

Considerações sobre a passagem da *República* de Platão que trata da *Mousiké* (II, 376 d9 – III, 403 c8)

Luís Felipe Bellintani Ribeiro*

Resumo

O trecho II 376 d9 – III 403 c8 da *República* de Platão, em que Sócrates e seus interlocutores tratam da *mousiké*, pode ser cirurgicamente demarcado e isolado, e desse universo enxuto se pode tirar farto material positivo para remontar o que seria uma “estética platônica”, em sentido normativo. Por outro lado, o conteúdo deste “tratado da música” está tão organicamente articulado com o restante da obra, que sua leitura pode propiciar, ao invés, uma consideração do todo do projeto platônico, para além dos limites do tratado, e do papel aí desempenhado pela sensação, pelo belo e pela arte.

Palavras-chave: Platão. Música. Estética.

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Filosofia da Universidade federal Fluminense.



República II 376d9 – III 403c8 – aqui apelidado de “tratado da música” – é um lugar privilegiado para perceber a complexidade do pensamento de Platão, isto é, que ele se move em múltiplos níveis que não se confundem, mas que também não podem ser isolados. O fato, por exemplo, de ele prescrever, quanto à *léxis* (modo de expressão) da música de sua cidade, a “narração simples” (*haplè diégēsis*) e interditar os gêneros miméticos, e ao mesmo tempo ser em filosofia – um domínio que teria ainda mais razões para dispensar a mimese – o mestre do diálogo, mimese por excelência, versão filosófica dos *amoibaia* (discursos alternantes [em 1ª e 2ª pessoas]), rejeitados em 394b5, e ao mesmo tempo ser o mimeta mais talentoso de Sócrates (este, por sua vez, o objeto mor dos imitadores), mas também de Protágoras, de Trasímaco, de Eutidemo, de Crátilo, de Parmênides, etc., assinala essa complexidade, que faz com que toda afirmação que momentaneamente enquadre seu pensamento logo se ressinta de uma ambivalência essencial, que nada mais é senão a chamada de volta àquela complexidade.

O procedimento tradicional para lidar com essas e quaisquer outras ambiguidades e ambivalências é explicitar a polissemia, pela distinção em cada caso do significado, para que a ela não se torne equivocidade. Isso exige que o intérprete saiba regular a perspectiva, para apreender cada afirmação no âmbito que lhe é próprio. Assim, diferentes afirmações podem até se contradizer, mas uma vez reconduzidas às perspectivas próprias, recuperam a identidade consigo mesmas pela marcação da diferença frente às outras. O próprio Platão inventou esse procedimento e Aristóteles o disciplinou com seu *pollakhôs légesthai* (ser dito [cada termo] de múltiplos modos). Resta saber se esse método se autoinstituiu legitimamente ou ainda é determinado por um procedimento anterior, encoberto para si mesmo. Resta saber o que quer essa lida com a ambivalência. Exauri-la? E, nesse caso, consegue? É para querer exaurir toda a ambivalência? Essa lida pode, ao contrário, expor e aguçar a ambivalência. Não seria isso, aliás, mais adequado para tratar de uma multiplicidade que não se unifica por justaposição, mas que é efetiva complexidade, como a obra de Platão?

Por um lado, parece que foi Platão o primeiro a concluir dos *antikeímenoi lógoi* (discursos contrapostos, que os gregos, e Protágoras em primeiro lugar [DIELS-KRANZ, A20], diziam haver sobre cada coisa) não principalmente que a coisa seja e não seja, mas antes que cada discurso apreende um aspecto diferente da coisa, cada qual idêntico a si e diferente de todos os demais; todos até em relação, mas sem se dissolverem uns nos outros. Por outro lado, não se deve esquecer, só para ficar num exemplo ligado ao assunto do presente texto, que toda a educação investigada é aquela voltada para as naturezas ao mesmo tempo brandas e arrebatadas daqueles que hão de guardar a cidade. E ainda que o efeito de univocidade seja restituído pela distinção das perspectivas:

brando perante os concidadãos, cauteloso perante os desconhecidos, e arrebatado perante os inimigos, a natureza do guardião, sob o controle desse discernimento, deve albergar em si essas qualidades opostas. A ambivalência, porém, se manifesta de muitos outros modos.

O que significa de fato essa *krísis* (exame crítico) operada sobre a música e a arte em geral, que é mais *apókrisis* (exclusão) do que *énkrisis* (inclusão), a ponto de culminar numa narração em terceira pessoa tão apática que mais parece a supressão da arte em favor de uma filosofia não-artística? Mas não é Platão o mais artista dos filósofos, que defende, no final do *Banquete*, pela boca de Sócrates, a tese extravagante de que cabe ao mesmo homem compor tragédias e comédias talvez por reconhecer em si mesmo a existência de uma natureza a esse modo dupla, capaz de fazer comédia e tragédia da ironia de Sócrates? E, para além mesmo dos vestígios acessórios fornecidos pelo autor a uma só vez dos discursos de Aristófanes e Agatão, não dependeria sua filosofia essencialmente, e não acessoriamente, de uma afinidade às Musas? Sim, e por isso mesmo, aqui na *República*, aquele que exila o poeta coroado sequer põe em questão que a educação deva ser pela música e que o guardião não possa absolutamente ser um *ámousos*. Mas seria essa exclusão de apenas uma parte da música, com a simultânea aparente conservação de sua hegemonia, real conservação de hegemonia ou, antes, um deslocamento que compromete o todo e no fundo passa o cetro da *paideía* das mãos do poeta para as do filósofo, num procedimento ambíguo como aquele do recalcitrante Sócrates, diante de recorrente sonho que incitava à música, de chamar a filosofia de *megíste mousiké* (Platão, *Fédon* 61a-b) e assim se esquivar de cumpri-lo propriamente, fazendo música sem fazer, supressão por assimilação?

