a de que a música age na alma e vice-versa. De vários de seus escritos é possível extrair uma doutrina do *Ethos* Musical que nasce entre os pitagóricos e que deixa marcas profundas nos sistemas cosmológicos, psicológicos e éticos de Platão e Aristóteles. Essa doutrina, que nunca foi propriamente sistematizada, consiste em uma série de prescrições para o emprego da música em diversas situações, sobretudo naquelas que envolvem a saúde e o desenvolvimento cognitivo da alma. (Silva 2019, p.111)

Compreender o *ethos* grego e sua relação com a música envolve entender como a racionalidade influenciou ambas as áreas, mostrando a conexão profunda entre os números, a filosofia e a música. Ao explorar esses temas, entenderemos que a música não apenas refletia os hábitos e valores dos cidadãos gregos, mas também os moldava, influenciando a educação e a vida comunitária.

A crença no *ethos* foi transferida para a música, evidenciando que este *ethos* está intrinsecamente presente na arte musical. Responder ao debate sobre o *ethos* na música é, portanto, responder à questão do *ethos* no ser humano, pois ambos são isomórficos.

Segundo Pitágoras, que iniciou a racionalização do *ethos*, o número abrange todos os âmbitos do ser, como afirmava seu discípulo Filolau. A descoberta dessa racionalidade, que percebe que tudo é constituído por números, incluindo o ser humano, marca o início do *ethos* racional que foi transmitido adiante.

Uma vez transmitido adiante através da música, transmitiu com ele toda a racionalidade e todos os conceitos que o compõe.

2.1 Introdução

A filosofia grega, sendo o núcleo do conhecimento, emergiu da necessidade de explicar o mundo de maneira racional e ordenada. Pitágoras, que iniciou a racionalização do *ethos*, descobriu que o número abrange todos os âmbitos do ser, influenciando desde a filosofia até a música.

Antes de explorarmos as definições do ethos grego, sua conexão com a música e as diferentes perspectivas dos filósofos sobre essa relação, é essencial situarmos historicamente o ethos em questão, localizando uma época racional na filosofia e na música – assuntos que se entrelaçam neste capítulo. Pitágoras e a Escola Pitagórica descobriram a essencialidade do número em relação ao universo, representando a ordem no mundo. A análise dos aspectos históricos do ethos grego, especialmente a importância atribuída ao número, ajuda a entender como a racionalidade e a abstração emergiram como fundamentos do pensamento grego. Esses elementos foram cruciais não apenas para a filosofia e a ciência, mas também influenciaram profundamente a música e outras formas de arte, moldando a cultura ocidental de maneira duradoura.

A música grega também passou por uma evolução semelhante, começando como uma arte pré-racional e desenvolvendo-se até incorporar o número como meio de racionalização. A música, inicialmente considerada um presente dos deuses e ligada a poderes mágicos, passou a ser vista como uma manifestação racional com Pitágoras, que encontrou na música uma base matemática para as escalas diatônicas. Esta transição na percepção da música reflete a mudança mais ampla na filosofia grega de um entendimento não racional para um racional, centrado na ordem e na harmonia.

2.2 Localizando no tempo a filosofia e a música na racionalidade grega

Antes de explorarmos as definições do ethos grego, sua conexão com a música e as diferentes perspectivas dos filósofos sobre essa relação, é essencial situarmos historicamente o ethos, ao localizar uma época racional na filosofia e na música – assuntos que se entrelaçam nesse capítulo.

2.2.1 A filosofia pré e pós racionalidade grega

A filosofia, segundo Vietta (2015) sendo o núcleo do conhecimento grego, emergiu da necessidade dos gregos de explicar o mundo, os fenômenos naturais e a interação entre os seres humanos e a natureza, utilizando uma abordagem racional e ordenada. Os gregos claramente escolheram o número como a explicação racional para a origem da vida e de tudo ao seu redor, pois os números podem ser aplicados a tudo o que existe: as coisas podem ser quantificadas, mesmo com a presença de termos qualitativos. Eles concebiam o número como classes de equivalência que permitiam a coordenação de objetos completamente diferentes. Conforme Vietta

(2015, p. 90) explica sobre a racionalidade grega e o número: “só o número possibilita uma quantificação ininterrupta de todas as coisas e foi só mediante essa operação racional que a sociedade alcançou a abstratividade que hoje distingue a civilização fundada na racionalidade.”

Nesse sentido, Pitágoras e a Escola Pitagórica são os filósofos que descobriram a essencialidade do número em relação ao universo. Novamente Vietta (2015) afirma que, para Pitágoras, os números eram a origem do conhecimento, representando a ordem no mundo. Segundo Pitágoras, tudo que é conhecido tem número.

A análise dos aspectos históricos do ethos grego, especialmente a importância atribuída ao número, ajuda a entender como a racionalidade e a abstração emergiram como fundamentos do pensamento grego. Esses elementos foram cruciais não apenas para a filosofia e a ciência, mas também influenciaram profundamente a música e outras formas de arte, moldando a cultura ocidental de maneira duradoura.

2.2.2 A música pré e pós racionalidade grega

Mas apenas afirmar a importância do número não é suficiente. Devemos tentar compreender como isso se dá e como isso se dá especialmente na música pós Pitágoras, já que assim como a filosofia, a música grega também passou por um período pré-racional, evoluindo até a incorporação do número como meio de racionalização.

Na mitologia grega, em um período de pré racionalidade, a música era considerada um presente dos deuses, com figuras divinas e semidivinas como Apolo, Anfião e Orfeu sendo seus primeiros criadores e intérpretes. Grout e Palisca (2017) vão afirmar que nos tempos antigos, acreditava-se que a música possuía poderes mágicos, capazes de curar doenças, purificar o corpo e a alma, e realizar milagres na natureza. Para os gregos, o conceito de "música" transcendeu nossa compreensão atual, derivando da palavra "musa" — uma das nove deusas que presidiam sobre as artes e ciências na mitologia. Essa conexão linguística sugere que, para os gregos, a música era fundamental em todas as atividades relacionadas à busca da beleza e da verdade.

Diversas narrativas mitológicas já mencionam diferentes funções e significados da música na sociedade grega, ligando-as a personagens como Orfeu, Dionísio e

Apolo. A literatura também contém relatos sobre o tema, presentes nas obras de Homero, Hesíodo e praticamente todos os autores de tragédias.

Apesar de não ter chegado até nós nenhum relato escrito por seu próprio punho, mas apenas indiretamente, através de materiais de natureza secundária como relatos de autores contemporâneos como Heródoto, Heráclito e Xenófanos ou autores que teriam sido alunos ou seguidores em suas doutrinas, Pitágoras é o primeiro filósofo que acaba por organizar o que após se chamará de teoria musical e então inaugura, na música, a racionalidade como norte.

Isso porque Pitágoras, conhecido por sua crença na essencialidade dos números, encontrou na música uma base matemática para as escalas diatônicas, que eram tocadas há mais de 35.000 anos.

A ideia de uma força oculta inscrita na natureza está presente na concepção desenvolvida pelos pitagóricos, que tomaram os números como princípio originário. Essa concepção de ordem invisível ganha uma força monumental quando ela se torna audível, a partir da tradução dos intervalos musicais fixos da música grega em razões numéricas. (Gusmão; 2014, p. 63)

Segundo Singh (2000), Lamblicus, um estudioso do século IV, descreve como Pitágoras descobriu os princípios fundamentais da harmonia musical. Um dia, ao passar por uma oficina de ferreiro, Pitágoras ouviu o som dos martelos batendo no ferro e notou uma variedade de harmonias, exceto por uma combinação específica de sons que era desagradável. Intrigado, entrou na forja para investigar e observou que a maioria dos martelos, quando usados simultaneamente, produzia sons agradáveis, enquanto um martelo específico criava um ruído dissonante. Ele descobriu que os martelos que produziam sons harmoniosos tinham uma relação matemática simples entre suas massas, como metade, dois terços ou três quartos do peso de um martelo específico. O martelo que gerava desarmonia, por outro lado, não possuía nenhuma relação numérica simples com os outros. Pitágoras concluiu que relações numéricas simples eram a chave para a harmonia musical.

Ele verificou essa descoberta usando um monocórdio, um instrumento de uma única corda. Ao tocar a corda inteira, obtinha-se uma nota padrão (tônica). Dividindo a corda em segmentos iguais, Pitágoras descobriu que as consonâncias resultavam de quocientes simples: na proporção de 2:1, encontrava a oitava; na de 3:2, a quinta; e na de 4:3, a quarta

Pereira (2013) explica que, embora a afinação original do monocórdio seja desconhecida, isso é irrelevante. O que importa é a relação entre a corda tocada solta

(tônica) e as outras notas obtidas ao pressionar a corda em determinados pontos. Na escala ocidental atual, essas notas consonantes são a oitava, a quinta e a quarta em relação à tônica. A oitava é produzida ao tocar a corda em sua metade, e o ouvido humano a percebe como a mesma nota. A tônica e a oitava são vistas como notas naturalmente equivalentes. Comparando com um violão, ao tocar uma nota na 12ª casa, obtemos a oitava da nota tocada com a corda solta. Pressionar a corda na 12ª casa é o mesmo que pressioná-la na metade do seu comprimento, resultando na razão 1:2. Dois tetracordes podiam combinar-se de duas formas diferentes para formarem heptacordes (sistemas de sete notas) e sistemas de uma ou duas oitavas.

Devemos ressaltar que para Pitágoras, o número estava por trás da música, assim como de tudo ao nosso redor. No entanto, é importante destacar que a escolha do número como base de todas as coisas estava ligada à observação de que, naquela época, o número tinha noções diferentes das atuais, sendo tratado filosoficamente. Tomás (2004, p. 15), citando René Taton, afirma que esse propósito filosófico do número era o de que tudo é número e os números são modelos das coisas. Eles eram vistos como uma realidade independente, responsáveis pela harmonia, que governa a estrutura do mundo, e simbolizavam qualidades morais e outras abstrações.

Filolau, seu discípulo inclusive deixa transparecer esse duplo aspecto que atravessa toda a filosofia Pitagórica, qual seja o aspecto filosófico-científico de sua doutrina (alguns diriam filosófico-científico-religioso), os quais quando atribuídos a música não eram possíveis de separar.

Com efeito, novamente Gusmão (2014, p. 65) assim afirma:

Ao encontrar padrões numéricos simples de articulação entre o visível e o invisível (por exemplo, corda/som), eles criaram uma forma sintética de conhecimento da natureza. (...) A partir desse modelo de harmonia universal, o pitagorismo expandiu-se a muitos outros domínios como a astronomia, a medicina e a arquitetura.

Assim, estava formada a base teórica que deu suporte ao *ethos* grego inserido na música, conforme veremos adiante.

2.3 Conceito do *ethos* grego

Uma vez localizado temporalmente o *ethos*, em uma época mais racional, materializada pelo número, podemos agora conceituá-lo.

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. (Zampronha;1997, p. 71)

O conceito de ethos refere-se a um modo de ser ou caráter moral, uma disposição afetiva, ou ainda a um conjunto de valores e crenças compartilhados por uma comunidade. Os filósofos e intelectuais gregos consideravam que o ethos influenciava profundamente as emoções, ideias e ações de uma pessoa ao longo de sua vida. Na Grécia antiga, a palavra "ethos" denotava comportamento, atitude ou costumes comuns a um grupo de pessoas, sendo um conceito central para a filosofia grega. Corrêa e Portugal (2017) vão mencionar que o ethos pode ser entendido como caráter ou modo de vida. Continuam afirmando que nem sempre foi assim Heráclito em uma época pré racional, afirmava que "o Ethos de um homem é o seu daimon". Naquela época, daimon era visto como uma presença ou entidade sobrenatural, intermediária entre humanos e deuses. Platão, em uma definição mais racional – e que nos interessa mais –, por sua vez, definia o ethos como o resultado do hábito, destacando que o caráter era moldado pelas interações cotidianas, sejam elas familiares, profissionais ou sociais. Portanto, segundo Platão, o ethos se desvinculava da aceitação sobrenatural do caráter humano, passando a ser compreendido como o modo de vida habitual do indivíduo.

Aristóteles também abordou o ethos, afirmando que ele era mais moral do que intelectual. Essa visão sugere uma transição da reflexão sobre o hábito, relacionado ao pensamento, para a orientação do comportamento do indivíduo na sociedade. A moralidade, nesse contexto, refere-se à ética, isto é, à conduta regulada por normas sociais. Aristóteles entendia que o ethos deveria estar alinhado a uma ética que orientasse a sociedade como um todo.

Essa evolução no entendimento do ethos demonstra uma adaptação gradual do conceito. Inicialmente, o comportamento do indivíduo era visto como controlado por uma entidade externa, fugindo inclusive de um pensamento racional que nos interessa neste trabalho. Posteriormente, com Platão, o ethos passou a ser entendido como um hábito enraizado nas interações sociais do indivíduo. Finalmente, Aristóteles ampliou essa visão, considerando o ethos como a formação do caráter social, regulada pela conduta individual dentro de um contexto ético e moral.

Assim, o ethos grego evoluiu de uma compreensão sobrenatural para uma visão mais prática e social, refletindo o modo de vida habitual do indivíduo e sua

integração nas normas e valores da sociedade. Essa transição do não racional para o racional é essencial para entender como os gregos passaram a ver o número e a racionalidade como fundamentos do conhecimento e da ordem no mundo.

2.3.1 Paideia como parte integrante do *ethos* grego

O conceito de "paideia" na Grécia antiga, também conhecido como "paideutic *ethos*," refere-se à educação integral e formação completa do indivíduo. Não se limitando à instrução acadêmica, a paideia abrange a educação moral, ética e cultural, com o intuito de desenvolver o caráter, a sabedoria e as virtudes humanas.

Anderson (1966) afirmava que na filosofia grega, a paideia era entendida como um processo abrangente que ia além da simples transmissão de conhecimentos. Seu objetivo era cultivar qualidades essenciais, como excelência moral, sabedoria, virtude e a capacidade de pensamento crítico. A formação ideal de um cidadão, segundo esse conceito, envolvia tanto o crescimento intelectual quanto o moral, visando preparar indivíduos para serem cidadãos virtuosos e ativos na sociedade, sendo a música um veículo tanto para manutenção como para o ensino.

Filósofos como Platão destacaram a relevância da paideia na formação de cidadãos ideais e na construção de uma sociedade justa e harmoniosa. Para eles, a educação holística proporcionada pela paideia era fundamental para alcançar a excelência moral e intelectual, promovendo, assim, o bem-estar tanto individual quanto coletivo.

Portanto, a paideia era um pilar central na cultura e filosofia gregas, sublinhando a importância de uma educação completa que integrasse todas as dimensões do desenvolvimento humano.

Na filosofia grega antiga, especialmente nas obras de Platão, a relação entre paideia e *ethos* é fundamental. A paideia, que representa a educação holística e a formação integral do indivíduo, está intrinsecamente ligada ao *ethos*, que abrange os valores, o caráter e o comportamento moral de uma pessoa ou sociedade.

A educação abrangente proporcionada pela paideia visa moldar o caráter, as virtudes e os valores morais dos cidadãos, influenciando diretamente o *ethos* individual e coletivo. Em essência, o *ethos* de uma pessoa ou de uma comunidade é em grande parte moldado pela educação recebida e pela formação cultural e ética proporcionada pela paideia. Através do processo educativo, os valores, crenças e comportamentos éticos são internalizados, refletindo-se no *ethos* da pessoa.

Como afirma Anderson (1966, p.70) referindo-se e relacionando o *ethos* a *paideia* e a música na visão de Platão:

É sem dúvida natural que consideremos a modalidade e o ritmo como características puramente musicais. Enquanto o maior número dos comentários de Platão sobre eles pode confirmar a nossa maneira de pensar, certas passagens nos lembram a estreita ligação no pensamento grego entre esses fatores e a palavra falada. Este é o segredo do poder da música; é isso que faz a música é uma ajuda tão inestimável no processo de *paideia*. Quando Platão nas Leis (659e1-2) propõe alcançar seu objetivo paidêutico ideal por “cantos” que terão o poder de “encantar”, ele percebe plenamente que toda música encanta, exceto quando alguém pode ter condicionado contra ele ou não condicionado a compreendê-lo. Ele alerta, portanto, que os ritmos e modos devem estarão subordinados ao texto se quiserem observar seu legítimo lugar (Rep. 398d8-9). (tradução nossa) (grifo nosso)

Anderson (1966) continua afirmando que Platão também destaca a relação entre o canto coral (choric song) e o *ethos* como parte integrante da *paideia*. A prática do canto coral e da música é vista como uma forma de educar os cidadãos, transmitindo valores, virtudes e exemplos éticos por meio da arte e da expressão musical. Assim, a *paideia* visa promover a excelência moral e ética nos indivíduos, contribuindo para a formação de um *ethos* baseado em virtudes como justiça, sabedoria, coragem e temperança. A educação integral proporcionada pela *paideia* busca cultivar um *ethos* de retidão e virtude.

Em resumo, a *paideia* e o *ethos* estão interligados na medida em que a educação abrangente e a formação cultural influenciam diretamente o caráter, os valores e o comportamento moral das pessoas. A *paideia* é o fundamento que molda o *ethos* individual e coletivo, contribuindo para a construção de uma sociedade virtuosa e ética. Dessa forma, a *paideia*, como conceito de educação holística e formação integral do indivíduo, está profundamente conectada ao *ethos*, que se refere aos valores, caráter e comportamento moral de uma pessoa ou de uma sociedade. Através da *paideia*, os valores éticos e morais são transmitidos e internalizados, influenciando diretamente o *ethos* individual e coletivo.

2.4 A música grega

A música grega estava diretamente relacionada o *ethos* uma vez que exercia na sociedade um papel de importância central. Suas ligações com outros campos do saber ultrapassavam em muito o sentido do que se entende por música na atualidade, qual seja um fenômeno apenas auditivo que pode ser percebido sensorialmente. Tomás (2004, p.13) vai afirmar inclusive que a música era compreendida de modo

complexo, pois ela possuía vínculos com a medicina, a psicologia, a ética, a religião, a filosofia e a vida social.

Como se vê, educação, música, racionalidade estão intimamente ligados quando vamos falar sobre a relação do ethos na música e a formação grega. É necessário compreender como era a música grega e em que medida ela, em uma época pré racional já se relacionava com os hábitos dos cidadãos gregos.

O ensino musical na Grécia, incluía diversas disciplinas como dança, composição musical, habilidade instrumental, matemática, poesia e ginástica, estando intimamente ligado tanto ao processo educacional quanto ao cívico. A gramática, que antes do auge da retórica fazia parte desse conjunto, tinha um papel fundamental ao lidar com os elementos linguísticos. A música grega era principalmente vocal e não instrumental, e a prosódia musical não apenas ajustava as palavras à melodia, mas também a melodia às palavras.

Tomás (2004, p. 19) vai concluir que “Assim, para os gregos, falar ou mesmo cantar era, de certa forma, também contar.”

Mas a música se formos fazer uma classificação, surgiu de um tempo no qual a racionalidade era menor ou inexistente. De fato, antes de uma época racional, o surgimento das Musas na Teogonia indica que o papel primordial da música era alegrar Zeus, em vez de aconselhar ou instruir a humanidade.

No entanto, pela quantidade de disciplinas que continha no seu ensino e principalmente depois que assumiu o número como sua essência, a música evoluiu para adquirir grande importância na filosofia grega como uma ferramenta educativa e formadora de hábitos. Com o tempo a ser vital para as cidades gregas, influenciando e refletindo os sistemas políticos. Qualquer movimento político tinha seus cantos de guerra, vitória e hinos, confirmando a afirmação posterior de Platão e Aristóteles de que mudanças na música implicavam mudanças na sociedade.

De fato, assim vai falar Mesti (2012, p. 244):

Convém destacar que, antes da tese de que a música preserva os costumes, há outra subjacente, a de que as músicas tocadas em certas cidades refletem os hábitos de seus cidadãos. É nessa via de mão dupla, onde a música reflete os hábitos da alma e pode mantê-los na cidade, que será visto como a discussão filosófica sobre o *éthos* é devedora da Música. Por isso, não é exagero defender que a possibilidade de virtudes morais está vinculada ao efeito de alegria, de tristeza, de euforia ou de ímpeto, que a música causa.

Aliás, a palavra “lei” encapsulava essa dualidade estética e ética na música: Esteticamente, “lei” referia-se a grupos melódicos estruturais que formavam a base das melodias, criando padrões rítmicos que os gregos chamavam de “leis”, essenciais para a força dinâmica da música.

Assim, a “lei” musical, semelhante ao movimento rítmico, podia ser vista como um sentido comum das percepções musicais, formando ritmos e harmonias com qualidades éticas.

No aspecto ético, as “leis” da música afetam a alma, pois a música pode ser vista como um reflexo da alma, assim como a cidade reflete a alma de seus governantes, segundo Platão. A música mediatiza a relação entre a alma e a cidade, influenciando a formação moral dos jovens. Como imitação, a música cria imagens do caráter sem ser o próprio caráter, mas suas qualidades particulares são percebidas pelo ouvinte como ritmos e harmonias que têm um impacto ético.

A música, com sua “lei”, ritmo e harmonia, representa o caráter das pessoas de uma comunidade e ajuda a manter esses caracteres na cidade. A primeira forma de transmissão de costumes foi através de uma fala rítmica carregada de “leis” pelos aedos.(poetas que, antes da invenção do alfabeto, praticavam o culto da deusa Memória e das musas e recebiam dessas divindades o dom de compor canções ao som da lira) Com o tempo, a influência da música tornou-se complexa e essencial tanto na educação quanto na filosofia e na vida comunitária. Isso porque diferentes estilos musicais podem incitar vícios ou virtudes, dependendo do momento e do contexto de sua utilização.

As emoções despertadas pelas melodias influenciam os movimentos psíquicos e, conseqüentemente, o caráter da alma. A cadência musical, através dos sentidos ético e estético de “lei”, gera um caráter que, se seguido fielmente, cria harmonia e hábito na alma. Nasser (1997), comentando Platão, observa que a preferência de Platão por Apolo e os instrumentos apolíneos, como a cítara, deve-se ao caráter viril, grave e majestoso impresso por sua harmonia, inspirando linearidade e um espírito guerreiro, características desejadas por Platão para a Atenas de seu tempo.

A evolução do ethos grego de uma perspectiva não racional para uma abordagem racional, centrada na filosofia e na música, revela como os gregos passaram a ver o número e a racionalidade como fundamentos do conhecimento e da ordem no mundo. Esse desenvolvimento é crucial para compreender a profunda influência da música na educação, na filosofia e na vida comunitária grega.

.2.4.1 A música e o *ethos* grego

Não é exagero defender, do ponto de vista grego, que a possibilidade de virtudes morais está vinculada ao efeito de alegria, de tristeza, de euforia ou de ímpeto, que a música causa. Para os pitagóricos, a música possui uma estrutura matemática que cria uma harmonia interna entre as notas. Essa harmonia, baseada em proporções matemáticas, afeta o ouvinte, induzindo uma reação emocional e ética. Assim, as relações proporcionais entre as notas permitem que a música reflita e imite um *ethos* específico, servindo como uma representação direta do caráter moral:

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*. (Zampronha 1997, p.68)

A música grega antiga é caracterizada por ser homofônica, o que significa que não utilizava harmonias de notas tocadas simultaneamente, mas apenas notas tocadas em sequência. Esta característica torna a compreensão de harmonia na música grega diferente da nossa concepção moderna, focando exclusivamente na melodia. A música grega possuía seus modos e *ethos*. Os modos musicais gregos, cada um com seu *ethos* distinto, eram uma parte essencial da teoria musical da época.

Pela existência dos modos, inclusive, é controversa a hipótese de que uma mesma música pudesse transmitir diferentes *ethos*, refletindo debates sobre a capacidade da música de evocar múltiplos estados emocionais ou características morais, conforme vamos mencionar no tópico seguinte.

2.4.1.1 Os modos e o *ethos* grego

Chegamos ao ponto em que é necessário aprofundar nossa compreensão técnica da música. Embora este trabalho seja uma dissertação de Ciência da Religião, focando na música como um elemento central da liturgia, a precisão das informações exige um mergulho mais profundo na teoria musical.

Como discutido anteriormente, Tomas (2004) ensina que Pitágoras descobriu a relação matemática entre as notas musicais, e os modos musicais seguem essa mesma lógica. Em outras palavras, os modos e os tetracordes são equivalentes. Os

modos são segmentos específicos de tetracordes duplicados que começam e terminam na mesma nota.

Para facilitar a compreensão, didaticamente, podemos considerar que os modos são variações da escala maior moderna, sendo que a própria escala maior é um dos modos. Ressaltamos que a escala maior foi formalmente definida em 1547 pelo suíço Heinrich Glarean, que utilizou o modo Jônio como base.

Atualmente, por didatismo, as escolas de música ensinam que os modos são derivados da escala maior, tendo uma das notas desta escala como nota base. Por exemplo, ao considerar a escala maior (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó), observamos uma distância específica entre as notas: entre Dó e Ré, há um tom; entre Ré e Mi, um tom; entre Mi e Fá, meio tom; entre Fá e Sol, um tom; entre Sol e Lá, um tom; entre Lá e Si, um tom; e entre Si e Dó, meio tom. Essa fórmula, Tom, tom, meio tom, tom, tom, tom, meio tom, define a estrutura do modo Jônio. Se iniciarmos a escala na nota Ré, a sequência muda para Tom, meio tom, tom, tom, tom, meio tom, tom. Essa alteração transforma completamente o som que ouvimos. O mesmo acontece se começarmos a escala na nota Mi, e assim por diante.

É importante notar, e repetir, em nome da precisão histórica e acuidade com o que está sendo proposto, que os gregos não haviam definido o modo Jônio como a escala maior. A visão moderna de que os modos são inversões da escala maior é uma construção posterior. Essa explicação é usada aqui de forma didática para facilitar a compreensão. Tomas (2004) afirma que para entender os modos na perspectiva grega, precisamos considerar os tetracordes e sua combinação em diferentes segmentos. Esses modos surgiram em diversas regiões da Grécia e foram gradualmente incorporados à música grega. Posteriormente, na Idade Média, eles se tornaram os modos eclesiásticos padronizados por Gregório I, como mencionado no capítulo 1. Como já se disse, apenas em 1547, com Glarean, e a incorporação do sistema duodecafônico (de doze notas ou semitons já que dividiu a oitava em 12 semitons), a escala maior foi formalmente reconhecida.

O que realmente importa é que a relação matemática entre as notas sempre existiu. A escala diatônica¹³, embora não fosse chamada de escala maior, já existia como uma escala de sete notas (heptatônica) com cinco intervalos de tons (não

¹³ Na Grécia existiu durante algum tempo três gêneros, o diatônico, o cromático e o enearmônico esses dois últimos usando inclusive microtons que estava fora do critério matemático de Pitágoras. Com o passar do tempo os gêneros cromático e o enearmônico foram abandonados.

podem existir distâncias maiores que o tom) e dois intervalos de semitons (não podem existir distâncias menores que o semitom), além disso, os semitons devem estar sempre separados por no mínimo dois tons. Os modos fazem parte dessa relação de condições, notas e escalas, refletindo a estrutura musical que Pitágoras e outros teóricos identificaram e exploraram ao longo da história.

Por causa da grande diversidade de tetracordes que podem ser montados (ou se pensarmos modernamente quantidade de inversões da escala maior), o número de modos corresponde a quantidade de notas identificadas multiplicado por dois (já que cada tetracorde era apenas parte de uma escala), gerando um ethos específico para cada modo:

Cada modo musical grego era associado a um ethos específico ou seja, um caráter particular de ser. As melodias eram compostas sobre esses modos e, por isso, adquiriram a qualidade específica de de cada um deles, como por exemplo, lamentoso, heróico, entre outros. (Tomas, 2004, p.17)

Outra perspectiva, que normalmente não era mencionada era a contraposição aparente entre: os “harmoníai” e os “tetracordes”. Embora ambos sejam cruciais para a compreensão da música desse período, eles representam diferentes aspectos da estrutura musical. Sendo muito mais complementares do que contraditórias. Além disso a contraposição aparente é muito mais filosófica do que teórico musical.

Esclarecemos que o termo harmoniai não está relacionado ao conceito moderno de harmonia. Originalmente, o termo “harmonia” significava ajuste ou junção, referindo-se ao encaixe de duas peças de madeira, como nas tábuas de uma jangada ou navio. A ideia central era de um ajustamento mútuo, sempre envolvendo a união de elementos opostos ou em conflito. No contexto da música, harmonia abrangia não apenas a prática musical e a afinação de instrumentos, mas também um equilíbrio físico e mental.

As “harmoníai” referem-se aos modos musicais ou escalas usadas na Grécia Antiga, consistindo em sequências de notas que formam padrões melódicos e rítmicos específicos. Cada harmonia possui um caráter ou ethos próprio, associado a diferentes emoções e comportamentos, refletindo a crença grega na capacidade da música de influenciar o caráter e o comportamento humano. As harmoníai mais conhecidas incluem a Dórica, Frígia, Lídia e Mixolídia, cada uma evocando diferentes estados emocionais e contextos, como coragem, paixão, alegria e introspecção.

Por outro lado, os “tetracordes” (do grego “tetrachordon,” que significa “quatro cordas”), de ordem mais concreta, são sequências de quatro notas que abrangem um intervalo de uma quarta perfeita, ou dois tons e meio. Esses tetracordes são definidos pelos intervalos específicos entre as quatro notas e são classificados em três tipos principais: diatônico, cromático e enarmônico. Cada tipo de tetracorde apresenta um padrão distinto de intervalos: o diatônico com tom, tom, semitom; o cromático com tom e meio, semitom, semitom; e o enarmônico com duas quartas de tom e um intervalo maior. Esses tetracordes são fundamentais para a construção das escalas e modos gregos, servindo como blocos de construção para formar estruturas musicais maiores.

A principal diferença entre os harmoníai e os tetracordes reside na sua definição e função dentro da teoria musical grega. Enquanto os tetracordes são unidades menores, constituídas por quatro notas dentro de um intervalo de uma quarta perfeita, as harmoníai são modos ou escalas musicais completas que cobrem uma oitava inteira. As harmoníai são compostas por dois tetracordes, que podem ser ligados ou disjuntos, criando assim a sequência de notas característica de cada modo. Por exemplo, a harmonia dórica pode ser construída combinando dois tetracordes diatônicos de modo a produzir o caráter distintivo desse modo.

Em termos de aplicação, os tetracordes são utilizados na análise e construção de escalas, funcionando como elementos estruturais fundamentais. As harmoníai, por sua vez, são utilizadas na execução e composição musical, determinando o ethos ou caráter emocional de uma peça. Assim, os tetracordes representam a base técnica e estrutural sobre a qual as harmoníai, com suas implicações emocionais e culturais, são construídas. Essa distinção entre os dois conceitos é essencial para uma compreensão aprofundada da música grega antiga e de como ela era percebida e utilizada na sociedade grega.

Ao longo do tempo, os tetracordes foram sendo preferidos em relação aos harmoníai e, dentro dos tetracordes, a escala diatônica foi tomando espaço, a ponto de os modos gregos partirem apenas dessa segunda teoria e do diatonismo.

Aristóxeno foi o filósofo que realizou a unificação entre os tetracordes decorrente da teoria Pitagórica e a os modos gregos. Os primeiros empilhados em intervalos de quartas pareciam não se adequar aos modos existentes e o que acaba ocorrendo é uma seleção dos modos dentro da teoria dos tetracordes.

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 desse seu sistema de afinação. Os modos que não podiam ser enquadrados eram simplesmente eliminados. (Zampronha 1997, p. 69)

Do ponto de vista filosófico e apenas como um parêntese, em relação à racionalidade do ethos e da música discutidos anteriormente, o sucesso histórico da teoria dos tetracordes, atribuída a Aristóximo, em detrimento das harmoníai, pode ser atribuído não apenas à preservação dos documentos ao longo do tempo, mas também a uma seleção histórica guiada por um filtro epistemológico. Esse debate transcende a simples escolha musical, representando um confronto epistemológico mais amplo. Analisar essa disputa a partir da música nos coloca em uma posição privilegiada, pois torna a questão quase tangível.

Essa seleção epistemológica, segundo Tomas (2004), favoreceu os tetracordes e minimizou as harmoníai, estabelecendo uma oposição semelhante à de ser e devir, essência e aparência, ética e moral, concreto e abstrato. Dentro dessa dualidade, as harmoníai foram consideradas supérfluas e secundárias, por sua característica abstrata enquanto os tetracordes emergiram como a essência e a verdade, já que estavam relacionados com a concretude do som e da música. Ressalte-se, no entanto que as harmoníai não se limitam a teorizar sobre aparências ou elementos secundários; elas oferecem uma compreensão do ser como dinâmico e em constante transformação, ao invés de estático e imutável. A teoria das harmoníai apresenta o ethos como algo indeterminado, incorporando tanto o acaso quanto os hábitos e comportamentos naturais. Assim, Tomás (2004) vai afirmar que para a harmoníai (mais inclinada para a metafísica) as notas e os intervalos das escalas musicais são demonstrações práticas da concepção de ordem e equilíbrio e a sonoridade seria secundária ou irrelevante.