O que significa estabelecer como critério desta *krísis* (seleção) a virtude ou excelência, tornando a música um relativo *pròs aretén*, uma função da virtude (378e3)? E limitá-la de saída ao horizonte da *paideía* (educação)? Redução, subordinação? Ora, isso só será subordinação, se o caráter ontológico do critério for alheio ao do seu objeto. Mas, o é? Se fosse possível desembaraçar, em Platão, o domínio da reflexão estética do da ética e do da pedagogia (o fato de não o ser é sinal daquela complexidade acima referida), haveria mais uma música regulada pela virtude do que uma virtude pré-determinada por elementos como harmonia, simetria, unidade, perfeição, em última instância, “estéticos”?

Tomar o tratado da música, em todo caso, como sintoma de um pensamento complexo implica não tomar o conteúdo positivo das prescrições estéticas que aí se encontram sem o fundo negativo no qual se insere, sem considerar o não-dito (por ser dito alhures ou nenhures) por um autor que é também um artista, que labora sua obra num jogo estudado com seu leitor, num jogo de reserva e exposição comedidas. Um exemplo local de não-dito: como seria uma estética voltada

para os que não são *áphronas* (sem-discernimento) como as crianças, e sabem distinguir a eventual *hypónoia* (sentido profundo) das histórias míticas? Como seria para eles a fruição da história da castração de Urano, da do dolo de Zeus, da da ira de Aquiles, rejeitadas para os mais jovens? Num contexto maior: haveria a possibilidade de uma arte que fosse imitação diretamente das formas inteligíveis? Num contexto ainda maior: haveria forma sem a relação modelo-cópia por intermédio de um artista, artífice, demiurgo, poeta?

A tese que se quer aqui propor, à guisa de fio condutor interpretativo para ver o tratado da música enquadrado em um de seus fundos, é a seguinte: havendo ou não unidade e coerência de doutrina propriamente dita em Platão, há a unidade de uma orientação elementar, que atravessa e se nutre da polifonia, das aporias, das alternativas, das autocríticas e das mudanças de opinião, e essa orientação, sem dúvida, se verbaliza privilegiadamente nos termos do que se poderia chamar sua “metafísica”, mas também na sua “doutrina da educação para virtude pela música”, que é o sintoma mor do caráter “estético” daquela “metafísica”, sintoma de que as formas, a separação e a participação vinculam-se essencialmente a um posicionamento estético diante do ser, estético tanto no sentido elementar de relativo à sensação, quanto no de relativo ao belo e no de relativo à arte. Portanto, por um lado, se se perseverar na busca do critério do *krínein* em questão no tratado da música e em cujo horizonte somente a música e as demais artes são tematizadas, certamente se há de chegar às formas e à ideia de bem, se o pedagogo que regula a arte é o chefe; o chefe, o filósofo; e o filósofo, o que conhece as formas, vale dizer, há de se chegar numa arte regulada “metafisicamente”, mas por outro lado, se se investigar o modo de ser dessas formas e da ideia de bem certamente se há de chegar àquilo que só se deixa apreender numa analogia com a experiência da visão, como brilho, como aspecto, e/ou, mais especificamente, como modelo, numa analogia com a experiência da arte.

Antes, porém, de se distanciar a ponto de ver o tratado da música dessa maneira, cabe vê-lo no contexto mais próximo. Quase todo trecho é apenas uma parte, ainda que a maior parte do exame da educação dos guardiões pela música e pela ginástica, começado no livro II, no trecho em que, após a concordância quanto a valer a pena perder tempo discutindo a educação dos guardiões para alcançar o fim de toda investigação, a saber, “ver (*katideîn*) de que modo a justiça e a injustiça nascem na cidade”, Sócrates exorta seus companheiros de modo semelhante àquele pelo qual desencadeou a produção da cidade. Assim como em 369c9 ele diz (as traduções sem indicação explícita do tradutor são próprias): “façamos uma cidade com o discurso desde o princípio”, em 376d9-10 diz no mesmo tom: “eduquemos estes homens com o discurso como se contássemos um mito e dispuséssemos de tempo livre”, como se na *paideía* é que estivesse o verdadeiro princípio

desta obra. É no mínimo no interior desse contexto próximo, que vai até 412b2-6, quando Sócrates julga já ter os tipos da educação (*paideíal trophé*) e não precisar mais examinar os detalhes da parte da ginástica, que se apreende o significado do tratado da música.

O primeiro fato digno de nota em todo exame da educação é que Sócrates se declara reiteradamente não-especialista nos temas que aborda – deve-se, porém desconfiar das declarações de ignorância de Sócrates – não-poeta ao examinar a poesia, não-músico em sentido estrito ao examinar o canto, a melodia e o ritmo, não-pedótriba e não-médico ao examinar a ginástica e a medicina. Sócrates é, ao invés, “fundador de uma cidade” (*oikistès póleos*), e por isso o exame se limita aos tipos (*týpoi*) segundo os quais os mitos, os cantos, as danças, os exercícios e as dietas deverão ser estabelecidos pelos artífices de profissão.

Um fundador de cidades é um artífice como qualquer outro: a partir de um saber conquistado pela experiência, traz do não-ser para o ser numa *poíesis* a sua obra, no caso, uma cidade feita de *lógos*. E fazer uma cidade não é outra coisa senão educar os futuros cidadãos; qualquer outra operação é periférica, se não operar nesse terreno. O fato de Sócrates voltar ao final da *República* ao tema da poesia, mostrando que na verdade ele ainda não estava encerrado como afirmara no livro III (403c4-7), é sinal de quão consciente estava Platão da importância desse tema para a realização de todos os demais meandros da cidade. A bem dizer, a matéria daquela *poíesis* são as almas ainda informes; de que outro cadinho resultaria uma *politeía*?

O *métier* desse artífice é alinhar tipos. Essa caracterização parece indicar duas coisas distintas, mas igualmente fundamentais para o pensamento platônico, e de cuja articulação surge precisamente sua originalidade: que se trata ao mesmo tempo de uma preocupação com o universal, com um princípio geral capaz de regular múltiplos casos particulares, e de uma operação artificiosa de cunhagem e gravura. O primeiro aspecto fica evidente nas passagens em que Sócrates fala como um nomoteta e, com ou sem aval explícito do oráculo de Delfos, registra essa ou aquela lei na constituição. O segundo, quando se refere a sua atividade educadora como verdadeira modelagem e gravura das almas dos jovens. Em 376b1-3, usa os verbos *plássein* (modelar) e *ensemaínein* (imprimir, gravar) para apontar o *kairós* da educação (e assim caracterizar-lhe o fazer), e de tabela dá um sinal simples de vínculo entre a universalidade do tipo e o particular concreto, pelo qual este é revestido por aquele: “é sobretudo então (no princípio, na infância) que se é moldado e revestido pelo o tipo que se queira imprimir em alguém”.