De outro lado, a música com os tetracordes, mais concreta possuindo uma condição ligada a um fenômeno sensível e o som vinculado a melodia e rítmico da arte musical, não privilegiando a estrutura harmônica da natureza e do homem (e como já se disse metafísica).

Dessa forma, percebe-se que a valorização dos tetracordes sobre as harmoníai reflete mais do que uma simples preferência musical; ela revela um confronto profundo entre visões epistemológicas. Enquanto os tetracordes representam uma busca pela essência imutável e pela verdade, sendo inclusive concreta, já que decorria, inclusive do Sistema Imutável descoberto por Pitágoras, tornando o som essencial, as harmoníai trazem uma perspectiva dinâmica metafísica e fluida do ser e do ethos.

Essa disputa não apenas molda a compreensão musical, mas também desafia as fundações filosóficas da verdade e do conhecimento no pensamento ocidental.

Entretanto, essa contraposição, conforme já foi dito acima, é aparente uma vez que nunca foi considerada separada pelos gregos, pois o termo “música” é também considerado sinônimo para “harmônico”, ou seja, há uma visão que tenta compreender ambos os conceitos dentro da visão do ethos musical grego.

2.5 Relação música e ethos grego na filosofia

Concluimos, pelo visto até o momento, que a música na Grécia Antiga desempenhava um papel essencial não só na educação, mas também na vida cívica e cultural da sociedade, sendo considerada uma disciplina fundamental que envolvia dança, composição musical, habilidade instrumental, matemática, poesia e ginástica. Esta abordagem holística sublinhava a interconexão entre a música e outros aspectos do desenvolvimento humano, refletindo a complexidade e a profundidade do ethos grego.

Diante dessa diversidade cultural e educacional, é importante que analisemos o pensamento dos principais filósofos gregos que discutiram a música em suas obras. Compreender as visões desses filósofos nos permite extrair uma síntese do pensamento grego, oferecendo uma perspectiva abrangente sobre a música e sua relevância na formação do caráter e da moralidade. A ideia de que a música podia refletir a harmonia do universo e influenciar a alma e o caráter dos indivíduos foi uma característica central do pensamento filosófico grego. Isso demonstra como a música era integrada às suas concepções mais profundas sobre a existência e a moralidade.

Para captar plenamente essa integração, é necessário explorar como cada filósofo contribuiu para a compreensão da música e a visão de sua função na sociedade. Essa exploração não apenas ilumina os diferentes aspectos da filosofia grega, mas também revela como é a visão do ethos e a relação desse ethos com a música e a “polis” grega.

A análise do pensamento filosófico sobre a música nos mostra que os gregos viam a música como um reflexo da ordem cósmica e da racionalidade. Essa perspectiva revela uma visão do mundo onde tudo está interligado e onde a música desempenha um papel crucial na manutenção dessa ordem. Ao entender essa visão, podemos apreciar a profundidade com que os gregos incorporaram a música em sua filosofia e vida diária.

Portanto, ao compilar os pensamentos desses filósofos sobre a música, podemos criar uma imagem coesa e multifacetada da filosofia grega. Esta compilação nos ajudará a entender melhor como a música influenciava e era influenciada pelo pensamento filosófico, revelando a profundidade com que os gregos integravam a música em seu entendimento do mundo e da vida humana. Esta síntese é crucial para qualquer estudo sério da filosofia grega e do papel central que a música desempenhava na formação do ethos grego.

2.5.1 Visão de Sócrates

Sócrates, um dos maiores filósofos da Grécia Antiga, nasceu em Atenas por volta de 470 a.C. e é amplamente considerado o fundador da filosofia ocidental. Ele não deixou escritos próprios, sendo conhecido principalmente através dos relatos de seus discípulos, como Platão e Xenofonte. Sócrates dedicou sua vida ao exame ético e à busca pela verdade, utilizando o método dialético, que envolve o diálogo crítico para explorar conceitos morais e filosóficos. Seu foco era a investigação do conhecimento humano e da virtude, enfatizando a importância do autoconhecimento e da integridade moral.

Anderson (1966) informa que Sócrates acreditava que a música poderia influenciar o ethos das pessoas tanto de maneira positiva quanto negativa. Ele via a música como uma ferramenta educacional poderosa para aprimorar as virtudes éticas e a razão, mas também reconhecia que, se utilizada inadequadamente, poderia ter efeitos prejudiciais no caráter moral dos indivíduos. Para Sócrates, certos tipos de música e poesia tinham o potencial de evocar emoções negativas, como ira e inveja, que eram prejudiciais ao desenvolvimento ético.

Ele argumentava que a educação musical deveria ser rigorosamente controlada e cuidadosamente direcionada, de modo a evitar que a música tivesse um impacto adverso sobre o ethos das pessoas. Em resumo, Sócrates criticava a poesia e a música que promoviam comportamentos e emoções negativas, mas valorizava aquela que incentivava as virtudes éticas e o desenvolvimento racional.

2.5.2 Visão de Damão e de Platão

Platão, um dos mais influentes filósofos da Grécia Antiga, foi discípulo de Sócrates e mentor de Aristóteles. Nascido em Atenas em 427 a.C., ele fundou a Academia, a primeira instituição de educação superior do mundo ocidental. Através

de seus numerosos diálogos, Platão explorou uma vasta gama de temas filosóficos, incluindo a ética, a política, a epistemologia e a estética. Seus trabalhos, como “A República”, “O Banquete” e “Fédon”, continuam a ser fundamentais para a filosofia ocidental.

Uma figura significativa na formação das ideias de Platão sobre a música foi Damão de Atenas, um musicólogo e filósofo que viveu no século V a.C. Damão era conhecido por sua crença na profunda influência da música sobre a ética e a moralidade. Ele argumentava que diferentes modos musicais poderiam incitar diferentes estados emocionais, afetando o caráter e o comportamento dos indivíduos. Esta perspectiva teve um impacto significativo em Platão, que incorporou muitas das ideias de Damão em seus próprios escritos.

Platão, influenciado por Damão, via a música como uma força poderosa capaz de moldar o ethos das pessoas. Em “A República”, ele defende uma censura rigorosa das formas musicais que poderiam incitar emoções e comportamentos indesejáveis. Platão acreditava que a música tinha o poder de promover a harmonia e a ordem na alma, refletindo a harmonia do cosmos. Assim, ele propunha que a educação musical deveria ser cuidadosamente controlada para cultivar virtudes e fomentar a racionalidade.

Segundo Anderson (1966) a relação entre Platão e Damão é um exemplo claro de como as ideias filosóficas e musicais estavam profundamente entrelaçadas na Grécia Antiga. Damão forneceu a base teórica para muitas das reflexões de Platão sobre a música, ajudando a moldar sua visão de que a música era uma ferramenta essencial para a formação moral e ética. Essa interconexão entre filosofia e música em Platão demonstra a importância da educação musical não apenas como uma arte, mas como um meio vital de desenvolvimento ético e racional.

2.5.2.1 Damão

Damão foi uma autoridade destacada no campo da música, cujas ideias sobre o ethos musical e a teoria ética da música eram amplamente reconhecidas. Ele é visto como o primeiro pensador grego a estudar os efeitos dos ritmos e melodias na alma humana, sendo mencionado tanto por Platão em “A República” quanto por Aristóteles em “A Política”. Inspirado por essa importância, Moutsopoulos sugeriu uma divisão do conhecimento dos efeitos da música em períodos pré e pós-damonianos.

No período anterior a Damão, a crença na influência da música sobre a alma estava enraizada em práticas como o canto ritmado para acalmar bebês. Essa crença se estendia à influência da música na comunidade através dos aedos, como exemplificado por Platão, que descreve como as mães moldavam as almas de seus filhos ao cantar mitos (República, II 377b). O termo grego “plattein” encapsula essa ideia de moldar, ilustrando como as mães formavam as almas das crianças com suas canções, mais do que seus corpos com as mãos.

Damão argumentou que o caráter das futuras cidades era moldado pela música cantada para as crianças, estabelecendo uma conexão profunda entre a música infantil e a saúde das cidades. Essas ideias levaram à criação de teorias que mais tarde influenciaram a legislação sobre a educação musical.

Em resumo, a obra de Damão e sua análise do ethos musical destacam a importância da música na formação do caráter individual e na organização das comunidades. Sua influência abrangeu desde a filosofia até a pedagogia, demonstrando que a música era considerada não apenas uma arte, mas uma força vital na construção do ethos grego.

2.5.2.2 Platão

Platão, frequentemente mal compreendido como um teórico musical sem originalidade, é, na verdade, um inovador corajoso que expandiu poderosamente os fundamentos estabelecidos por seus predecessores, como Damão. Suas ideias sobre a música não apenas refletem uma compreensão profunda dos ritmos e modos musicais, mas também a conexão entre música, ética e legislação. Em seus diálogos, ele apresenta ideias arrojadas, explicando as origens dos modos e ritmos na fala e no gesto, e estabelecendo conexões significativas entre música e leis em sua obra “As Leis”. Sua abordagem à educação musical é realista e inovadora, tratando a formação musical-literária com tolerância e começando pelos princípios básicos da educação.

Embora Platão tenha reconhecido a importância de Damão e tenha feito referências elogiosas a ele, ele não apenas ecoou as ideias de seu mentor, mas demonstrou independência em vários aspectos de seu pensamento ético-musical. Platão valorizava a estabilidade e a perfeição na música, buscando estabelecer padrões éticos e estéticos ideais que deveriam ser seguidos. Ele acreditava que a música desempenhava um papel fundamental na formação do caráter e da moral dos

cidadãos, sendo cauteloso em relação às inovações que pudessem influenciar negativamente a sociedade.

Platão via a música como uma ferramenta poderosa de educação moral e emocional. Ele argumentava que o ritmo e a harmonia da música tinham a capacidade de se enraizar na alma, moldando a disposição mental e emocional dos indivíduos. Assim, a música poderia contribuir para a formação do caráter e da moralidade das pessoas. Ele via a música como uma forma de imitação das qualidades éticas e emocionais, capaz de evocar respostas emocionais e intelectuais nos ouvintes, influenciando sua percepção do mundo e de si mesmos.

A relação entre música e ética na visão de Platão é complexa e significativa. Ele acreditava que a música adequada podia moldar o caráter dos indivíduos, promovendo virtudes e comportamentos éticos desejáveis. Ele associava a música à educação moral e cívica, defendendo que as melodias, ritmos e modos musicais podiam ser utilizados para transmitir valores, ensinar virtudes e promover a harmonia na sociedade. A música, para Platão, não era apenas uma forma de entretenimento, mas uma ferramenta essencial na formação do *ethos* dos cidadãos, contribuindo para a construção de uma sociedade justa e virtuosa.

Novamente segundo Anderson (1966) a paideia, ou formação educacional, era crucial para Platão, pois ele acreditava que a educação musical desempenhava um papel fundamental na preparação dos cidadãos para a vida na cidade ideal. Ele argumentava que, por meio da prática constante da virtude, uma pessoa poderia se tornar moralmente “bem-ajustada” e capaz de realizar seu potencial como ser humano. A paideia e o *ethos* estavam interligados na medida em que a educação abrangente e a formação cultural influenciavam diretamente o caráter, os valores e o comportamento moral das pessoas.

Platão via a justiça e a música como conceitos profundamente interconectados. A música adequada, ao moldar o caráter e a moralidade das pessoas, poderia contribuir para a promoção de uma sociedade justa e equilibrada. Através de sua abordagem conservadora em relação à música, Platão buscava garantir que a influência ética e educativa dessa arte fosse positiva, promovendo a harmonia e a ordem na sociedade.

Pensando na virtude da alma dos guardiões, Platão propôs uma seleção rigorosa das músicas que melhor contribuíssem para a formação da conduta moral

dos cidadãos. Essa seleção visava formar a harmonia da alma dos guardiões, fazendo com que a virtude exercesse sua influência entre o prazer e a razão.

A música, conforme interpretada por Platão, desempenha um papel crucial na formação do *ethos* grego, influenciando o caráter, a moralidade e a justiça na sociedade. Sua visão sobre a música como uma ferramenta educativa e moralizante reflete sua preocupação com a construção de uma sociedade ética e virtuosa.

2.5.3 Visão de Aristóteles

A música, para Aristóteles, desempenha um papel crucial na formação do caráter moral dos indivíduos, comparável ao impacto da ginástica no corpo. Ele defende que, assim como a ginástica confere atributos físicos, a música pode moldar o caráter, habituando o homem ao uso correto de suas emoções e virtudes. Entre todas as artes imitativas, a música se destaca por sua proximidade com o ensino da virtude.

Aristóteles, no livro VIII da “Política”, detalha a importância de legislar sobre a música, destacando as “melodias éticas (*éthos*) e harmonias da mesma espécie” que devem ser utilizadas na educação. Essa ideia é uma herança do pensamento de Sócrates, que na “República” enfatiza a necessidade de atenção às virtudes e vícios humanos refletidos na música. Aristóteles explica que ritmos e melodias podem imitar perfeitamente estados emocionais como a cólera e a mansidão, além de disposições morais como a coragem e a temperança. Essas imitações têm efeitos significativos, alterando o estado de espírito das pessoas conforme a música que escutam, demonstrando o poder comunitário da música sobre o *ethos* coletivo.

Anderson (1966) afirmava que para Aristóteles, *ethos* se refere ao caráter moral ou disposição emocional de uma pessoa, influenciado por hábitos, costumes e virtudes adquiridas ao longo da vida. Em “Ética a Nicômaco”, ele discute como a virtude é central para a vida humana e como um *ethos* virtuoso é alcançado pela prática de hábitos virtuosos. A virtude moral, para ele, é um meio-termo entre extremos opostos, o excesso e a falta, sendo moldada não apenas por hábitos, mas também pelas circunstâncias enfrentadas na vida.

Aristóteles relaciona música e *ethos* ao afirmar que a música evoca emoções e atitudes latentes na natureza do indivíduo. Assim, a música não implanta novas emoções, mas desperta aquelas já existentes, influenciando o *ethos* ao reforçar disposições emocionais e éticas inerentes.

A música, segundo Aristóteles, é uma ferramenta poderosa para a educação moral, afetando significativamente o *ethos* das pessoas. Ele argumenta que a música pode transmitir valores éticos e morais através da repetição de padrões rítmicos e melódicos agradáveis, tornando a educação musical essencial, especialmente na infância, um período crucial para a formação do caráter moral, inclusive concordando com a visão de Platão de paidéia.

Em muitas ocasiões, Aristóteles enfatiza o papel da música como constituinte principal da paidéia. Será lembrado que Aristóteles concorda com a definição de Platão de educação correta como sendo treinado para experimentar prazer ou dor adequadamente. (Anderson, 1966, p. 118)

Aristóteles acredita que a música pode moldar o *ethos* de uma pessoa através das emoções que evoca. Diferentes tipos de música transmitem diferentes valores éticos, dependendo das escalas, modos e ritmos utilizados. Ele defende que a exposição prolongada à música “adequada” pode modelar o caráter moral das pessoas, sensibilizando-as para a virtude.

Anderson (1966) continua afirmando que no contexto da percepção sensorial, Aristóteles explica que o agente (objeto da percepção) e o paciente (órgão sensorial) são semelhantes genericamente, mas diferentes especificamente, passando por uma mudança em direção a qualidades contrárias. As formas adquiridas na percepção são imagens mentais, indicando que as atitudes que constituem o *ethos* individual existiram como potenciais desde o início. A música, assim, tem o papel de evocar essas disposições latentes, desenvolvendo o potencial ético e emocional dos indivíduos.

Em suma, para Aristóteles, o *ethos* é uma disposição moral moldada pela educação, na qual a música desempenha um papel central ao evocar e reforçar emoções e valores éticos, contribuindo significativamente para o desenvolvimento moral e a formação do caráter dos indivíduos.

2.6 Conclusão

O *ethos* grego e sua influência sobre a música e o comportamento humano demonstram uma perspectiva essencial para compreendermos a herança cultural e filosófica que permeia a civilização ocidental, já que esta foi o arcabouço herdado pela Igreja Primitiva e passado para frente, de conformidade com o que já foi explanado. Em relação ao objeto do nosso estudo, o *ethos* era definido como um conjunto de hábitos, valores, crenças e disposições afetivas que moldavam o caráter moral e os comportamentos de uma comunidade. Filósofos como Platão e Aristóteles

discorreram sobre o ethos, destacando sua importância na formação do caráter e na orientação moral da sociedade.