A razão para levar a sério a discussão sobre a educação, como se fosse uma decorrência natural da produção da cidade em curso, não é explicitada nesse momento da *República*, é pressuposta. Mas é claro que, se as leis fornecem “tipos” e a cidade é feita de homens de carne e

osso, é preciso um meio pelo qual estes, os homens, possam encarnar, ao seu modo cambiante e mortal, aqueles, os tipos, em sua firmeza e perenidade. Isso é, aliás, bem platônico. Não é à toa que no *Banquete*, no intuito de exemplificar a tese segundo a qual é pela geração de outro ser para ficar no seu lugar depois da morte que o mortal se equipara ao imortal, mais do que à procriação biológica comum a todos os animais, é aos poetas e aos legisladores que Sócrates-Diotima recorre, dos quais se pode dizer, em sentido privilegiado, que todos os gregos são filhos (207d ss.). Legisladores como o próprio Sócrates naquele momento, nomoteta pelo discurso. Poetas como aqueles que ele está a criticar duramente no mesmo momento, mas cuja hegemonia no campo da educação, como se disse, sequer põe em discussão.

É ainda no livro II (380d1-6), e a propósito dos tipos que regulam o discurso sobre os deuses (*theología*), que aparece outra afirmação decisiva para a presente interpretação. Um desses tipos, o segundo, é apresentado na forma de pergunta:

Achas, porventura, que deus é um feiticeiro, tal que deliberadamente apareceria (*phantásesthai*) a cada vez com outra forma (*állais idéais*) enquanto devém, ora alterando seu aspecto (*tò autoû êdos*) em muitas figuras (*pollàs morphás*), ora nos iludindo e fazendo-as aparecer (*dokeîn*) ao seu redor; ou achas que deus é simples (*haploûn*) e de todos o que menos se afasta de sua forma própria (*tês heautoû idéas*)?

O uso das palavras *êdos* e *idéa* aqui, certamente, é comum e não técnico; elas remetem para a experiência visual mais elementar exemplificada pelas histórias rechaçadas, de Proteu e Tétis: aspecto, fisionomia. Isso mostra como a doutrina da educação pela música, por lidar com o sentido primário daquilo que depois será objeto de hipérbole, é fundamental na constituição da ontologia da qual ela própria em última instância depende, a ontologia da *monoéideia*, da unidade-de-aspecto. A formulação mais extensiva de uma ideia, a da ideia de belo no *Banquete*, *tò kalòn autò kath'hautò met'autoû monoeidès aei ón* (211c), “o belo mesmo por si mesmo consigo mesmo, uno de aspecto e sendo sempre”, é princípio ou resultado da estética que fundamenta ou da qual é derivada? Não deixa, em todo caso, de assinalar o *monoeidés*, do qual a *República* tratará em diferentes contextos e diferentes níveis.

O princípio da unidade de aspecto tem, antes de mais nada, o significado estético elementar, por cuja obediência não se deve representar o divino na arte “alterando seu aspecto em muitas figuras”. A tranquilidade com que esse princípio é apresentado no final do livro II, enredado com razões metafísicas para a superioridade do simples que não se altera sobre o múltiplo em movimento, parece manifestar o liame arcaico entre seus diferentes níveis de significado. A versão política do princípio da *monoéideia*, verdadeiro princípio que pauta toda a produção da cidade, é repetida não poucas vezes na *República*. No livro II (374a6: *adýnaton héna pollàs kalôs ergázesthai*

tékhnas), por ocasião de justificar a necessidade de um guardião ser somente um guardião e não se ocupar de mais nada. No livro III (395e3), por ocasião exatamente de explicar por que a apresentação aos sentidos de múltiplos modelos, conjugada com a tendência inelutável de imitá-los, é nociva à formação do guardião: “cada um só exerce bem uma única profissão e não muitas” (*heîs hékastos hèn mèn àn epitédeuma kalôs epitédeúoi. pollà d’où*).

Qual é a índole do princípio da *monoéideia*, ponto de honra dessa república e da teoria das formas (vide livro X, 597c1-5, numa cláusula preventiva contra o “terceiro homem”: *ho theòs (...)* *epóiesen mían mónon autèn ekeínen hò éstin klíne*, “o deus fez apenas uma ideia de cama”)? Ora, a *República* é como um quadro, o resumo do início do *Timeu* diz isso com todas as letras, tanto que o *Crítias* é ensejado a pretexto de um cinematógrafo desta zografia (19b4-c1):

Minha disposição se assemelha à de alguém que, tendo contemplado belos seres, seja em obra de pintura, seja verdadeiramente vivos, mas em repouso, fosse tomado de desejo de contemplá-los movimentando-se e lutando, conforme um jogo mais próximo do que parece ser seus corpos.

Importa que cada figura seja pintada com o máximo de nitidez, o que implica que a determinação de cada diferença ressaia até seu limite, mas que jamais o ultrapasse e chegue a ponto de se confundir com outra. A expressão moral disso é a impropriedade da *malakía*, pela qual se negligencia o tempo certo e se desperdiça a oportunidade de levar a cabo a obra necessária, bem como da *hýbris*, que faz perder a medida do próprio e tornar-se um imitador polimorfo e indeterminado do alheio. A experiência dessa perfeição do que não falta nem sobra aparece em vários meandros da *República*, da própria definição de justiça, assunto principal do diálogo, a questões de detalhe como a quantidade de víveres que os demais cidadãos entregarão aos guardiões à guisa de salário, dita “tal que não lhes sobre nem lhes falte por um ano” (416e).