Em uma evolução de uma pré racionalidade para uma racionalidade, Platão concebia o ethos como o resultado das interações cotidianas e dos hábitos, afastando-se da noção pré-racional de Heráclito, que associava o ethos a uma entidade sobrenatural (daimon). Aristóteles, por sua vez, considerava o ethos mais moral do que intelectual, enfatizando a conduta regulada por normas sociais e a formação do caráter dentro de um contexto ético.

A paideia, ou educação integral, era um componente central do ethos grego, abrangendo não apenas a instrução acadêmica, mas também a formação moral, ética e cultural. Através da paideia, buscava-se desenvolver a excelência moral e intelectual, preparando os indivíduos para serem cidadãos virtuosos e ativos na sociedade. A música, inserida nesse contexto educacional, era considerada uma ferramenta poderosa na formação do ethos, devido à sua capacidade de influenciar emoções e comportamentos.

Como se vê, a música grega, profundamente integrada ao ethos, desempenhava um papel crucial na sociedade. Ela não era vista apenas como um fenômeno auditivo, mas como um elemento que ao mesmo tempo conseguia se conectar à medicina, psicologia, ética, religião, filosofia e vida social, sendo que o ensino musical na Grécia incluía diversas disciplinas e estava intrinsecamente ligado ao processo educacional e cívico. A música grega, principalmente vocal, ajustava a melodia às palavras, refletindo a importância da prosódia musical na educação sendo que o número que embasava esses conhecimentos para os pitagóricos acabava por relacionar todas as disciplinas supramencionadas.

Os modos musicais gregos, cada um com seu ethos distinto, eram fundamentais na teoria musical da época. Através dos modos, a música adquiria características específicas, como tristeza ou euforia, influenciando diretamente os ouvintes. A estrutura matemática subjacente à música, conforme ensinada por Pitágoras, criava uma harmonia interna que afetava o caráter moral dos indivíduos.

A relação entre música e ethos é exemplificada na filosofia de Platão, que afirmava que mudanças na música poderiam levar a mudanças na sociedade. A música não apenas refletia os hábitos e costumes, mas também tinha o poder de moldá-los. Os filósofos gregos acreditavam que a música, através de suas estruturas

rítmicas e harmônicas, influenciava os movimentos psíquicos e, conseqüentemente, o caráter da alma.

Mesmo se olharmos para o que escreveu Aristóteles, que discordava da fundamentação para o ethos musical em relação ao número, ainda assim, verificaremos que para ele a música agia de forma a influenciar sentimentos que já estavam lá, realizando papel social importante.

Dessa forma, a evolução do ethos grego, de uma perspectiva não racional para uma abordagem racional centrada na filosofia e na música, revela como os gregos passaram a ver o número e a racionalidade como fundamentos do conhecimento e da ordem no mundo. Esse desenvolvimento é crucial para entender a profunda influência da música na educação, na filosofia e na vida comunitária grega.

A música grega e seu critério bem como a teoria subjacente a ela, carregou consigo o ethos grego, refletindo e influenciando os comportamentos e valores da sociedade. Através da paideia, a música tornou-se uma ferramenta essencial na formação do caráter moral e na promoção da virtude. A herança grega, com sua visão de que a música pode influenciar nosso comportamento, seja por seu conteúdo ou por sua estrutura matemática, permanece relevante até hoje, tendo passado e sobrevivido em razão do processo de constituição histórico da música como parte da liturgia da Igreja, conforme já demonstrado, evidenciando a duradoura conexão entre música, educação e ethos.

3 A relação entre música, emoções e sociedade

Neste terceiro capítulo, serão examinadas perspectivas sobre a relação entre música, emoções e o cérebro com a tentativa de compreender como os aspectos sociais se enquadram neste contexto. Com o objetivo de entender esta questão, o nosso objeto é formar nosso quadro teórico para perceber o que existe na música que causa as alterações emocionais: que tipo de alteração a música causa nas emoções, que tipo de fatores são importantes para influenciar essa relação música e emoção, incluindo, neste caso, perspectivas sociais e como estas perspectivas sociais se relacionam a música. Para tanto vamos realizar um compilado das teorias sobre o tema, tanto psicológicas quanto neurocientíficas e sociais a fim de obter um quadro teórico. A ideia é fazer o levantamento de estudos diversos no sentido de obtermos uma teoria que explique de maneira mais universal possível essa relação, com todos os fatores que a influenciam.

O objetivo é compreender a incorporação de conceitos musicais provenientes da Grécia antiga, que continuaram a influenciar a percepção musical ao longo dos séculos, especialmente na Igreja Primitiva, de onde deriva a música contemporânea. Parte-se da hipótese de que há algo inerente na música que, inspira ou cria emoções em nós, ou se essas emoções são simplesmente percebidas como sugestões transmitidas pela própria música, indicando uma questão de caráter cultural relacionado a sociedade, o que será também discutido. Além disso, conta-se com a possibilidade de ambas as interpretações serem válidas simultaneamente, refletindo sobre a complexidade da relação entre música e emoção.

A discussão afim gira em torno de de três questões centrais, que são igualmente aplicadas a esses dois fenômenos. A primeira questão, de natureza dicotômica (A música expressa e transmite emoções? A música provoca emoções? O que traz aqui a questão social se apenas transmitida e por isso apenas fundamentada na sociedade). Trabalharemos com o aspecto social também das emoções musicais, em caso de percepção de que a música além de transmitir, expressa emoções que são percebidas. A segunda questão é se a música expressa emoções, de que forma o faz? Existe algo inerente em seus aspectos formais que carregue consigo um arcabouço emocional? E por fim, como se dá no cérebro o processamento de eventuais emoções que a música carrega? Todas essas questões deverão ser adiante enfrentadas para um arcabouço teórico adequado.

3.1 Introdução

A música desempenha um papel fundamental no desenvolvimento emocional do indivíduo. (Storr, 1976) Isto significa que a música pode oferecer estrutura e coerência às emoções, ajudando as pessoas a processar e compreender seus sentimentos. A psicologia explica como a música afeta o cérebro e o corpo, causando excitação emocional (também chamado de *arousal*) e promovendo um senso de unidade interna.

Enquanto há um consenso sobre o fato de que a música desperta emoções, há discussões sobre quais emoções a música desperta. (Juslin e Sloboda, 2012).

Há autores que destacam a correlação entre a estrutura musical e a expressão emocional. Essa ligação envolve tanto a relação dos seus aspectos formais com o indivíduo e o cérebro, quanto aspectos sociais que estão relacionado com o coletivo.

A literatura especializada destaca três elementos estruturais da música, que influenciam diretamente a percepção da resposta emocional dos ouvintes. Trata-se da a-) Melodia, b-) da harmonia e c-) do ritmo. Além disso, tem de ser levada em consideração o contexto cultural em que a música aparece e ter e um impacto sobre o público. Aspectos relevantes neste sentido são, entre outros, características como a idade, o gênero, a personalidade, o treinamento musical, humor atual, a familiaridade com a música, do ouvinte (Juslin e Sloboda, 2012).

A seguir, aprofundaremos os aspectos mencionados.

3.2 Aspectos formais da música e sua relação com a emoção

A compreensão dos elementos formais da música é fundamental para desvendar como e por que a música exerce uma influência tão profunda sobre nossas emoções. Conforme já apontado serão abordados a melodia e o ritmo. A harmonia, apesar de ser um elemento formal da música e fundamental, não será objeto de nosso capítulo porque a música medieval – e a música grega – eram fundamentalmente melódicas. A parte harmônica foi introduzida lentamente a partir do século IX e apenas aprofundada quando da introdução da polifonia após o surgimento da escrita.

3.2.1 A melodia

A melodia é a linha musical principal que é cantada ou ouvida como a parte mais reconhecível de uma peça musical. Ela é formada pela sequência de notas que seguem um padrão definido ao longo do tempo. Cada melodia tem uma “personalidade” única, que pode transmitir diferentes sentimentos e emoções dependendo da combinação de notas e do ritmo.

Uma melodia pode ser então entendida como uma cadeia finita de sons entre os quais existem certas relações. Por alguma razão, essas cadeias destituídas de referencialidade produzem o efeito de sentido de um enunciado. Ouvir uma melodia é ouvir alguém dizer algo, embora este algo seja intangível. (Do Carmo Jr, 2007, p. 12)

Existem critérios para a formação de melodias que, na maioria dos casos é formada por escalas. Os modos gregos são conjuntos específicos de notas que criam diferentes tipos de escalas musicais e são uma parte crucial da melodia. Cada modo tem uma qualidade sonora distinta e pode evocar sensações variadas.

As reflexões sobre o efeito da música sobre as emoções repercutem pesquisas que buscam esclarecer a natureza “qualitativa”, das emoções provocadas pela música. Os respectivos projetos demonstram o papel tanto das emoções básicas, como alegria, tristeza e raiva e seu comportamento intersubjetivo quanto das emoções complexas apresentando menores níveis de concordância.

3.2.1.1 A Relação entre Melodia e Emoção do Ponto de Vista Neurocientífico

Além da questão psicológica sobre se a música desperta ou comunica emoções há estudos que discutem o efeito emotivo da música do ponto de vista da neurociência. Essas pesquisas buscam evidenciar como o cérebro processa a música e em que sentido isso é fundamental para a experiência emocional. Um dos aspectos investigados neste conceito é o processamento da música no cérebro e as respostas emocionais por ele evocado. Esse processamento é mediado por áreas específicas do cérebro que influenciam diretamente os estados emocionais e fisiológicos.

Pesquisas se apropriam de tecnologias, como a ressonância magnética funcional (fMRI) e a eletroencefalografia (EEG), que conseguem mapear a atividade cerebral em resposta a diferentes estímulos musicais, oferecendo uma visão detalhada de como diferentes elementos da música— a melodia o ritmo e a harmonia são processados e integrados pelo cérebro. (Juslin e Sologoboda, 2012).

Há indicações empíricas que vão explicar que a compreensão da música pelo ouvinte tem a ver com a especialização hemisférica do cérebro relacionada a funções específicas de cada lado do cérebro. A música, sendo predominantemente processada pelo hemisfério direito, está fortemente associada à resposta emocional. No entanto, a música não é processada de forma isolada; há uma integração complexa entre as funções cognitivas e emocionais que ocorrem nos dois hemisférios cerebrais, refletindo a profundidade da relação entre as estruturas formais da música e as respostas emocionais. Essa interconexão neurofisiológica sugere que a música

não apenas expressa emoções, mas também as integra de maneira profunda na experiência humana, envolvendo memória, linguagem e outros processos cognitivos. (Storr, 1976)

Além disso, a relação entre música e emoção envolve o sistema límbico, que é fundamental na regulação das emoções e está altamente responsivo à música. A ativação do sistema límbico pela música, através de conexões neurais que transmitem informações auditivas e emocionais, pode levar à liberação de neurotransmissores como dopamina, serotonina e endorfina, que são associados a sentimentos de prazer, bem-estar e redução do estresse. Essa ativação também pode resultar em respostas fisiológicas mensuráveis, como mudanças na frequência cardíaca e nos níveis de hormônios do estresse, ilustrando a profunda conexão entre música e emoção. (Storr, 1976)

Em resumo, o cérebro interpreta a música como uma linguagem emocional, transformando suas estruturas formais em respostas fisiológicas que reconhecemos como emoções.

Em relação à melodia especificamente foi descoberto, através de estudo recente (Sankaran *et al*, 2024) que algumas áreas do cérebro estavam usando os mesmos neurônios para avaliar o tom das notas da melodia que usavam para avaliar a fala, reforçando ainda mais a característica de linguagem da música e acrescentando outra camada de contexto emocional.

3.2.1.2 Estudos Empíricos e Experimentais Sobre a Influência da Melodia e dos Modos Gregos na Emoção

Abordamos em relação à melodia, os elementos que são capazes de provocar respostas emocionais. Percebemos como o cérebro processa essas respostas advindas da melodia. Agora, cabe aprofundar nossa compreensão sobre a melodia e os modos de um ponto de vista empírico em relação à valência afetiva do ouvinte.

O intuito aqui a compreensão através de estudos empíricos da melodia e como ela é percebida na relação música e emoção, através da valência afetiva que foi explicitada quando falamos dos modos gregos.

A valência afetiva é crucial para entender como a música atua emocionalmente, pois ela envolve a avaliação de um objeto, pessoa ou evento como positivo ou negativo. O conceito de afeto abrange emoções, mas também estados como humores, preferências e traços de personalidade, todos interligados à valência afetiva.

Para distinguir essa avaliação de simples julgamentos cognitivos, é necessário que haja um certo grau de excitação emocional.

As emoções pertencem ao domínio mais amplo do “afeto”, que também inclui humores, preferências e disposições de personalidade (ver Tabela 1). A característica definidora do afeto é a valência, um sentimento avaliativo de um objeto, pessoa ou evento como sendo positivo ou negativo. Além disso, a maioria dos estudiosos também exige um certo grau de excitação para distinguir o afeto dos julgamentos puramente cognitivos. Neste capítulo, focaremos nas emoções.

As emoções revelaram-se notoriamente difíceis de definir, mas existe agora um consenso crescente sobre as suas características gerais. Com base nisso, oferecemos a seguinte definição funcional de emoções

As emoções são respostas relativamente breves, intensas e que mudam rapidamente a eventos potencialmente importantes (desafios subjetivos ou oportunidades) no ambiente externo ou interno, geralmente de natureza social, que envolvem uma série de subcomponentes (mudanças cognitivas, sentimentos subjetivos, comportamento expressivo e tendências de ação) que são mais ou menos “sincronizadas” durante um episódio emocional. Juslin e Sloboda (2012, p. 586)

Do ponto de vista psicológico, então, a emoção é uma construção científica que aponta para um conjunto de fenômenos de sentimentos, comportamentos e reações corporais que ocorrem juntos na vida cotidiana. A tarefa da psicologia emocional é descrever esses fenômenos e vinculá-los em termos de seus processos subjacentes.

Estudos empíricos têm se concentrado em identificar quais parâmetros musicais, dos elementos formais que explanamos neste capítulo, mais influenciam as respostas emocionais dos ouvintes.

Dentre os estudos realizados sobre respostas emocionais a música ao se manipular diversos parâmetros musicais como intervalos musicais (Trainor, McDonald e Alain, 2002), contornos melódicos (Juslin e Lauka, 2003), funções harmônicas tonais (Bigand e Parncutt, 1999), a literatura em relação aos parâmetros mais aceitos atualmente que influenciam respostas emocionais a música são modo e o andamento (Havner, 1935).

Todos os elementos formais da música então já foram verificados empiricamente em experimentos para compreensão da relação música e emoção. Por exemplo, a manipulação de intervalos musicais que estão relacionados a melodia, contornos melódicos têm sido amplamente investigada. Contudo, a literatura contemporânea aponta para a melodia e o andamento (que faz parte do ritmo, sendo traduzido como a velocidade do ritmo) como os principais fatores que influenciam a resposta emocional, especialmente no que diz respeito ao modo musical.

Lembrando que o modo pode ter implicações melódicas e harmônicas, conforme já mencionado anteriormente neste capítulo.

O modo, portanto, emerge como o principal elemento musical capaz de afetar a valência afetiva. Através de pesquisas, investigaram como os modos musicais influenciam as emoções em ouvintes não músicos, concluindo que os modos menores tendem a evocar emoções negativas, enquanto os modos maiores estão associados a emoções positivas. Além disso, pequenas variações na estrutura dos modos foram suficientes para alterar a valência afetiva das emoções percebidas pelos ouvintes. (Fornari e Ramos 2012).

Esse estudo, focado em ouvintes não músicos, reforça a ideia de que a organização cognitiva das respostas emocionais à música é sensível às nuances modais. Mesmo sem considerar as experiências pessoais dos ouvintes, a pesquisa demonstrou, como a melodia desempenha um papel central na influência da valência afetiva.

Portanto, os estudos empíricos e experimentais corroboram a visão de que a melodia que é uma estrutura formal da música, da qual se inclui os modos gregos, é fundamental para a conexão entre emoção e música.

Essas descobertas elucidam como a percepção melódica envolve representações sonoras específicas para a música e também de uso geral.

3.2.2 Ritmo

O ritmo é outro elemento essencial da música. Ele se refere à organização do tempo na música, e é criado através da combinação de durações de notas e pausas. O ritmo dá à música seu sentido de movimento e estrutura, determinando como as notas são distribuídas ao longo do tempo. Assim como a melodia e os modos, o ritmo pode afetar a maneira como a música é percebida emocionalmente.

O ritmo na música consiste na disposição dos tempos fortes e fracos dentro de uma frase musical, estabelecida pela duração das notas e das pausas. Ele define o valor das notas conforme a intensidade e o tempo.

Responsável por criar padrões de pulsação e duração, o ritmo confere forma e estrutura à música, proporcionando uma sensação de movimento e continuidade que orienta a percepção auditiva e nos incita a dançar ou acompanhar o compasso com os pés.