Quanto a ser a *República* um quadro, vale lembrar a caracterização geral que Jaeger [1986, p. 517-8] dela apresenta, a propósito de justificar que seja a “mais arquitetada das obras de Platão:

E isso deve-se precisamente ao fato de o autor escolher nela como unidade suprema da exposição não a forma lógica abstrata do sistema, mas sim a imagem plástica do Estado, em cujo âmbito enquadra a totalidade dos seus problemas éticos e sociais; do mesmo modo também no *Timeu* não aparece exposta a física platônica como um sistema lógico dos princípios da natureza, mas antes como imagem plástica do conjunto do cosmos, no seu processo de nascimento.

Essa ideia será útil mais adiante. O ponto central de todo o debate, entretanto, e ao mesmo tempo o lugar em que a metafísica das formas se encontra com a doutrina da música, é o conceito de imitação. Ele é evidentemente polissêmico em Platão. Atrela-se a ele a noção de semelhança,

pois o que imita quer ser ou tornar semelhante ao modelo que imita. Um primeiro sentido de imitação é o acima-referido, ligado à tendência do ser humano de formar sua natureza originariamente amorfa a partir das formas circunstantes, quaisquer formas, da forma dos deuses na arte ao formato dos apetrechos ordinários. Depois, há a imitação privilegiada de certas formas paradigmáticas: os deuses, os heróis e os homens nobres. Esse sentido de imitação está pressuposto em 378b 2-4, a propósito do poder da poesia teológica e heroica de legislar de modo ágrafo na consciência e inconsciência moral de um povo: “nada de surpreendente faria (...), se agisse como os primeiros e maiores deuses”.

Em terceiro lugar, imitação aparece, como se disse no primeiro parágrafo desse texto, como uma categoria restrita ao campo da *léxis* da música, da dicção daquilo que se diz efetivamente, o *lógos*. Os *amoibaia* nas duas primeiras pessoas, porque nessa hora o poeta tenta falar com a dicção o mais semelhante possível à dos personagens, correspondem à parte mimética da poesia, por oposição à narração em terceira pessoa do poeta que não se esconde atrás de seus *mimémata*, e conta impassível a história sem querer imitar ninguém.

Em quarto lugar, imitação é uma categoria que Platão usa para enquadrar as belas artes em geral, por oposição às *tékhnai* em sentido estrito. Vale a pena lembrar que, antes mesmo de o guardião entrar na cidade no livro II (376b2), por ocasião de acolher à crítica de Gláucon de que a cidade até então mais parecia uma cidade de porcos e de investigar como seria uma cidade verdadeiramente humana, para a qual o luxo é uma necessidade, ingressam na cidade, ao lado dos responsáveis por saciar os desejos do paladar e do olfato com iguarias e incensos, e os de Afrodite, ao lado da pintura e do colorido, “(...) os imitadores, muitos dos quais se ocupam de desenhos e cores, outros tantos de música, poetas e seus servidores: rapsodos, atores, coreutas, empresários (...)”.

Não custa lembrar também que é por conta do inchaço flegmático propiciado pela autorização, ainda que hesitante, da entrada do supérfluo na cidade, isto é, de um proveito da *aísthesis* para além do estritamente necessário (373d10: *hypérbantes tòn tòn anankaîon hóron*, “superfluindo o limite das necessidades”), que surge a mais trágica das necessidades: fazer guerra, sem a qual não haveria a necessidade da figura do guardião e da sua formação pela música. A designação daqueles artistas como imitadores, nesse momento parece ser vaga, relativa à superfície de seu fazer, sem implicar uma doutrina ontológica de graus de ser. Em todo caso, registre-se que doravante os guardiões protegem a cidade com esses imitadores desnecessários necessários.

Com isso, em quinto lugar, e saindo dos limites do tratado da música para o livro X, imitação é o nome que corresponde, na base de uma hierarquia trina que tem acima de si a

demiurgia humana e a demiurgia divina, ao grau ínfimo de ser (vale dizer, de brilho), o de imagem, simulacro, de “aparência que não é de verdade” (*phainómenon ou òn tē(i) aletheía(i)*), por oposição à coisa produzida pela demiurgia humana, no segundo plano, que tem estatuto de uma coisa qualquer, e à forma, na esfera do deus *phytourgós*, que serve de modelo para a demiurgia da esfera anterior, e que é o que realmente é.

A imagem dessa hierarquia sugere perguntar se a produção de uma coisa qualquer a partir da visão da forma da coisa, pelo fato de o produto resultar semelhante ao modelo, não configuraria, em sexto lugar, outro sentido de imitação. E, o que é mais estranho, perguntar pelo tipo de produção que é a da própria forma pelo fiturgo, que não pode sequer ser imitação de modelo anterior. Em todo caso, ainda que para rejeitar, é possível pensar esse outro sentido, o sétimo, de imitação.

Para além da *República*, o fato de, no *Crátilo*, o nome ser um *mímema* da essência por obra de um onomaturgo, e de, no *Timeu*, o demiurgo olhar para um modelo e o mundo ser um *eikòn tinós*, faz pensar na *poíesis* e *thésis* do primeiro “enquanto olha para aquilo que é o nome” (*bléponta pròs autò ekeíno hò éstin ónoma*), e na *apódosis* do segundo, pela qual o mundo ficou o mais semelhante possível ao modelo, como modalidades privilegiadas da imitação própria a toda demiurgia, bem diferentes da do exemplo do livro X da *República*, da do marceneiro, pois não está em causa a produção de um ente particular, mas o âmbito em que se dá a compreensão de toda entidade, a linguagem, e a totalidade do ente enquanto tal, o mundo.

Esses sentidos de imitação são muito diferentes uns dos outros. Uns aparentemente positivos, outros nitidamente pejorativos. A rigor, todos guardam a ambivalência própria do que pode ser bem ou mal realizado, como um *éidolon* pode ser *eikón* (cópia) ou *phántasma* (simulacro). Aqui a diferença entre os dois que mal se deixa definir, tal a semelhança que os enlaça, e, no entanto, nessa diferença vai toda a diferença, de um extremo a outro. Aliás, uma característica do pensamento de Platão é essa tendência a ver o mais distante no mais próximo. Na *República* ele não opõe o noético (relativo à inteligência) ao estético (relativo aos sentidos em geral), mas ao horético (relativo à visão), como se a visão não fosse, dos sentidos, o mais próximo da inteligência e o que menos servisse de metonímia para uma marcação de diferença. Mas é isso mesmo. Na fresta que separa os contíguos está o intervalo mais abissal. A imagem do cão e do lobo do *Sofista* para marcar a diferença entre o filósofo que de fato sabe e o sofista imitador é exemplar desse tipo de procedimento. Pode-se dizer que na *República* a distância entre o filósofo censor e o poeta censurado é da mesma natureza.

E quantos forem os modos segundo os quais imitação é dita, tantos serão aqueles segundo os quais semelhança é dita. E a ambiguidade inerente aos modos da primeira, qual seja, que imitar, no

sentido elementar e indeterminado de fazer igual a outro, signifique vir a ser como o modelo e, ao mesmo tempo, aparentar sem ser como o modelo, é também a ambiguidade da segunda: assemelhar-se como comunidade de essência, e, ao contrário, como parecer sem ser.

No sentido elementar de assemelhar-se por imitação das formas circunstantes que advêm pela sensação (e numa ordem artificial como a *pólis* é normal que elas advenham, sobretudo, de obras de arte), joga-se nada mais nada menos que a formação dos *éthe* (costumes, i.e., o caráter) na acepção mais concreta, e de modo tão mais indelével quão mais cedo se comece, a ponto de tornar-se *phýsis* (natureza). É o que afirma Sócrates em 395d1-3 em forma de pergunta: “ou não te apercebeste de que as imitações, se se persevera nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?” (*è ouk é(i)sthesai hóti hai miméseis, èàn ek néon pórrō diatelésōsin, eis éthe te kai phýsin kathístantai kai katà sōma kai phonàs kai katà tèn diánoian;*).

Por isso, não é o caso, na *República*, de subordinação da estética à ética porque o *éthos* também é formado a partir da *áisthesis*. E a *krísis* do tratado da música aponta antes que para uma supressão por assimilação, para um círculo de princípio, pois, do mesmo modo que “(...) a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter (...)” (400d-e, trad.: Maria Helena da Rocha Pereira), só há caráter, bom ou mau, pela forja de uma educação musical, boa ou má; por isso, em sentido inverso, “(...) a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente (...)”. (401d, trad.: Maria Helena da Rocha Pereira).

Voltando ao nexos entre imitação e semelhança, em Platão ele parece tão estreito que não se cogita, por exemplo, que uma imitação, seja pelo ator ou pelo espectador, produza uma liberação e purificação daquilo que imita, ao invés de uma adesão e contaminação. Por isso o exame da *mousiké* nunca é puramente estético (na pressuposição de que se possa isolar o domínio do sensível, do belo e da arte), nele se joga a compreensão do ser, do bem e da virtude, então aí precisam atuar os seus respectivos critérios, e esse limite é ao mesmo tempo a riqueza do texto platônico que trata da plenitude de uma vida não seccionada. O homem que pensa poder separar o puro desfrutar inofensivo de uma obra de arte dos demais engajamentos da vida concreta é um homem posterior, desde então sempre tardio.

Estabelecido assim que o semelhante imita o semelhante, trata-se da necessidade de laborar no princípio do círculo do ver e dar a ver, ser visto e vidente, e assim formar e ser formado, isto é, nos domínios da educação, que é sempre, tendo passado ou não pelo crivo de um censor filósofo, se se quiser dizer assim, decisão ética e estética. Nenhuma passagem, aliás, expressa melhor a

plenitude do significado de estética do que 401c4-11, que contém a expressão “desde as belas obras na direção da visão ou da audição”, em que aparece a simplicidade do liame arcaico entre o relativo ao belo, à obra de arte e à sensibilidade, dita ademais como prescrição de um dever e no interesse da educação, num resumo do critério do *krínein* em jogo:

Deve-se buscar aqueles artistas capazes de nascença de rastrear a natureza do belo e do bem proporcionado, a fim de que os jovens, como moradores de um lugar saudável se beneficiem de tudo, de onde quer que algo lhes seja projetado desde as belas obras na direção da visão ou da audição, como uma brisa vinda da saúde de lugares bons, e que leva logo desde crianças veladamente à semelhança, amizade e consonância à razão bela?

Note-se aqui o círculo. O princípio é: “seguir a natureza do belo e bem proporcionado”. O fim: “ser semelhante, amigo e consonante à razão bela”. Normalmente, quando Platão precisa explicar como o primeiro escapa a circularidade que instaura, como a desse caso, que para seguir a natureza do belo e bem proporcionado é preciso ter sido levado desde criança à semelhança, amizade e consonância à razão bela, lança mão de figuras míticas como os supramencionados onomaturgo do *Crátilo*, demiurgo do *Timeu*, e fiturgo do livro X da *República*. Aqui, porém, faz menção a certa “capacidade de nascença” dos primeiros poetas pedagogos, para dispensá-los da educação mesma que instauram. Entretanto, pode-se pensar que os artistas dessa cidade produzida com o discurso, Sócrates e seus companheiros, fazem as vezes daquelas figuras míticas, pois sua nomotesia (legislação) é também uma demiurgia (criação), análoga, na condição de pedagogia, à gravura e à escultura: gravura e escultura de almas. Aqui novamente a “natureza do belo” e a “razão bela” são algo bem mais vago e abrangente que uma forma de belo puramente inteligível, mas, precisamente nesta diferença, fica sugerido o enraizamento no sensível de todo suposto não-sensível.

O fato é que, quando no livro VI, a propósito de uma diferença fundamental para sua gnosiologia, aquela entre *doxastón* (objeto de opinião) e *gnostón* (objeto de conhecimento), estabelece uma proporção por analogia, e diz que o primeiro está para o segundo como o que se assemelha (*tò homoióthèn*) está para aquilo a que se assemelha (*tò hō(i) homoióthe*), isso equivale a dizer que a razão em questão é precisamente a do que imita em relação a seu modelo. Essa fração nunca será igual a um, pois o numerador nunca alcançará o denominador. É a razão segundo a qual a cópia fica sempre aquém do original. Aliás, a proporção rigorosa envolvendo as seções da chamada linha dividida aponta mais para uma continuidade do que para uma descontinuidade, e tem a ver com aquela tendência mui platônica supramencionada de ver na fronteira que separa os mais próximos, os contíguos, a diferença total. É assim que Sócrates fala do inteligível somente num

recurso ao visível, e das formas e da forma de bem, num recurso a experiências de luz; e, no entanto, é na fronteira entre ambos que está a maior diferença a ser assinalada (507b):

[...] há muitas coisas belas e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem. [...]
E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma forma, que é única, e chamamos-lhe a sua essência. [...]
E diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as formas são inteligíveis, mas não visíveis.