O ritmo serve como um ponto de referência para a categorização de diferentes gêneros musicais. Uma sequência de três notas pode originar diversas composições simplesmente pela alteração do ritmo.

O andamento, que está relacionado ao ritmo é a velocidade global com que uma peça musical é executada e é medido em batidas por minuto e indica quão rápido ou devagar o ritmo será tocado. O andamento define a velocidade na qual o ritmo será percebido e executado. Uma mesma sequência rítmica pode ter diferentes sensações dependendo do andamento, afetando a energia e o caráter da música.

3.2.2.1 A Relação entre Ritmo e Emoção do Ponto de Vista Neurocientífico

O Ritmo por ser elemento formal da música vai ser processado da mesma maneira no cérebro, gerando uma resposta emocional através do sistema límbico conforme foi explana do item anterior.

Além disso o ritmo ainda está conectado ao tempo preditivo da audição da música. (Zalta *et al*, 2024) Dados de magnetoencefalografia mostraram que, enquanto as regiões auditivas rastreiam o ritmo das melodias, a atividade de 2 hertz relacionada ao batimento e a dinâmica neural nas taxas delta (1,4 hertz) e beta (20 a 30 hertz) na via auditiva dorsal codificam para a experiência do sulco. Criticamente, o córtex sensorio-motor esquerdo coordena essas atividades delta e beta relacionadas ao sulco. Estas descobertas alinham-se com as previsões de um modelo neurodinâmico, sugerindo que o envolvimento motor oscilatório durante a audição musical reflete o tempo preditivo e é afetado pela interação da dinâmica neural ao longo da via auditiva dorsal.

Vale dizer que, quando se ouve música, o cérebro não só acompanha o ritmo, mas também faz previsões sobre o tempo da música. Certas áreas do cérebro se envolvem para criar a sensação de “batida” ou “groove,” e uma parte específica do cérebro coordena essas atividades, ajudando-nos a sentir e antecipar o ritmo da música. Em resumo, o cérebro está sempre tentando prever o que vem a seguir na música, e essa capacidade está ligada a como sentimos o ritmo e o movimento da música.

Estudos modernos e empíricos da relação música e emoção informam que não o ritmo mas o andamento e os modos contém propriedades estruturais capazes de modular a percepção das emoções.

3.2.2.2 Estudos Empíricos e Experimentais sobre a Influência do Ritmo na Emoção.

Já informamos que o andamento é a velocidade do ritmo de uma música e, no caso do nosso objeto o grande fator a ser analisado para a modificação da percepção afetiva do ouvinte. O andamento está relacionado com a rapidez com que o ritmo das notas é tocado. Conforme ficou consignado anteriormente, pesquisas recentes em têm mostrado que duas propriedades estruturais como sendo moduladoras da percepção de emoções específicas durante uma escuta musical: o modo, como já se analisou e o andamento. (Fornari e Ramos 2012)

Com efeito, o andamento musical em experimentos modulou o *arousal* desencadeado pelos trechos musicais: quanto mais rápido o andamento do trecho musical maiores os níveis de *arousal* desencadeados e vice versa.

O termo *arousal* refere-se ao nível de excitação ou ativação fisiológica e emocional que a música pode induzir em um ouvinte. Esse conceito é amplamente discutido em estudos de psicologia da música e neurociência, e é um dos principais componentes na análise de como a música afeta as emoções. Arousal pode variar de baixo (relaxamento, calma) a alto (excitação, agitação), e diferentes aspectos da música, conforme já mencionamos, podem influenciar o nível de *arousal* que uma peça musical provoca.

Assim, diante dessas conclusões, poderemos analisar, do ponto de vista formal, conforme ficou claro, dois elementos que até hoje são considerados importantes na psicologia da música.

3.3 Os aspectos sociais do ponto de vista de música e emoção

A música atua como uma ferramenta de coesão social, unindo grupos e fortalecendo laços comunitários, especialmente em contextos cerimoniais e rituais. Diversas culturas utilizam a música para afirmar tradições e valores, ressaltando seu papel essencial na manutenção da identidade cultural e dos vínculos sociais. Além disso, a música transmite valores culturais e tradições ao longo das gerações, preservando a história e a identidade coletiva, permitindo que os membros de uma sociedade se conectem com suas raízes e princípios comunitários (Storr, 1976).

Em contextos comunitários e rituais, em festas, celebrações religiosas e cerimônias, ela alinha as emoções dos participantes e reforça a coesão do grupo. Isso é especialmente evidente em culturas onde a música está profundamente integrada à

vida social e espiritual. Em cerimônias religiosas ou funerais, a música evoca sentimentos compartilhados de reverência ou luto, unindo os presentes em uma experiência comum (Storr, 1976).

Nos rituais, a música intensifica as emoções culturalmente apropriadas para o contexto, expressando valores e tradições coletivos. Ao cantar ou ouvir músicas tradicionais, os membros de uma cultura reforçam seus valores e coesão social, pois compartilham as mesmas emoções (Storr, 1976).

Através dela, as pessoas sentem que pertencem a algo maior, criando uma conexão emocional com o grupo que vai além das emoções individuais. Isso é particularmente notável em culturas onde o canto coletivo ou a dança ao som de música tradicional é parte central das celebrações e da vida comunitária.

3.3.1 Educação musical e socialização

A reação emocional de uma pessoa a uma peça musical pode ser moldada por aquilo que aprendeu em seu contexto social ou cultural. Ao crescer em uma cultura específica, os indivíduos são ensinados a associar certos tipos de música a sentimentos como reverência em rituais religiosos ou patriotismo em celebrações nacionais (Storr, 1976).

Por exemplo, canções de ninar ou músicas tradicionais de festividades podem evocar emoções particulares porque os membros dessa cultura foram socializados a reagir emocionalmente a essas melodias de uma maneira específica. As emoções geradas pela música não são universais, mas frequentemente influenciadas pelas normas culturais.

Diferentes culturas podem treinar seus membros para sentir emoções de formas específicas ao ouvir determinados estilos musicais ou ao participar de rituais musicais. Assim, a resposta emocional à música é, em parte, aprendida coletivamente, à medida que as pessoas internalizam as reações emocionais valorizadas por sua comunidade. (Storr, 1976)

A música também atua como uma ferramenta de ensinamento emocional, moldando como as pessoas devem sentir em certos contextos. Em igrejas, escolas ou eventos comunitários, ela é usada para transmitir valores e atitudes emocionais. Um hino religioso, por exemplo, pode ensinar sentimentos de humildade e reverência, enquanto uma canção patriótica pode incutir orgulho e dever.

3.3.2 Estudos empíricos sobre a relação música, emoção e aspectos sociais.

É reforçada a importância das pesquisas entre culturas sobre a percepção da emoção na música, sobre a percepção da estrutura musical e sobre a memória musical. Para tratar dessas questões, essas pesquisas sugerem a investigação com bebês, considerando que eles possuem pouca influência cultural e que sua predisposição para a música pode ser fundamental para identificar os processos básicos de pensamento que são, posteriormente, moldados pela cultura. Além disso, destacam a relevância de estudos interculturais sobre a percepção emocional na música, a percepção da estrutura musical e a memória musical. (Juslin e Sloboda, 2012)

Pesquisas defendem que existem sinais acústicos capazes de afetar julgamentos emocionais primários em relação à música. (Juslin e Sloboda, 2012) Por outro lado, os estudos sobre a percepção da estrutura musical têm explorado como essa percepção pode depender da experiência cultural prévia e questionam a existência de universais no processamento cognitivo musical sugeridos por alguns estudiosos, como níveis discretos de altura, o semitom como o menor intervalo escalar, escalas com intervalos desiguais, uma predisposição para menores razões inteiras de frequência, a equivalência da oitava, limitações de memória em agrupamentos rítmicos e a capacidade de sincronizar com uma batida musical.

Entretanto os estudos sobre memória musical permitem usar a memória como uma variável dependente da capacidade de processar e reter diferentes estilos musicais. As razões apresentadas para a escolha da memória são: (1) ela não sofre de viés cultural; (2) possibilita o uso de estímulos mais variados e válidos; e (3) uma melhor performance de memória pode indicar maior familiaridade ou compreensão.

O uso das técnicas de neuroimagem na neurociência cognitiva é novamente destacado por sua relevância metodológica. Os autores discutem pesquisas que utilizam o exame de ERP para testar modelos de formação e violação de expectativas musicais, estudos com fMRI que investigam a influência da enculturação na memória musical, e pesquisas que aplicam o closure positive shift (CPS), um componente de ERP usado tanto em música quanto em linguagem para medir a sensibilidade aos limites das frases.

Destaca-se que, apesar de haver indícios de que representações musicais emocionais podem atravessar barreiras culturais, a experiência prévia e o ambiente

cultural desempenham um papel fundamental na maneira como os ouvintes percebem e processam essas emoções. (Juslin e Sloboda, 2012)

A pesquisa com bebês, sugerida pelos autores, revela a importância de explorar essas predisposições musicais inatas, ainda não moldadas pela cultura, para melhor compreender os processos cognitivos e emocionais que estão na base da experiência musical.

Entretanto, permanece evidente que o entorno cultural é um fator decisivo na formação da percepção musical, seja na emoção evocada ou na maneira como a estrutura musical é compreendida. O uso de metodologias como o fMRI e ERP possibilita avanços significativos na compreensão desses processos, mas os desafios metodológicos, especialmente em estudos interculturais, exigem uma abordagem cuidadosa e criteriosa. Assim, embora muito já tenha sido revelado, futuras pesquisas precisam continuar investigando como a enculturação influencia a memória e a percepção musical, consolidando modelos teóricos que integrem a música e a cultura como dimensões interdependentes no processamento emocional e cognitivo.

3.4 A relação entre música e emoções – síntese

Os elementos fundamentais da música, como melodia e ritmo, desempenham papéis essenciais na formação das experiências emocionais que a música proporciona. A melodia, a sucessão de notas percebidas como uma linha contínua, e o ritmo, a organização temporal da música em padrões, são cruciais para a estrutura musical e para a maneira como a música é experimentada emocionalmente.

A teoria que se propõe sobre a relação entre música e emoção se fundamenta, portanto, na integração das perspectivas psicológicas, neurocientíficas e, no caso dos aspectos formais, da música nos estudos empíricos realizados, revelando um panorama unificado sobre como a música afeta as emoções dos ouvintes. Em primeiro lugar, afirmamos que a estrutura formal da música — composta por elementos como melodia, ritmo e harmonia — possui um impacto intrínseco na evocação emocional. Essa ideia é corroborada pela neurociência, que nos proporciona um entendimento detalhado dos processos cerebrais envolvidos na percepção musical.

Os avanços na neurociência, aliás, mostram que a música ativa áreas específicas do cérebro que estão diretamente ligadas às emoções. O processamento musical ocorre predominantemente no hemisfério direito, conhecido por sua associação com a resposta emocional. Essas descobertas confirmam que a música é

processada de maneira especializada, transformando estímulos sonoros em experiências emocionais, através do sistema límbico e a liberação de endorfinas.

Em relação aos aspectos puramente formais da música, os estudos empíricos destacam que certos elementos musicais, como o modo e o andamento, desempenham um papel crucial na valência afetiva, isto é, na qualidade positiva ou negativa das emoções que a música pode evocar. Experimentos realizados por Fornari e Ramos (2012) demonstram que os modos musicais, com suas variações estruturais, têm um impacto significativo nas emoções dos ouvintes. Em particular, os modos maiores tendem a provocar respostas emocionais mais positivas, enquanto os modos menores estão mais associados a emoções negativas. Esses resultados são consistentes com a ideia de que a música modal, como a usada na tradição cristã primitiva, influencia profundamente a valência afetiva.

Ao integrar essas perspectivas, a teoria sustenta que a capacidade da música de evocar emoções é uma combinação da sua estrutura formal – notadamente pelos estudos empíricos apresentados, a sua melodia e o seu ritmo ou mesmo o andamento que é a velocidade que a música é executada – além dos processos neurológicos envolvidos em sua percepção, contornada pelo aprendizado cultural amplo e o aspecto das experiências passadas pelo indivíduo (experiências que, muitas vezes também são orientadas pela cultura).

Os avanços na neurociência confirmam que a música ativa áreas específicas do cérebro associadas às emoções, como o sistema límbico, responsável por regular nossas respostas emocionais. A percepção musical é processada de forma especializada, com o ritmo e os modos sendo interpretados por regiões cerebrais distintas, o que explica a capacidade da música de evocar uma ampla gama de emoções. Estudos mostram que elementos como o ritmo, que organiza a música no tempo, e os modos, que estruturam as alturas das notas, são processados de maneira especializada pelo cérebro e afetam diretamente as emoções que a música pode provocar.

Além dos aspectos estruturais e neurológicos, consideramos o impacto do contexto cultural e das experiências pessoais na interpretação emocional da música. A música é vivida de maneira diferente dependendo do repertório cultural e das experiências individuais dos ouvintes. O contexto cultural molda as expectativas e as reações emocionais dos ouvintes, influenciando como eles percebem e interpretam a música. Da mesma forma, as experiências pessoais e as associações individuais com

a música desempenham um papel crucial na forma como a música é experienciada emocionalmente.

O processamento neurológico da música confirma que a estrutura formal, incluindo aspectos como melodia e harmonia, tem um impacto direto nas emoções. As descobertas neurocientíficas revelam que diferentes modos musicais ativam áreas específicas do cérebro, como o sistema límbico, que está profundamente envolvido na regulação emocional. Assim, a música modal, ao ser processada no cérebro, pode transformar estímulos sonoros em respostas emocionais significativas.

Os estudos empíricos reforçam essa conexão ao mostrar como elementos musicais como modo e andamento afetam a valência afetiva dos ouvintes. A pesquisa empírica, ao examinar como diferentes modos influenciam as emoções, confirma que a música não é apenas uma expressão cultural, mas também uma experiência emocionalmente carregada.

Portanto, a integração da estrutura formal da música, como demonstrado pelos modos gregos, com o processamento neurológico e a influência cultural, oferece uma visão abrangente da relação entre música e emoção. A teoria proposta confirma que a música, ao incorporar elementos estruturais específicos e ao ser processada pelo cérebro, tem o poder de evocar emoções profundas e variadas. Assim, a tradição musical cristã primitiva, ao utilizar os modos gregos, não apenas preservou um aspecto importante da herança cultural, mas também aproveitou o potencial da música para influenciar e enriquecer a experiência emocional dos ouvintes.

4. Ethos Musical e Coesão Litúrgica

Neste capítulo final, abordaremos a relação entre o ethos grego e a música religiosa cristã, comprovando todo o arcabouço teórico que foi trazido no terceiro capítulo com as teorias sobre a música, seus elementos formais e a relação com a emoção. Verificaremos também a relação da música envolvendo os elementos sociais. Isso se dá com o objetivo de compreender o contexto da inserção do ethos grego na tradição musical da Igreja, especialmente a partir dos princípios racionais pitagóricos. Essa análise nos levará à definição do papel da música na religião estudada, revelando como o critério musical de Pitágoras, embasado em sua concepção matemática e racional da música, foi adotado e padronizado pela Igreja Primitiva, sob um ponto de vista emocional e psicológico.

4.1 Introdução

A linguagem musical, com suas nuances e ritmos, estabeleceu um diálogo significativo emocional com o ethos grego e sua influência na música cristã primitiva. A relação entre música e emoção, tanto no ethos grego quanto nas práticas da Igreja Primitiva, revela uma convergência significativa com as modernas teorias psicológicas. No ethos grego, a música era vista como uma força moral e educacional que influenciava o caráter e moldava as emoções dos indivíduos, especialmente por meio da melodia e do ritmo. As descobertas psicológicas, neurológicas e empíricas atuais, conforme discutidas no terceiro capítulo, corroboram essa perspectiva, ao revelar que a música afeta as emoções de maneira mensurável e tem um impacto direto na regulação emocional e social. Este capítulo explora os fatores de convergência entre as teorias psicológicas modernas, a filosofia do ethos grego e as práticas musicais da Igreja Primitiva, com foco na melodia, no ritmo e na relação entre sociedade, música e emoção.

A influência da filosofia do ethos grego na música litúrgica cristã é profunda e multifacetada. Ao mergulharmos na interseção entre música e emoção, encontramos uma variedade de elementos que validam o ethos grego e a incorporação de seus conceitos pela Igreja Primitiva. As pesquisas modernas nos oferecem uma nova perspectiva sobre como a melodia e o ritmo moldam nossas emoções, revelando a complexidade da interação entre os elementos musicais e nossas respostas emocionais.