Na verdade, apesar de o correto ser pensar o visível como grau inferior e derivado de um inteligível mais original, parece que Platão fez ao contrário, e pensou o inteligível como grau hiperbólico do visível, que, afinal de contas, realiza mais do que qualquer outro sentido aquilo que é próprio da inteligência: conter cada coisa em seu aspecto e contemplar de longe a articulação das coisas.

A descrição da terra verdadeira no mito do destino das almas no *Fédon* (107c-116a) é o melhor exemplo dessa hipérbole. Há aí a imagem de uma transcendência em perfeita continuidade e simetria. Do mesmo modo que um ser que vivesse no fundo do mar, se um dia pusesse a cabeça para fora da água e visse através do ar o sol que sempre vira através da água, haveria de se felicitar, também aquele que voasse pelo ar até o alto e pusesse a cabeça para fora do ar e olhasse através do éter para o mesmo sol, veria enfim o sol como ele realmente é. Ela sugere uma analogia entre a hierarquia espacial dos elementos (a terra embaixo, depois água, ar, fogo e éter no alto) e uma hierarquia dos sentidos (o tato embaixo, ligado ao sólido da terra, depois o paladar, tato com a língua, entre a terra e a água, depois o olfato, entre o líquido e o ar, depois a audição, só na esfera aérea, a visão, ligada ao fogo, e, finalmente, a inteligência, ligada ao éter). Continuidade maior, impossível. E assim como o destino dos justos é uma contemplação de um espetáculo de formas e cores bem nítidas, o dos injustos é a indeterminação do lodaçal com seus vórtices sem fim. Isso é determinar o bem e o mal por um critério estético, por ser por um critério horético.

É bem platônico também que aquelas coisas ditas “inteligíveis, mas não-visíveis”, se chamem *hai idéai*, “os aspectos visuais”. Esses aspectos visuais brilham por si mesmos, independentemente de que alguém os veja, isto é, os apreenda pela inteligência. Em todo caso, são assim mesmo designados como os que podem ser vistos/ percebidos pela inteligência. Por quê? A princípio, não precisa que a forma saia de si mesma para que o nexa com os homônimos sensíveis esteja garantido, basta a semelhança. Existe formulação desse nexa mais econômica (e economia é uma característica da estética platônica da austeridade e simplicidade) do que a que aparece no

Parmênides em 132d1-4, apesar de no contexto ser apenas mais uma possibilidade de explicação da participação que leva a aporia, no contexto maior de uma obra acerca da qual não se sabe certamente se enfim alguma vez a explicou de fato:

Por um lado, as formas em si, como modelos, jazem na natureza, por outro lado, as outras coisas se parecem com elas e lhes são semelhantes, e a participação como tal das outras coisas nas formas não consiste senão em se parecerem aquelas com estas (*tà mèn eídē taúta hósper paradeígmata hestánai en tē(i) phýsei, tà dè álla toútois eikénai kai éinai homoiómata, kai hē méthexis haúte toís állois gígnesthai tōn eidōn ouk álle tis è eikasthēnai autoís*).

O visível invisível brilha por si, mas mesmo assim é designado como o que pode ser visto pela inteligência porque a semelhança não se faz automaticamente, e o modo como a forma sai de si, para então responsabilizar-se pelas outras coisas semelhantes é na condição de paradigma, o que imediatamente reclama a existência de um vidente imitador que ligue o modelo aos outros. Não é à toa que ao fim da vida, após deixar o problema da participação vertical entre a forma mesma e seus homônimos sensíveis para se dedicar a certa “ginástica do pensamento” (*Parmênides*) e certo “entrelaçamento dos gêneros” (*Sofista*), Platão tenha voltado àquele problema para arrematá-lo com um mito, como é o *Timeu*.

Como mito, aquela *poíesis* toda daquele demiurgo olhando o paradigma é, em bloco, outro paradigma, para isso servem os mitos. Isso permitiria pensar que o jazer em si e por si da forma, que lhe garante o status de absoluto e fundamento, tão criticado pelo Platão velho no *Sofista* e no *Parmênides*, tenha enfim recebido um enquadramento no *Timeu*, mas de um modo tal que o mais correto seja dizer que o fundamento absoluto é a unidade da trama que articula o modelo, o produtor (*poietés*) e o produto (*poíema*), na simplicidade da produção (*poíesis*), e não a da subsistência isolada de um deles.

Essa ontologia da produção, e não simplesmente metafísica das formas, embora nela as formas joguem um papel fundamental, se expressa na lista dos quatro gêneros ou espécies apresentadas por Sócrates no *Filebo* (27b7c1) gêneros, note-se bem, *tōn ónton*, “dos entes”, revelados por deus: o *ápeiron* (ilimitado), o *péras* (limite), a *meiktè ousía* (essência misturada [mistura de ilimitado e limite]) e a *aitía tēs míxeos* (causa da mistura), correspondentes à *khóra* (espaço-matéria), aos paradigmas, ao mundo e ao demiurgo do *Timeu*.

O paradigma fornecido pela unidade desse mito serve então de referência para outras modelagens, da vida concreta de cada indivíduo – os participantes do diálogo não estariam ali, não fosse por isso – a uma cidade produzida pelo *lógos* como imagem ampliada da alma humana. A

poiesis do tratado da música é a modelagem das almas dos futuros guardiões. Que ela se faça pela poesia em sentido estrito não é mera coincidência. Sócrates já havia no *Banquete* estranhado essa sinédoque: se todo aquele que traz do não-ser para o ser é poeta, porque um artista específico é que ficou com esse nome? A resposta é insinuada adiante, mas se a podia escancarar: de todos os artífices e suas respectivas passagens do não-ser para o ser, o primeiro é o que opera a mais fundamental das passagens, que é a lavra de uma língua histórica, sem o que nenhum dos demais artífices teria o horizonte de significado em que pudessem realizar suas fainas, por isso até é possível pensar numa cidade sem sapateiro que não seja de porcos, já que não é contrário à essência do homem viver descalço, mas não sem poeta, já que não lhe é possível viver sem linguagem, sem o sentido de mundo arrancado do imundo sem-sentido.

Por isso, é preciso laborar no terreno da poesia. Como ensinar, por exemplo, que se deve preferir a morte à escravidão, obedecer aos chefes, evitar o riso violento e a embriaguez, senão tornando esses valores, que não se impõem por si, visíveis e audíveis pelas artes plásticas e pela música em imagens belas que se tornem modelo para a imitação? Haveria como prová-lo de uma maneira mais rigorosa? Numa república de covardes ensinar-se-ia o contrário. Não há como demonstrá-lo a partir da ideia de coragem para um espírito que não tenha sido educado para vê-la.

Ao laborar no terreno da poesia, no contexto da velha rixa entre poesia e filosofia, e entre Apolo e Mársias, os fundadores dessa cidade propõem tipos suficientes para configurar a unidade de uma estética bem determinada. Interessante que a estética ligada àquela ontologia hiperbólica seja de uma austeridade lacônica, de uma reserva e contenção, antes que de um transbordamento. Dir-se-ia ser isso evidente devido exatamente à subordinação do tema da poesia ao tema da educação dos guerreiros. Ou não seria ao contrário? Não seria a beleza de um modo de vida concreto plasticamente apresentado no livro III, dos filhos da terra de alma de ouro, que respaldaria o aval à guerra, aceita na cidade a contragosto como uma necessidade trágica, nem boa nem má? Afinal, esses homens devem ser educados na ginástica precisamente porque hão de ser “os atletas da maior competição” (*athletai tou megistou agônos*). A imagem desses homens e mulheres reunidos para a refeição, em trajas simples, gestos comedidos, respirando no silêncio o respeito pelos valores pactuados tacitamente, efeito da pedagogia pela boa música, que ainda estão nessa fase propedêutica, que não passaram pela seleção dos chefes, logo pela educação dos chefes, apresentadas nos livros VI e VII, mas que em todo caso, como é dito em 402c, nunca serão “músicos” enquanto não conhecerem os *eíde* da temperança, da coragem, da liberalidade, da grandeza de caráter, etc.”, fornece o elemento emotivo, não-teórico, primeiro, condição de possibilidade da posterior teoria desses *eíde*. Sim, nessa hora Sócrates fala que nem os guardiões

educados por eles com o *lógos*, nem eles próprios, educadores do mesmo caráter, jamais serão afeitos às Musas enquanto não tiverem aquele conhecimento, referindo-se ao modelo primeiro, comum a todos os níveis em que se move o diálogo, sugerindo, o que depois será confirmado, que a *poíesis* do tratado da música, a modelagem das almas pela educação, engendra obras que são elas mesmas modelos para outras imitações, a começar pelas dos próprios participantes do diálogo. A vigência do modelo no íntimo da alma, adquirida graças a convergência de boas imagens vindas de fora, resulta naturalmente num aspecto exterior digno de ver. Em 402d, aparece a formulação dessa ideia, quando o emprego não-técnico de palavras como *éthos*, *eîdos*, participação, sumo belo e contemplação deixa entrever o solo em que floresce a filosofia platônica das formas: “acaso, quem fizer convergir intimamente na alma bons hábitos, que, no seu aspecto externo, estejam em *homología* e *symphonía* com aqueles, por participarem do mesmo tipo, tal não seria o mais belo espetáculo possível de contemplar?”

A austeridade lacônica do sempre exuberante Platão é antes um tipo de ordem estética, versão no plano do comportamento concreto do princípio da contenção de cada diferença nas bordas do limite que a determina enquanto tal, do princípio da *monoeídeia* (unidade de aspecto). No livro X, Sócrates comenta a propósito de uma arte do caráter sensato (604e1-6, trad: Maria Helena da Rocha Pereira):

Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho.

Em todo caso, haveria uma imitação assim, logo uma arte assim, e uma plateia para ela. Trata-se de uma arte que mal e mal se distingue da mais módica das vidas, daí o tédio que provoca na multidão, que não aprendeu a ver a vida comum como obra de arte. Os que aprenderam, por sua vez, empenhados que estão em representar o único papel que importa, o seu próprio, detestam o excesso de peripécia; detestam o preciosismo afetado do ator, orgulhoso de fazer as vezes de mil e um tipos, como se no fundo não fizesse um tipo só, do mesmo jeito; detestam os amigos de espetáculos, que não percebem que o próprio advento do ser (os gregos chamavam-no *alétheia*) é o mais espantoso e admirável dos espetáculos (cf. livro VI, em que, por contraste com os simples “amantes de espetáculos, *philotheámones*, os filósofos são ditos “amantes do espetáculo da verdade”, *philotheámones tês aletheías*).

Ora, quem levaria tão a sério, como Platão, que uma imagem num espelho d’água não é a própria coisa que reflete? Não seria isso próprio de quem costuma estar atento à coisa, de quem

costuma acolher a pregnância do seu aspecto como signo mor de seu ser? A disjunção entre essência e aparência que decorre daí, por sua vez, corresponderia a um rebaixamento da aparência, ou, antes, indicaria que os problemas de coisas como “essência” se resolvem no âmbito de coisas como “aparência”? Quem pressentiria estranho perigo num simples show de pantomima? Não seria aquele acostumado a prestar atenção às suas próprias performances e a se perguntar se não são gestos próprios, mas reproduções do alheio?