A música, ao longo dos séculos, tem sido analisada como uma forma poderosa de expressão emocional e de moldagem do comportamento humano. No pensamento filosófico grego, a música era vista como uma força moral que moldava o *ethos* — o caráter e as emoções dos indivíduos — e, conseqüentemente, influenciava a ordem social. As modernas descobertas psicológicas sobre a relação entre música e emoção, conforme discutido no terceiro capítulo, mostram-se alinhadas com muitas das ideias propostas pelos filósofos gregos. Exploraremos portanto, os fatores de convergência entre o *ethos* musical grego e as principais descobertas da psicologia contemporânea, utilizando os elementos da melodia, ritmo e emoção como pilares centrais da análise.

4.2 Ethos Grego e a Música Cristã: Melodia, Ritmo e Emoção

A crença da relação entre melodia e emoção na música grega pode ser comprovada pelos estudos psicológicos e empíricos atuais e, com isso analisada dentro do contexto da Igreja Primitiva, conforme demonstraremos abaixo:

4.2.1 A melodia

Na filosofia grega, a melodia era considerada um elemento fundamental para moldar as emoções e o comportamento moral. Pitágoras, Platão e Aristóteles acreditavam que as diferentes escalas ou modos melódicos tinham o poder de influenciar diretamente o caráter e as emoções dos ouvintes. Cada modo musical se ligava a sua emoção respectiva e essa ideia também foi passada para a Igreja Primitiva.

A melodia, ainda atualmente é composta por escalas e, dentre estas escalas estão os modos gregos.

Os modos, ainda que modificados historicamente, carregam consigo a crença de sua relação emocional, tanto na Grécia quanto atualmente, sendo eles o modo Jônio, o Dorico, o Frigio, o Lídio, o Mixolídio, Aeólio e Locrio.

4.2.1.1 A melodia no ponto de vista grego confrontada pelas pesquisas empíricas

Atualmente os modos fazem parte tanto da parte formal da melodia quanto da harmonia. Na música grega, como atualmente, os modos se ligam tanto com a harmonia e melodia. Um está interligado em relação a outro. Pode-se afirmar portanto

que “aquilo que Platão e Aristóteles designavam por harmonia, termo que geralmente se traduz por modo”. (Grout e Palisca 2007, p. 27)

Os modos são maneiras de traduzir música em emoção. No livro *A República (c. 380 a.C.), Platão (428-348 a.C.) discute havendo várias menções da música e aos modos gregos e emoção. O seguinte trecho tirado de um diálogo entre Sócrates (c. 469-399 a.C.) e Glauco (c. 445 a.C., irmão de Platão), demonstra essa crença (traduzido por Ciro Mioranza, 2017, p. 99).

Sócrates – Quais são as harmonias lamentosas? Você pode dizê-lo, já que é músico.

Glauco – A **LÍDIA** mista, a lídia aguda e outras similares.

Sócrates – Então é necessário excluí-las. São inúteis até mesmo para as mulheres que devem ser equilibradas. Imagine então para os homens!

Glauco – Sem sombra de dúvida.

Sócrates – E para os defensores do Estado, a embriaguez, a moleza e a preguiça são vícios sumamente inconvenientes.

Glauco – com toda certeza.

Sócrates – Quais são, portanto, as harmonias moles e em voga nos festins?

Glauco – A **JÔNICA** e a **LÍDIA** que são chamadas exatamente de relaxantes.

Sócrates – Então, amigo, que serventia têm para os guerreiros?

Glauco – Nenhuma. Só restam agora, talvez a harmonia **DÓRICA** e aquela **FRÍGIA**.

Sócrates – (...) conserve aquela que imite adequadamente os tons e os acentos que convêm a um homem corajoso, empenhado numa ação de guerra [... e que] lute contra o destino com coragem e firmeza [...]. Essas duas harmonias, a enérgica e a voluntária, devem ser conservadas, pois são capazes de imitar em grau supremo [...] quem tem sucesso, quem é sensato e quem é corajoso. (p. 99).

Seguem outros trechos relevantes no mesmo sentido:

Diz-nos nas *Leis* [obra de Platão] que a Esparta do século IV tem em Tirteu [poeta-músico] a mais alta manifestação do espírito do Estado dórico, cuja finalidade é a educação pública dos cidadãos, quer dizer, a formação na destreza guerreira” (...). “Se destina a desenvolver no homem a firmeza diante do medo e da dor, ignorando a que visa a resistência às tentações do prazer (...)”. “Com efeito, o sistema dórico carece em absoluto de instituições adequadas ao cultivo sistemático da temperança e da autodisciplina. (Jaeger, 2013, pp. 127 e 1325-26)

Há mais uma citação que joga luz na temática em questão:

Já o valor expressivo da harmonia frígia poderia preservar o caráter moral e também ser utilizada no canto de louvor aos deuses (...). Para Platão a harmonia frígia representava o equilíbrio, a temperança. Esta harmonia é a mais adequada para as composições na cítara quando utilizada para acompanhar a poesia épica e a lírica, principalmente a lírica apolínea (...) A harmonia lídia, como Platão descreve na *República*, era plangente, favorecia as situações trágicas, e era a adequada para expressar os trenos e lamentos (...). Seu *ethos* era triste, e poderia induzir a embriaguez, a moleza e a preguiça. Portanto, era totalmente inadequada para ser utilizada no Estado grego. Nasser (1997 p. 250 – 251)

Semelhante a Platão, Aristóteles, menciona que os modos musicais apresentam diferenças fundamentais entre si, e quem os ouve é por eles afetado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranquilo, e tal parece ser o efeito particular do dórico; o frígio inspira o entusiasmo. Porém é provável

(...) que Aristóteles não tivesse em mente nada de tão técnico e específico, mas sim a natureza expressiva genérica das melodias e configurações melódicas características de um determinado modo, pois associava de forma bem clara a estes elementos os ritmos particulares e as formas poéticas correspondentes a esse modo. (Grout e Palisca 2007 p. 28)

Os trechos acima mencionados, além de demonstrar a crença grega, manifestada em Platão e Aristóteles, da influência da melodia dos modos e da música na sociedade, demonstra ainda a valência afetiva dos modos gregos.

Nesses trechos percebe-se a ligação que já se tinha entre a valência afetiva e o modo. Estas afirmações estão de acordo com aqueles estudos já citados que demonstram o impacto dos modos nas emoções humanas. (Fornari e Ramos, 2012)

Embora não haja uma emoção estanque para cada modo, a singularidade de cada um é definida principalmente pelos intervalos formados entre essa nota central e as outras notas que compõem o modo. As variações nos intervalos entre a nota de referência e as outras seis notas permitem a criação de uma hierarquia que apresenta uma lógica linear. Essa hierarquia se relaciona com o grau de “claridade” ou “obscuridade” que cada modo pode provocar durante a audição musical. Além disso, essa organização sugere que a valência afetiva da música tende a ser negativa à medida que aumenta a “obscuridade” do modo. (Fornari e Ramos, 2012)

Os resultados empíricos corroboram as ideias defendidas pelos gregos: de que cada modo possa trazer uma emoção diferente, embora não haja uma definição de um sentimento estanque para cada modo, a ideia de que claridade obscuridade dos modos demonstra os sentimentos que estes acabam por carregar. O ethos grego estabelecia que a música, por meio dos modos, não apenas evocava emoções, mas também moldava o caráter, promovendo virtudes como a moderação e a coragem. Em outras palavras:

A especificidade de cada modo está fortemente associada aos intervalos musicais formados entre a nota referência e as outras notas musicais que o modo possui. De acordo com Wisnik (2004), essas mudanças relacionadas às distâncias intervalares entre as notas de referência e as outras seis notas de cada modo permitem organizar uma hierarquia que sugere uma explicação lógica e linear, que leva em conta o grau de 'obscuridade' ou 'claridade' que cada modo pode desencadear durante uma escuta musical. (...) modos menores estiveram mais associados a valências afetivas negativas do que os modos maiores. No entanto, os dados do presente estudo, mostraram que além da distinção 'maior x menor', usualmente empregada nos estudos sobre as emoções musicais, pequenas alterações na estrutura escalar de outros modos musicais modularam as respostas emocionais dos participantes. Foram encontradas diferenças nos índices de valência afetiva dentro de cada 'nova categoria modal' inserida nos modos maiores (Lídio, Jônio e Mixolídio) e menores (Dórico, Eólio, Frígio e Lócrio). Isto demonstra que a diferença entre a primeira e a terceira nota do modo (intervalo de terça, que distingue o Maior do Menor), não foi o único fator que determinou a expressão das emoções desencadeadas pelo modo, durante uma escuta musical. Por exemplo, os modos Dórico e Eólio têm o mesmo intervalo entre a primeira e a terceira nota que compõem suas respectivas escalas. (...) Conclui-se, portanto, que este estudo demonstrou que pequenas alterações no modo são suficientes para alterar o desencadeamento de emoções específicas em participantes não músicos. Estes resultados foram confirmados tanto pelos dados comportamentais, obtido pelas respostas emocionais dos participantes, como pelos dados computacionais, calculados por meio dos descritores acústicos. Fornari e Ramos (2012, p. 442, 446)

A conclusão supramencionada do estudo empírico de que a melodia materializada no modo pode evocar emoções específicas embora não identificáveis de primeira oitiva, é convergente com o pensamento grego. As respectivas evidenciam que variações melódicas, (porque relacionado ao modo) não só podem sugerir como também desencadear uma variedade de respostas emocionais, como tranquilidade, alegria, ansiedade ou tensão. Esse alinhamento com o ethos grego é evidente na ideia de que a melodia, quando organizada de maneira precisa, é capaz de promover estabilidade emocional, assim como os modos musicais eram considerados pelos gregos como instrumentos de moderação ou excitação.

4.2.1.2 A melodia na igreja primitiva confrontada pelas pesquisas empíricas

A Igreja reconheceu o poder emocional dos modos (Nemmers, 1948). Além disso, modificou suas aplicações para se alinhar com os objetivos espirituais e litúrgicos, promovendo estados emocionais de reverência e introspecção entre os fiéis. (Grout e Palisca, 2007) A convergência entre os estudos psicológicos, que acabam por afirmar que a música pode induzir emoções (Budd, 1992), e estudo neurológicos e empíricos (Fornari e Ramos, 2012) trazidos com os exemplos citados pelos filósofos gregos acima mencionados e a prática musical da Igreja Primitiva na qual está na compreensão de que os modos, tanto no contexto grego quanto no

religioso, regulam as emoções e formavam a base para a construção do caráter e da espiritualidade.

A música na Igreja Primitiva – o Cantochoão – ou o canto Gregoriano, como chamamos, é uma música basicamente melódica, baseada nos modos que foram modificados para seu uso religioso. Conforme ficou claro, o cantochoão mantém a função central de regulação emocional e formação do caráter espiritual através da melodia. Como a música era puramente monofônica, sem acompanhamento harmônico ou rítmico complexo, a melodia baseada nos modos gregos tornava-se a principal ferramenta para moldar as emoções e induzir estados espirituais apropriados (Nemmers, 1948).

Assim, podemos compreender, sob o ponto de vista dos estudos psicológicos modernos e a validação do ethos grego através da melodia, que poderia existir uma maior possibilidade de controle emocional e por conseguinte espiritual. A eventual escolha de determinados modos no cantochoão poderia permitir à Igreja regular as emoções dos fiéis durante os rituais.

4.2.2 O ritmo

O ritmo é um componente fundamental da música, relacionado à maneira como o tempo é organizado dentro dela. Ele resulta da combinação de durações de notas e pausas, conferindo à música um senso de movimento e estrutura. O ritmo estabelece como as notas se distribuem ao longo do tempo e, tal como a melodia e os modos, pode influenciar a forma como a música é vivenciada emocionalmente, e está intrinsecamente ligado à capacidade do cérebro de antecipar o fluxo da música. Ao ouvir uma peça musical, o cérebro não apenas segue o ritmo, mas também antecipa os próximos eventos musicais. Esse processo preditivo é fundamental para nossa percepção do ritmo e do movimento na música, refletindo como a mente humana se ajusta e reage ao desenvolvimento temporal da composição.

Na Igreja Primitiva, o ritmo da música litúrgica não era fixo, mas dependia das palavras do texto cantado. A ideia central no cantochoão, é que o ritmo fluía de acordo com a métrica das palavras, não sendo um ritmo regular ou pré-determinado como no ethos grego. Isso sugere que o ritmo na Igreja Primitiva servia para reforçar a compreensão do texto sagrado, dando ênfase ao conteúdo espiritual em vez de controlar diretamente o estado emocional dos fiéis por meio de um ritmo fixo. Ainda assim havia uma consonância com o ethos grego, que usavam o ritmo como uma

ferramenta de ordem e equilíbrio emocional de forma estruturada, a Igreja primitiva adaptou o ritmo para refletir o fluxo natural da linguagem litúrgica.

Com efeito, uma vez que o ritmo faz parte da música, ele foi devidamente discutido em âmbito da República de Platão. Sócrates rejeitava os ritmos variados e que formam cadências de toda a espécie e procura por aqueles que exprimem uma “vida regulada e corajosa”, afirmando que são as cadências que devem se moldar as palavras e não as palavras as cadências. Novamente o diálogo de Sócrates

Sócrates – Consultaremos depois Damon e perguntar-lhe-emos quais são as cadências que convém à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros vícios, e que ritmos se devem deixar para seus contrários. Creio tê-lo vagamente ouvido pronunciar os nomes de eunóplio composto dáctilo heróico, mas não sei que arranjo dava a este último ritmo, em que igualava os tempos fracos e os tempos fortes e que terminava com uma breve e uma longa (...) Mas o bom e o mau ritmo seguem e imitam, um, o bom estilo, outro, o mau, e o mesmo acontece com a boa e a má harmonia, quando o ritmo e a harmonia se harmonizam com as palavras, como dizíamos a pouco, e não as palavras com o ritmo e a harmonia. Platão (2000, p. 93, 94)

Do mesmo modo, o foco da música na Igreja Primitiva era principalmente melódico e dependia da interpretação do texto, sendo o ritmo subordinado à recitação das palavras. Isso promovia uma experiência mais fluida e livre durante os rituais, em vez de depender de um ritmo fixo para guiar o estado emocional.

Os estudos modernos sobre o ritmo então não se aplicam ao objeto de estudo, uma vez que o ritmo atual (e após o Sec XII) está claramente ligado a cadências, pontos fortes e fracos dentro de um compasso.

Entretanto, podemos sim afirmar que o andamento, a música da Igreja Primitiva no quesito ritmo se adequava igualmente a música grega, no que diz respeito à velocidade do ritmo, ou andamento.

Pesquisas experimentais indicam que, a velocidade do andamento musical tem impacto direto sobre o nível de *arousal* gerado por trechos musicais: um andamento mais rápido tende a aumentar os níveis de *arousal*, enquanto um andamento mais lento está associado a níveis mais baixos.

O conceito de *arousal* refere-se ao grau de excitação ou ativação física e emocional que a música pode provocar em um ouvinte. Este conceito é amplamente explorado na psicologia da música e na neurociência, sendo fundamental para entender como a música influencia as emoções. O *arousal* pode variar desde níveis baixos, que promovem relaxamento e calma, até níveis altos, que geram excitação e

agitação. Diferentes características da música, como o andamento, desempenham um papel importante na modulação desse nível de arousal.

Assim, com essa abordagem adaptativa, o andamento musical poderia eventualmente ter interferido nas emoções dos ouvintes, de forma mais sutil e indireta.

Embora a Igreja Primitiva não utilizasse um ritmo fixo para que pudéssemos analisar o controle emocional, o andamento da música litúrgica ainda poderia afetar a experiência envolvendo emoção. A velocidade com que a música era executada poderia modular, de maneira sutil, o nível de excitação emocional dos ouvintes, influenciando a maneira como eles vivenciavam a oração e o ritual. Portanto, mesmo sem um ritmo predefinido, o andamento pode atuar como um fator modulador do arousal, impactando a vivência emocional da liturgia de forma complementar ao caráter melódico e ao texto recitado.

4.3 Uniformização Musical Cristã: Ethos Grego, Emoção e Coesão Social

A música tem o poder de unir as pessoas ao gerar uma resposta emocional compartilhada, criando um senso de comunidade e identidade coletiva. A música, ao promover emoções comuns, facilita o fortalecimento dos laços sociais e contribui para a coesão em contextos rituais ou sociais.

Diante da teoria do Ethos, e de acordo com todo o arcabouço teórico, quando a música é uniformizada para uma sociedade, ela segue um padrão que visa criar uma experiência comum e coesa para todos e cada um dos membros.