E mais. Não deveria a ambivalência do fato de o autor mais alegórico e hiperbólico da história da filosofia desembocar numa estética, entendida agora como prescrição de princípios reguladores da arte, tão mínima, que quase se encobre atrás da própria vida comum, respingar também sobre a metafísica correlata? Nesse caso, a velha acusação, que o discípulo Aristóteles já fazia “aos que põem as ideias como causas”, de inflação ontológica, como alguém que, “querendo contar, achasse não ser capaz de contar menos entes, e contasse, depois de fazê-los mais” (*Metafísica*, I, 9, 990a34-990b4), é compensada com a constatação de, antes, uma deflação, já que a metafísica das formas brota exatamente de uma petição velada de economia, de enxugamento, a ser operada sobre o *memíkhtai pân en pantì* (tudo misturado com tudo, atribuído a Anaxágoras) e o *pánta reî* (tudo flui, atribuído a Heráclito) pré-socrático, o qual vai de par com o *páthos* do turbilhão, do torpor diante do turbilhão. A teoria das formas opera efetivamente esse minimizar, pelo qual, ao invés de no final ficar com dois mundos, fica não apenas com um só, mas, desse, com apenas aquilo que se deixa conter nos limites que distinguem uma coisa de outra. De uma multidão infinita de homônimos, fica apenas um, traço arquetípico, que é o mesmo em todos, que é o universal dizível, já que o absolutamente particular é infinito e indizível.

Sendo assim, o pensamento de Platão vale mais como exemplo do princípio da navalha de Ockham do que como sua vítima preferida, como se costuma pensar. Vide a importância da matemática para esse o pensamento, não apenas como meio ou instrumento, mas como reveladora de um modo de ser que determina o seu núcleo mais característico: “sempre igual a si mesmo”, “forma inteligível sem matéria sensível”, “descoberto por reminiscência e não construído na experiência”. Assim, descontados os fatores de necessidade e exatidão, se há como hierarquizar atos e fatos matemáticos, o critério é... a elegância. E, sabe-se, elegância aqui significa alcançar o fim com um mínimo de termos e de procedimentos.

Para terminar, vale citar uma passagem do *Timeu* (46c6-47c4), aquela que vem logo após a explicação das causas meramente mecânicas da visão, estas apenas suas concausas de segunda ordem, e que apresenta sua verdadeira causa. Aí, não apenas não aparece nenhuma incompatibilidade entre a filosofia platônica e esse sentido que é a melhor metonímia da *aísthesis*,

como, ao contrário, aparece seu nexos essencial. Que a dignidade da visão se justifique pela dignidade da astronomia e da aritmética, e não das artes pictóricas e musicais, isso é em todo caso bem platônico. Afinal, não havia ainda nenhum domínio da arte separado de um domínio da ciência e o estabelecimento da supremacia de Urânia sobre Polímnia é uma criação histórica mais poderosa que qualquer quadro ou poema, a qual se faz, em todo caso, através desses quadros-poemas, que são a *República* e o *Timeu*. Note-se, nesse trecho, o sentido de participação e imitação:

Que fiquem ditas as causas acessórias dos olhos, no tocante ao poder que obtiveram e que agora têm. Depois disso, porém, urge que se diga a maior de suas obras, pela qual deus no-los presenteou para o nosso proveito. A visão, segundo o sentido do meu discurso, veio a ser para nós causa do maior proveito, pois nenhuma das palavras ditas agora acerca do todo teria sido jamais dita, se não víssemos nem os astros, nem o sol, nem o céu. De fato, o dia e a noite sendo vistos, bem como os meses e estações dos anos, assim como equinócios e solstícios, levaram a maquinação do número, <nos> deram a noção do tempo e a investigação acerca da natureza do todo. Por causa dessas coisas, pusemo-nos a caminho do gênero da filosofia, do qual maior bem nem adveio, nem advirá jamais ao gênero dos mortais como presente dos deuses. Digo, pois, <ser> esse o maior bem dos olhos. Os outros menores, os quais o não-filósofo que ficasse cego em vão lamentaria ter perdido, por que haveríamos de louvar? Mas de nossa parte, quanto a essas coisas, que fique dita esta causa: deus encontrou a visão e com ela nos presenteou, a fim de que, contemplando as circunavegações da inteligência no céu, as utilizássemos para as errâncias circulares do vai-e-vem da inteligência que há em nós, que são congêneres àquelas – às imperturbáveis as perturbadas – <a fim de que>, aprendendo as medidas <que se operam> segundo a natureza e participando de sua retidão, e imitando as realizações dos deuses sempre encaminhadas, estabelecêssemos as que em nós <já> foram <sempre> desencaminhadas.

REFERÊNCIAS

DIELS-KRANZ – Die Fragmente der Vorsokratiker. Zürich: Weidemannsche Verlagsbuchhandlung, 2004. 3 v.

JAEGER, W. – Paidéia, a formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PLATÃO – República. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATO – Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit: Joannes Burnet. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1985. 5v.

On Plato's Republic II, 376d9 – III, 403c8**Abstract**

The section II 376d9 – III 403c8 of the Plato's *Republic*, in which Socrates and his interlocutors discuss about the *mousiké*, can be clearly demarcated and isolated, and from there can be extracted enough material to form a "platonic aesthetics" in a normative sense. On the other hand, the content of this "treatise on music" is so attached to the rest of the work that its reading may instead provide a consideration of the whole of the platonic project, beyond the boundaries of the treatise, and the role played in this project by the sensation, the beauty and the art.

Keywords: Plato. Music. Aesthetics.

Sur le « Traité de la Musique » de Platon (République II 376d9 – III 403c8)**Résumé**

Le passage II 376d9 – III 403c8 de la *République* de Platon, dans lequel Socrate et ses interlocuteurs traitent la question de la *mousiké*, peut être bien délimité et isolé, et de là on peut extraire assez matériaux pour bâtir une « esthétique platonique », en sens normatif. D'autre part, le contenu de ce « traité de la musique » est si attaché au reste de l'oeuvre qu'on peut plutôt, à partir de sa lecture, mettre en question l'ensemble du projet platonique et le rôle qu'y jouent la sensation, le beau et l'art.

Mots-clés : Platon. Musique. Esthétique.

Luís Felipe Bellintani Ribeiro
E-mail: lfbribeiro@id.uff.br

Enviado em: 29/06/2017
Aprovado em: 01/11/2017