O ethos é “de uma forma generalizada, o caráter moral de uma pessoa. Em música, ethos significava o caráter moral a qual a música tende a inspirar na alma.” (tradução nossa) (Michaelides;1978, p. 110)

Segundo platão, a música é meio para a educação, sendo o alicerce da Paidéia que é o nome dado ao modelo de educação na Grécia Antiga, que tinha como objetivo formar o homem em diversas esferas, contribuindo para a construção de sua identidade cultural e histórica e que foi mencionada no segundo capítulo.

Lembremo-nos que essa crença vem da ideia de que o ethos é racional e assim derivado do número e das suas relações internas descobertas por Pitágoras. Por conta disso, deriva da natureza que, sendo boa, segundo a crença grega, tem atributos morais. Isso significa:

Uma vez que o homem faz parte do universo, ele está envolto em uma combinação de números e está numericamente relacionado à natureza como uma parte está para o todo (...) sabendo que a música, segundo Pitágoras,

nada mais é que uma unidade composta de relações numéricas, e que a natureza é intrinsecamente boa, a música deve ser avaliada em termos morais. Se os componentes da música têm atributos morais, logo a música em si mesma tem valor moral. (tradução nossa) (Portnoy 1980, p. 7)

Para Platão a Paidéia era mais do que a simples educação do homem. A educação deve edificar o cidadão, senão não é educação. Para tanto, a educação seria o alicerce de tal cidade, onde os cidadãos seriam educados de acordo com seu “Dom” natural, tendo na música e na ginástica seus pilares centrais:

Sócrates – Tal será então o caráter do nosso guerreiro. Mas como educa-lo e instruí-lo? O exame dessa questão pode ajudar-nos a descobrir o objeto de todas as nossas pesquisas, isto é, como surgem a justiça e a injustiça numa cidade (...) Mas que educação lhe proporcionaremos? Será possível encontrar uma melhor do que aquela que foi descoberta ao longo dos tempos? Ora, para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música. (2000, p. 63 e 64)

Assim, a música tem o poder de penetrar profundamente na alma de uma pessoa, podendo influenciá-la tanto positivamente quanto negativamente. A educação musical adequada teria a capacidade de acalmar os temperamentos mais agressivos, eliminar maus hábitos e incentivar virtudes como a coragem, a disciplina e até mesmo a justiça.

A tese de que a música afeta o psiquismo humano está pautada na possibilidade de ela ser oriunda da própria alma, assim como, para Platão, a própria cidade é um reflexo similar da alma de seus governantes. A música promove uma intermediação da alma à cidade e da cidade à alma dos jovens (...)

Aristóteles é quem formula com mais clareza a importância de se legislar sobre a música. No livro VIII da Política, ele detalha as “melodias éticas (éthos) e harmonias da mesma espécie” a serem usadas na educação (1342^a25-30). Isso é herança do momento em que Sócrates fala, na República, que não poderá ser um bom conhecedor das qualidades da música se não voltar sua atenção para as virtudes e os vícios humanos que estão em sua origem. A razão para esse círculo de origem e fim entre a música que imita e afeta a alma é explicada por Aristóteles: “é precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais. (Mesti 2012, p. 246 e 252)

Por isso, afirmamos que além da música influenciar o ser humano através das suas emoções, era capaz de servir de princípio educativo, tanto assim que é objeto legislativo defendido por Aristóteles. Por isso a música servia na Grécia como meio de educação e influência de toda a sociedade grega.

Os estudos empíricos e sociais sobre música e sociedade mencionados e conduzidos, confirmam também essa faceta do ethos grego e demonstram que a

música tem a capacidade de moldar as emoções coletivas e promover um senso de identidade social.

Em outras palavras:

Nenhuma música significa nada por si só. A música é significativa para alguém, algum grupo de pessoas. Somente através de um processo ativo de interpretação faz o conjunto de sons que constituem a música – seus tons, durações, relações entre si, suas qualidades – tornam-se significativas. (tradução nossa) (Maxwell 2006, p.8)

Os respectivos estudos mostram que o ethos e a melodia materializada em seus modos, apontam justamente para este processo ativo de interpretação e que se tornam significativas. A música, quando compartilhada por um grupo, seja ouvindo, seja executando-a, gera uma resposta emocional coletiva que reforça a coesão social e cria uma identidade comum entre os participantes. A música é capaz de conectar emocionalmente os indivíduos, tanto ao serem meros ouvintes ou executantes, unindo-os em uma experiência comum.

Quando falamos dessa escuta voltada à sociedade e, mais especificamente em um contexto religioso, temos algo mais profundo.

Unir música, dança e linguagem ritual em um evento que aborda as preocupações existenciais da comunidade é a mais universalmente valorizada das atividades musicais. Devido ao arrastamento de corpos humanos em um grupo, um musical evento que seja uma cerimônia ou um ritual, mesmo um pequeno evento comunitário ou reunião familiar, torna-se necessariamente um potencializador de espírito comunitário. Fazer música juntos é simultânea e lentamente a construção de uma comunidade em conjunto, que é considerada por muitos como o mais adaptativo significativo aspecto evolutivo da experiência musical em todo o mundo. (tradução nossa) Trehub, Becker and Morley (2015, p. 2)

Por isso, os rituais cantados acabam por se tornar significativos para a construção de um padrão da comunidade. Nesse sentido os rituais constroem em conjunto uma comunidade devido a atividade musical.

Além disso, o ethos grego refletido na música, que também se reflete através dos modos e da estrutura musical, e do entorno cultural, pode transmitir emoções e atmosferas que reforçam a mensagem litúrgica e espiritual. A uniformização tanto do repertório, realizada por Gregório I, como dos critérios formais, realizada por Boécio e Guido D'arezzo, cumprem de maneira eficaz esse papel. Como já se disse a experiência prévia e o ambiente cultural desempenham um papel fundamental na

maneira como os ouvintes percebem e processam essas emoções. (Juslin e Sloboda, 2012)

A melodia, baseada nos modos gregos adaptados, era cantada em uníssono ou ouvida, promovendo um senso de identidade coletiva e reforçando os laços emocionais dentro da comunidade religiosa. O ato de cantar juntos, ou mesmo de ouvinte desta mesma melodia, ajudava a construir uma comunhão espiritual entre os fiéis, semelhante ao papel social que a música desempenhava na Grécia antiga, mas agora voltado para o fortalecimento da comunidade cristã.

Embora o ritmo fosse flexível e fluente, a música como um todo criava uma experiência devocional compartilhada que unia emocionalmente os participantes.

Essa uniformização do critério grego, e importada a música cristã, mencionada no capítulo 1, pode amplificar o impacto emocional da música e facilitar uma comunicação não verbal eficaz. A uniformização pode ser vista como um reflexo da influência dos modos gregos, que eram utilizados para evocar respostas emocionais consistentes e provavelmente criar dentro da Igreja Primitiva, um ambiente ritualizado.

Portanto, a convergência entre os estudos empíricos o ethos grego e a música da Igreja Primitiva é clara: a música, quando compartilhada em um contexto litúrgico ou social, promove emoções individuais e coletivas e reforça a coesão social. O ethos grego que é origem da música na prática cristã, a música não era apenas uma ferramenta de regulação emocional individual, mas também uma forma de moldar e unir grupos inteiros por meio de uma experiência emocional compartilhada, evidenciando que a influência da música uniformizada na sociedade cristã vai além da liturgia.

Segundo o que ficou aqui apontado, em um contexto onde a música foi uniformizada para a Igreja Primitiva e que foi usada de maneira uniforme e intencional, conforme todos os aspectos formais, empíricos e históricos já mencionados, ela pôde impactar a sociedade cristã como um todo, moldando a maneira como as pessoas percebem e experienciam suas emoções e crenças.

A música litúrgica uniformizada serve como um veículo para a comunicação de valores e sentimentos espirituais, reforçando a identidade e coesão da comunidade cristã. Isso é verificável em relação aos estudos de música e emoção trazidos que confirmam a teoria filosófica do Ethos grego.

O que salta aos olhos é uma linguagem que extrapola o texto cantado, (que também era imprescindível na música cristã) mas que acaba por trazer um veículo de

comunicação não verbal. Os estudos trazidos na pesquisa, sobre música e emoção corroboram essa visão, demonstrando que a estrutura formal da música, o contexto cultural e as experiências pessoais dos ouvintes desempenham papéis cruciais na interpretação emocional.

Como veículo de comunicação não verbal, a uniformização da música, quando aplicada à liturgia cristã, pode influenciar a sociedade ao proporcionar uma forma eficaz de transmissão das emoções, alinhada com os modos gregos e as suas qualidades emocionais.

Como se vê, a música desempenhou um papel crucial como uma forma de linguagem sensível dentro da Igreja, exercendo uma influência sobre as emoções dos fiéis. A uniformização e padronização da música litúrgica, através do canto gregoriano, exemplificam como a música foi utilizada como um meio de comunicação não verbal, e que extrapolava a letra do que era cantado, capaz de moldar a experiência espiritual e emocional dos praticantes. Essa uniformização, implementada em grande parte durante o papado de Gregório I, não foi um mero exercício de controle administrativo, mas uma tentativa consciente de criar uma experiência religiosa unificada e emocionalmente coerente, um novo Ethos.

Ao unificar e padronizar a música litúrgica, baseou-se em estudos de teóricos gregos como Boécio, cujas obras ajudaram a transportar a rica tradição musical da Grécia antiga para o contexto cristão. Boécio, em particular, foi fundamental para a adaptação e preservação dos modos musicais gregos dentro da liturgia cristã. Esses modos, que carregavam consigo o ethos grego – a ideia de que diferentes modos musicais podem evocar emoções e estados de espírito específicos – foram incorporados à música sacra, contribuindo para a profundidade emocional da prática religiosa.

Dessa forma, a música que se utilizava conscientemente do ethos grego não era apenas uma expressão artística, mas parte integral da própria religião tornando a experiência espiritual compartilhada.

4.4 Conclusão

A uniformização da música litúrgica cristã transcendeu sua função estética e prática para se tornar uma ferramenta de interação emocional e coesão social. Herdeira do ethos grego, essa música foi capaz de moldar a experiência espiritual e emocional dos fiéis, não apenas através de suas melodias e modos, mas também como um meio de comunicação não verbal que conectava a comunidade em um nível

mais profundo. Ao adaptar os princípios gregos à liturgia, os líderes cristãos não apenas preservaram uma tradição filosófica e musical, mas também criaram uma nova linguagem espiritual que transcendia as palavras, unificando sentimentos, valores e crenças em uma experiência coletiva.

Essa uniformização musical, representada pelo canto gregoriano e fundamentada nos modos e no ethos grego, foi mais do que um simples processo de padronização. Ela serviu como um veículo estratégico para transmitir emoções e reforçar a identidade cristã em um contexto social que exigia coesão e harmonia. Assim, a música litúrgica se consolidou como um mecanismo de interação emocional, regulando e unindo a comunidade em torno de uma vivência comum. Sua eficácia transcende as fronteiras da Igreja, sendo um reflexo duradouro do impacto filosófico e cultural da Grécia antiga sobre a formação de práticas religiosas e sociais ocidentais.

Dessa maneira, a convergência entre ethos, música e emoção nas práticas cristãs ilustra como o conteúdo formal da música – modulado pelos padrões gregos – foi utilizado conscientemente para moldar não apenas as experiências espirituais individuais, mas também para construir e sustentar a coesão social dentro da comunidade cristã. Esse legado continua a ser um dos aspectos mais poderosos da música da Igreja Primitiva, evidenciando que sua influência vai além da liturgia, penetrando profundamente nas estruturas emocionais e culturais dessa sociedade.

Conclusão

O trabalho abordou a convergência entre o ethos grego e a música litúrgica cristã primitiva, destacando o impacto da racionalidade musical grega sobre a liturgia e a formação espiritual dos fiéis. A análise percorreu diversos níveis de complexidade, incluindo a influência filosófica de Pitágoras e seus sucessores, as adaptações realizadas pela Igreja Primitiva e Medieval, e as repercussões psicológicas modernas na relação entre música e emoção.

Um dos pontos centrais da pesquisa foi o estudo da importação do ethos grego para o contexto da Igreja Primitiva. O ethos grego, baseado na matemática pitagórica, foi incorporado à estrutura musical cristã por meio da adoção dos modos gregos como um componente essencial da liturgia. Esse processo de absorção não foi meramente estético; a Igreja incorporou um sistema de valores e crenças presentes nas teorias musicais gregas, especialmente a ideia de que a música molda as emoções e, por consequência, o caráter moral dos ouvintes.

A padronização musical promovida por Gregório I no século VI foi fundamental nesse processo. O ato de unificar os cânticos litúrgicos não visava apenas uniformizar as práticas musicais dentro da Igreja, mas também tinha um forte caráter administrativo e estratégico. Ao padronizar a música ⁹²ciências⁹², Gregório I não apenas excluiu influências locais, como eventuais heranças musicais judaicas e variações regionais, mas também estabeleceu uma forma de comunicação não verbal, baseada nas emoções geradas pelos modos gregos. Essa padronização não foi neutra: ela censurou cânticos que não se adequavam à nova ortodoxia musical e criou uma ferramenta de controle emocional que permitia à Igreja regulamentar as experiências espirituais de maneira uniforme em toda a cristandade.

A música litúrgica cristã, ao adotar os modos gregos, tornou-se uma ponte entre a racionalidade grega e a espiritualidade cristã, moldando tanto a experiência religiosa individual quanto à construção de uma identidade coletiva dentro da comunidade cristã. A análise demonstrou que essa herança grega não apenas sobreviveu, mas moldou profundamente a forma como a música sacra evoluiu, tanto em termos técnicos quanto espirituais, ao longo da Idade Média e nos séculos subsequentes.

A pesquisa também revelou que, assim como os gregos usavam a música para moldar as emoções e educar o caráter, a Igreja Primitiva empregava a música para guiar as emoções dos fiéis e promover uma experiência espiritual controlada. Os

modos gregos, ao serem utilizados de forma intencional, criavam ambientes emocionais adequados às práticas litúrgicas, alinhados às crenças religiosas da Igreja. Ao eliminar variações locais e harmonizar a prática litúrgica, Gregório I consolidou um ethos musical que transcendeu a mera estética, tornando a música uma linguagem espiritual que unificava os fiéis em um sentido coletivo de fé e devoção.

Os estudos de Fornari e Ramos (2012), assim como pesquisas neurocientíficas e psicológicas, foram fundamentais para compreender o impacto que os diferentes modos musicais exercem sobre as emoções. As investigações experimentais validaram a teoria de que os modos gregos, quando aplicados à música litúrgica cristã, induzem sentimentos diferenciados nos ouvintes, moldando tanto suas emoções quanto suas percepções espirituais. Isso corrobora a teoria do ethos grego, que afirma que a música pode modular os sentimentos religiosos, criando uma conexão emocional que potencializa a experiência litúrgica.

A pesquisa mostrou ainda que a neurociência e a psicologia da música confirmam que a maneira como o cérebro processa melodia, harmonia e ritmo está intimamente ligada à evocação de emoções, validando a intencionalidade da música na liturgia cristã, conforme adotada pela Igreja Primitiva. A criação de uma linguagem musical unificada por Gregório I permitiu que a Igreja moldasse uma nova forma de comunicação simbólica, que utilizava as emoções geradas pelos modos gregos para transmitir o sagrado de maneira mais eficiente e universal.

Outro ponto crucial foi a invenção da escrita musical por Guido d'Arezzo, que não apenas padronizou as práticas musicais, mas também garantiu que os critérios musicais adotados pela Igreja se tornassem a referência universal de música no Ocidente. Esse desenvolvimento consolidou o domínio da música cristã, influenciando profundamente o estudo e a prática musical até os dias de hoje. A escrita musical permitiu que as tradições gregorianas fossem perpetuadas, e mais do que isso, criou uma estrutura sobre a qual se basearia toda a teoria musical ocidental.

Por consequência, os critérios musicais estabelecidos pela Igreja sobrepuseram muitos sistemas musicais tradicionais de outras culturas, como o hinduísmo e as tradições musicais africanas e orientais. Embora essas culturas tenham desenvolvido sistemas musicais ricos e profundamente conectados às suas próprias filosofias e religiões, a hegemonia da música ocidental, impulsionada pela Igreja Católica, relegou esses outros sistemas a um segundo plano na academia musical ocidental, em grande

parte devido à falta de escrita musical nessas tradições, que dependiam fortemente da transmissão oral.

Como proposta para futuras pesquisas, seria interessante investigar como os critérios musicais de outras tradições, como o hinduísmo e as tradições africanas, podem ser contrastados com o sistema ocidental, considerando suas relações com a espiritualidade e a experiência emocional. A análise de tradições musicais orientais, como as da China e do Japão, também representaria um campo fértil para o estudo da relação entre música, espiritualidade e emoção em diferentes contextos religiosos e culturais.

Por fim, ao analisar as interseções entre a música, o ethos grego e a espiritualidade cristã, a pesquisa avançou na compreensão sobre o papel central da música na formação religiosa. A música, ao ser padronizada e utilizada como uma ferramenta de controle emocional, tornou-se um instrumento poderoso para a Igreja na promoção de sua mensagem, moldando a experiência espiritual dos fiéis e consolidando uma identidade coletiva que permanece até os dias de hoje. O ethos grego, transmitido pela música, não só sobreviveu, mas continua a influenciar as práticas litúrgicas contemporâneas, demonstrando a perenidade dessa filosofia musical no contexto cristão.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Thiago Xavier de, DUARTE Newton. **Contribuições e limites da filosofia grega para a música e a educação musical na atualidade; a música como mimese da realidade objetiva**. Opus.V 27. DOI 10.20504/opus2021a2702
- ALTORFER Andreas, WALTER Yoshija **The Psychological Role of Music and Attention Control for Religious Experiences in Worship**. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 75(12), 2272-2286. 2022 <https://doi.org/10.1177/17470218221075330>. Acesso em 18 de Abril de 2024
- ALTORFER, Andreas WALTER, Yoshija. WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo. Edusp. 1995
- ANDERSON, Warren D., *Education in Greek Music – The Evidence of Poetry and Philosophy*. Cambridge. Harvard University Press. 1966
- ANDERSON, Warren D. **Music and Musicians in Ancient Greece**. London. Cornell University Press. 1994
- AZEVEDO, João Eduardo R. de. **Música, Ritual e Religião**. São Paulo. Editora Perspectiva,. 2006.
- BELZEN, Jacob A. **Music and Religion: Psychological Perspectives and their Limits**. 2013 disponível em <
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1163/15736121-12341256?journalCode=prja>> acesso em 12 de Dezembro de 2023
- BONDUKI, Nabil. **Música Sacra: Entre o Terreno e o Divino**. São Paulo. Perspectiva. 2009.
- BIGAND, Emmanuel. PARNCUTT, Richard. **Perceiving musical tension in long chord sequences**. *Psychological Research Psychologische Forschung*. 62. P 237 – 254. 1999. <https://doi.org/10.1007/s004260050053>. Acesso em 31 de Julho de 2024.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo. Perspectiva. 2007.
- BORGES, Marcos de Azevedo. **A Música na Igreja: Uma Abordagem Histórico-Teológica**. São Paulo. Editora Hagnos. 2010.
- BROWN, Frank UR. RELI. **Religious Aesthetics**. London. The Macmillan Press Ltd. 1990
- BUDD, Malcom. M. **Music and the Emotions – The Philopical Theories**. London Routledge. 1992
- CÂNDIDO, Bruno. **A Música na Igreja: Da Antiguidade ao Século XVIII**. Lisboa. Editorial Missões. 2018.
- CARDOSO, Dario de Araujo. **O Cântico de Salmos na Igreja Cristã até a Reforma**. 02_artigo 2_ciencias_religião_v9_n2.indd 49. Caminhos. Revistas Ciências Religião. Goiás. 2011.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. **Melodia & Prosódia. Um modelo para interface música-fala, com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais.** Tese para obtenção do título de Doutor. São Paulo. 191 páginas. 2002

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De Institutione musica de Boaecio Livro 1: tradução e comentários.** Dissertação para obtenção do título de mestre. Belo Horizonte. 154 páginas. 2009.

CINTRA, Celso. **Reflexões sobre o sagrado na música.** Ouro Preto. Artefilosofia (UFOP), v. 16, 2014.

CORRÊA, Antenor Ferreira, PORTUGAL, Tales Pimentel. **O conceito de ethos na música da antiguidade clássica grega.** Revista Orfeu. Santa Catarina. Volume 2. Número 1. P (1 – 31). 2017

CROCKER, Richard. **History of musical style.** Berkeley. Dover Publications. 1986

DALLA Bella S, PERETZ I, ROUSSEAU L, GOSSELIN N. **A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. cognition.** 2001 Jul;80(3):B1-10. doi: 10.1016/s0010-0277(00)00136-0. PMID: 11274986. Acesso em 05 de Fevereiro de 2024.

DAVI, Douglas: Cristianismo. In: Holm. Jean; Bowker, John (org.): **Imagens de Deus,** Mem Martins: Publicações Europa-América. 1999.

DORPMÜLLER, Sabine; SCHOLZ, Jan; STILLE Max; WEINRICH, Ines (Ed.). **religion and aesthetic experience.** Heidelberg. Heidelberg University Publishin. 2018,

DUARTE, António Júlio. **A Música na história da humanidade.** São Paulo. Edições Sílabo. 2012.

DUECK, Jonathan; REILY, Suzel. **Música e Religião: Diálogos Interculturais.** São Paulo. Editora Unesp. 2013.

ELINGSON, Ter. **Music: Music and Religion.** In: JONES, Lindsay. **Encyclopedia of religion.** 2ª ed. Estados Unidos: Thomson Gale, 2005. p. 6248-6256. Trad; Fábio L Stern.

FERRÀ, Felix. **Afinação pitagórica princípios da Teoria Musical da Idade Média.** Rio de Janeiro. Academia.Edu. 2019.

FORNARI José; RAMOS, Danilo. **A percepção das emoções em trechos musicais modais brasileiros.** Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de La Música. Buenos Aires. Saccom. 2012

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** New York. LTC. 1973.

GRIESER, Alexandra K., JOHNTON, Jay.(ed.) **Aesthetics of religion.** Berlim. Degruyter. 2017

GUSMÃO, Cynthia. **Música e magia na filosofia grega antiga.** Revista Música, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 61–84, 2014. DOI: 10.11606/rm.v14i1.114587. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/114587>. Acesso em: 29 abr. 2024.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luisa Faria. Lisboa. Gradiva. 2007.

GUERRA, Paula. **A música medieval: entre a teoria e a prática**. Porto. Edições Afrontamento. 2014.

GUERRIERO, Silas. **A atualidade da teoria da religião de durkheim e sua aplicabilidade no estudo das novas espiritualidades**. Estudos de Religião, v. 26, n. 42 Edição Especial • 11-26 • ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078. São Paulo. 2012.

GURNEY, Edmund. **The power of sound**. Cambridge. Cambridge University Press. 2011

GUSMÃO, Cynthia. **Música e magia na filosofia grega antiga**. Revista Música, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 61–84, 2014. DOI: 10.11606/rm.v14i1.114587. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/114587>. Acesso em: 20 jun. 2024

HANEGRAAFF, Wouter J. **Defining religion in spite of history**. In: PLATVOET, Jan G. (Org.): MOLENDIJK, Arie L. (Org.). *The pragmatics of defining religion: contexts, concepts and contests*. Tradução de Fábio L. Stern Leiden: Brill, p. 337-378. 1999.

HANSLICK, Eduard. **The beautiful in music**. Indianapolis. Bobbs-Merril Educational Publishing. 1854

HARRISON, Carol. **The art of listening in the early church**. Oxford. Oxford University Press. 2013.

HAVNER, Kate. **Expression in music: a discussion of experimental studies and theories**. Psychological Review. 1935 P 186 – 204. <https://doi.org/10.1037/h0054832>. Acesso em 31 de Julho de 2024.

HOCK, Klaus. **Introdução à ciência da religião**. São Paulo. Loyola. 2010

HUFF JUNIOR, Arnaldo Érico. **A bossa nova como virada existencial: chega de saudade!** Numen Juiz de Fora. V 25, no. 2. P 37-52. Jul/Dez 2022 (n.d.). doi:10.34019/2236-6296.2022.V25.39461. Acesso em 09 de Agosto de 2024

HURON, David. **Música e mente: fundamentos da musicologia cognitiva**. Tradução de Maurício Zamith Almeida. Em Pauta. Porto Alegre. Volume 20. N 34/35 p (5 – 47). Janeiro a Dezembro de 2012.

JAEGER, Werner W. **Paideia: a formação do homem grego**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2013

JUSLIN, Patrick. LILJESTROM, Simon. VASTFJALL, Daniel. LUNDQVIST, Lars-Olov. **How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms**. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford University Press. New York. P 602 – 642. Janeiro. 2010

JUSLIN, Patrick. SLOBODA, John. **Music and emotion**. In DEUTCH, Diana. *The Psychology of Music*. 3rd Ed. Massachusetts. Academic Press. 2012. 583 – 645

JUSLIN, Patrick. LAUKA, Petri **Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code?** *Psychological bulletin*, 129(5), 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>. 2003. Acesso em 31 de Julho de 2024.

KALRA, Virinder S. **Sacred and secular musics: a postcolonial approach**. London. Bloomsbury Academic. 2015

KOCH, Anne, WILKENS Katharina (Ed.) **The Bloomsbury handbook of the cultural and cognitive aesthetics of religion**. London. Bloomsbury Academic Pic. 2020.

KIVY, Peter. **The corded shell: reflections on music expression**. Princeton. Princeton University Press. 1981.

LANGER, Susanne K. **Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, Rite and Art**. Third Edition. Boston. Harvard University Press. 1957.

LEVITIN, Daniel J. **This is your brain on music**. The Science of a Human Obsession. New York City. Plum Books. 2007.

LEVY, Kenneth. **Gregorian chant and the carolingians**. Princeton. Princeton University Press, 2008.

LEHRICH, Christopher I. **Music and theory of religion**. Department of Religion, College of Arts and Sciences Boston University 145 Bay State Road, Boston, MA 02215, USA. 2014.

MATHIESEN, Thomas J. **Harmonia and ethos in ancient greek music**. *The Journal of Musicology*, California. vol. 3. N. 3 p (264 – 279). 1984.

MASSIN, Jean; Massin, Brigitte. **História da música ocidental**. Lisboa. Gradiva. 2010.

MAXWELL, Ian. **Music as a cultural system: sensibility and interpretation**. *Context: Journal of Music Research*, 31, 5–19. 2006

MCKINNON, James. **Music in early christian literature**. New York. Cambridge University Press. 1987.

MESTI, Diogo Norbert. **O ethos da música e da cidade grega**. *Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – V. 7, n 12. UFOP ISSN: 1809-8274 (impresso)*. 2012

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. London. The University of Chicago Press Ltd. 1956

MICHAELIDES, Solon. 1978. *The Music of Ancient Greece: An Encyclopedia*. London.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de música I – parte sistemática. Parte histórica (dos primórdios ao renascimento)**. Lisboa. Gradiva. 2003

MONRO, D. B., **The modes of ancient greek music**. New York. Oxford. 1894.

NASSER, N. **O éthos na música grega**. In: Boletim do CPA, Campinas, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997

NEMMERS, Erwin Esser. **Twenty centuries of catholic church music**. Milwaukee. The Bruce Publishing Company, 1948.

NERY, Rui Vieira. **Música e tradição na igreja católica**. Lisboa. Colibri. 2008.

PORTUGAL, Tales Pimentel; CORRÊA Antenor Ferreira. **O conceito de ethos na música da antiguidade clássica grega**. Orpheeu. Portugal. V2 n. 1 2017

PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank. **Compêndio de ciência da religião**. São Paulo. Paulinas: Paulus. 2013.

PEREIRA, Marcos. **Matemática e Música. De Pitágoras aos dias de hoje**. Dissertação (mestrado em matemática) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2013

PIRES, Débora Costa. **História da música: antiguidade ao barroco**. São Paulo. Uniasselvi. 2019

PORTNOY, Julius. **The Philosopher and Music: a historical outline**. New York: Da Capo Press, 1980.

RAMOS, Danilo. **Fatores emocionais durante uma escuta musical afetam a percepção temporal de músicos e não músicos?**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. 2008. Data da defesa. 17 de Setembro de 2008.

REILY, Suzel Ana. **Canto e religião: uma abordagem etnomusicológica**. Campinas. Editora Unicamp. 2007.

REILY, Suzel; ADLOUR, Andréa. **Música e Espiritualidade: Novas Perspectivas na Pesquisa**. Curitiba. Editora UFPR. 2011.

ROBINSON, Jenefer. **Deeper than reason – emotions and its role in literature, musica and art**. Oxford. Oxford University Press. 2005

ROBINSON, Jenefer. **Music and meaning**. New York. Cornell University. 1997

ROCHA, Ricardo. **O sagrado na origem da música e a música como expressão da potência da sacralidade na história do ocidente**. Coletânea. Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. V14 n 28. 2015

ROTHENBERG, David J. **The power of music in the middle ages: performance, politics, and personalities**. Suffolk. Boydell Press, 2011.

SACHS, Curt. **The rise of music in the ancient world east and west**. Dover Publications, Inc. New York. 2008

SACKS, Oliver W. **Musicophilia: tales of music and the brain**. Toronto. Picador. 2008

SANKARAN, Narayan LEONARD, Mattheu K., THEUNISSEN Frederic. CHANG, Eduard F.. **Encoding of melody in the human auditory córtex**. Science Advances. American Association for the Advancement of Science (AAAS) Washington, D.C. Vol 10, Issue 7. 2024. [DOI: 10.1126/sciadv.adk0010](https://doi.org/10.1126/sciadv.adk0010). Visto em 04 de Setembro de 2024

SARDO, Susana. **Música e ritos religiosos: estudos sobre música sacra**. Lisboa. Edições Colibri. 2012.

SAVAGE, Patrick E. et al. **Music as a coevolved system for social bonding**. Cambridge. Cambridge University Press.. 2020

SILVA, José Eduardo Costa. **Fundamentos filosóficos para a doutrina do ethos musical**. Opus v. 25 n. 3 p. 110-132, set-dez. 2019.

SINGH, S. **O último teorema de Fermat**. Tradução de Jorge Luiz Calife. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

SKARDA, Christine A. **Alfred Schultz's phenomology of music** Journal of Musicological Research, 3(1-2), 75-132. 1979. <https://doi.org/10.1080/01411897908574508>. Acessado em 19 de junho de 2024

SLOBODA, John. **Music structure and emotional response: Some empirical findings**. Psychology of Music, v. 19, n. 2, p. 110-120, 1991.

SOUZA, Patrícia Rodrigues de. **Religião material:o estudo das religiões a partir da cultura material** Dissertação para obtenção do título de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Ciência da Religião. São Paulo.188 páginas. 2019.

STORR, Anthony. **Music & the mind**.Glasgow. Harper Colins Publishers. 1976.

SWAIN, Joseph P. **Historical dictionary of sacred music**. Toronto. The Scarecrow Press. 2006.

SMITH, Arthur John. **Music in ancient judaism and early christianity**. Farnham. Ashgate Publishing Limited. 2011

TOMAS, Lia. **A música e filosofia estética musical**. São Paulo. Irmãos Vitale. 2004

TOMATIS, Alfred A. **The ear and the voice**. Toronto. The Scarecrow Inc. 2005

TERRY, Richard. **Catholic church music**. London. Greening & CO. LTD. 1907

THEISSEN, Gerd. **A religião dos primeiros cristãos: uma teoria do cristianismo primitivo**. São Paulo. Paulinas, 2009.

TRAINOR, Laurel J. MCDONALD, Kristian L. ALAIN, Claude. **Automatic and controlled processing of melodic contour and inteval information measured by eletric brain activity**. Journal of Coignitiva Neuroscience, 14, p. 430 – 442. 2002

TREHUB, Sandra E.; BECKER Judith, MORLEY Ian.**Cross-cultural perspectives on music and musicality**. Philophical Transactions. The Royal Society Publishing. Oxford. 2015.

VEIGA JUNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. **Religião e música: variações em busca de um tema**. Cad. CRH 26 (69) • Dez 2013 • <https://doi.org/10.1590/S0103-49792013000300005>. Acesso em 03 de Abril de 2024.

VIETTA, Silvio. **Racionalidade uma história universal**. São Paulo. Editora Unicamp. 2015

VILADESAU, Richard. **Aesthetics and religion**. Oxford. The Oxford Handbook of Religion and the Arts. 2014

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Edusp. São Paulo. 1995

WISNIK, José Miguel – **O som e o sentido** – Uma outra história das músicas. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

WEINMANN, Karl. **History of church music**. Connecticut. Greenwood Press Publishers. 1910

ZALTA, Arnaud, LARGE Edward W., SCHON Daniele, MORILLON Benjamin. **Neural dynamics of predictive timing and motor engagement in music listening**. Science Advances. American Association for the Advancement of Science (AAAS) Washington, D.C. Vol. 10, Issue 10. 2024 [DOI: 10.1126/sciadv.adi2525](https://doi.org/10.1126/sciadv.adi2525) Visto em 04 de Setembro de 2024.

ZAMPRONHA, Edson S. **Ethos e a teoria musical grega**. Hypnos. São Paulo. Número 3. p (67 – 73). Setembro 2015.