



Bruno de Gouvêa Marti Ferrão

**Sócrates faz música?
Uma comparação entre os Sócrates
de Nietzsche e de Platão**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Luisa Severo Buarque de Holanda

Rio de Janeiro,
agosto de 2020



Bruno de Gouvêa Marti Ferrão

**Sócrates faz música?
Uma comparação entre os Sócrates
de Nietzsche e de Platão**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Prof. Luisa Severo Buarque de Holanda
Orientadora
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Alexandre Marques Cabral
UERJ

Prof. Irley Fernandes Franco
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Rosa Maria Dias
UERJ

Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2020

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Bruno de Gouvêa Marti Ferrão

Violonista, Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2017), com mobilidade de graduação na Université de Rouen (França). Desenvolve atividade artística como solista e em formações de câmara e tem ainda experiência no ensino de violão.

Ficha Catalográfica

Ferrão, Bruno de Gouvêa Marti

Sócrates faz música? : uma comparação entre os Sócrates de Nietzsche e de Platão / Bruno de Gouvêa Marti Ferrão ; orientadora: Luisa Severo Buarque de Holanda. – 2020.

79 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2020.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Sócrates. 3. Platão. 4. Friedrich Nietzsche. 5. Música. I. Holanda, Luisa Severo Buarque de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Ao Antonio Jardim,
filósofo e músico

Agradecimentos

Aos meus pais, Maria Eliza e Henrique, por me darem asas para voar e chão para pousar.

À minha irmã, Bia, por me fazer ver o que realmente importa.

À minha orientadora, Luisa Buarque, pela compreensão e paciência infinitas.

À Carol e à Lyza, pela amizade presente.

À Monah, pelas horas de escuta e de troca.

Ao André Decotelli e ao Felipe Gall, amigos que a filosofia me deu, pela disponibilidade de lerem o meu texto e pelas observações preciosas.

Aos colegas da pós-graduação em filosofia, por tudo o que partilhamos nesses mais de dois anos.

Ao CNPq e à PUC-Rio, por proverem as condições materiais necessárias à realização desta pesquisa, incluindo uma bolsa de estudos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento: 001.

Resumo

FERRÃO, Bruno de Gouvêa Marti; HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. **Sócrates faz música? Uma comparação entre os Sócrates de Nietzsche e de Platão.** Rio de Janeiro, 2020. 82 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Protagonista de boa parte dos diálogos de Platão, Sócrates está presente também na filosofia de Friedrich Nietzsche, desde a primeira fase desta. Em ambos os casos, a figura do filósofo ateniense estabelece alguma relação com a música. Tendo como fio condutor uma célebre passagem do *Fédon*, buscaremos promover um confronto entre a imagem de Sócrates que Platão nos transmitiu e aquela criada pelo jovem Nietzsche, a fim de estabelecer pontos de contato e de afastamento entre esses dois personagens. Mais do que isso, buscaremos demonstrar o caráter decisivo de Sócrates nas filosofias de Platão e do jovem Nietzsche, perguntando, para tanto, de que maneira o personagem Sócrates veicula e encarna o pensamento de cada um desses filósofos no que diz respeito à música.

Palavras-chave

Sócrates; Platão; Friedrich Nietzsche; música.

Résumé

FERRÃO, Bruno de Gouvêa Marti; HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. **Socrate fait-il de la musique? Une comparaison entre les Socrates de Nietzsche et de Platon.** Rio de Janeiro, 2020. 82 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Protagoniste d'une bonne partie des dialogues de Platon, Socrate est présent aussi dans la philosophie de Friedrich Nietzsche, depuis la première phase de celle-ci.

Dans tous les deux cas, la figure du philosophe athénien a un certain rapport avec la musique. Ayant comme fil conducteur un célèbre passage du *Phédon*, nous essayerons de faire une confrontation entre l'image de Socrate que Platon nous a transmise et celle créée par le jeune Nietzsche, afin d'établir des points de contact et d'éloignement entre ces deux personnages. En outre, nous essayerons de démontrer le caractère décisif de Socrate chez Platon et chez le jeune Nietzsche, en demandant de quelle manière le personnage Socrate véhicule et incarne la pensée de chacun de ces philosophes en ce qui concerne la musique.

Mots clés

Socrate; Platon; Friedrich Nietzsche; musique.

Sumário

Introdução	10
Considerações preliminares	15
A questão socrática vs. Sócrates como personagem conceitual	
Primeira parte	
1. Arte, Apolo e Dioniso	18
2. Nietzsche crítico de Sócrates	24
2.1. Sócrates no plural	30
Segunda parte	
3. <i>Mousiké</i> : à guisa de definição	35
4. Platão e o ensino das virtudes por meio da <i>mousiké</i>	42
4.1. A educação do guardiões	43
4.2. Música na <i>pólis</i>	48
4.3. Música na alma	50
4.4. A cidade ideal	52
4.5. Harmonia: macro e microcosmo	54
5. Um olhar sobre os diálogos de Platão	58
5.1. Restrições à <i>mousiké</i> na <i>República</i>	58
5.2. Duas concepções de <i>mousiké</i>	62
6. Conclusão	68
7. Referências bibliográficas	75

*Já se percebeu que a música faz livre o espírito?
que dá asas ao pensamento? que alguém se torna
mais filósofo, quanto mais se torna músico?*

Friedrich Nietzsche, *O caso Wagner*, 1

Introdução

Já se tornou célebre a passagem do *Fédon* na qual Sócrates afirma que a filosofia é a mais alta música (*Fédon*, 61a). Trata-se, com efeito, de uma declaração que tende a provocar surpresa, especialmente quando se levam em conta o seu contexto de produção e o fato de que, tradicionalmente, Platão não costuma ser visto como um filósofo afeito às artes.

Por que, então, teria ele posto tais palavras na boca de Sócrates, quando este se encontrava já na iminência de morrer? Friedrich Nietzsche aborda essa questão (fazendo alusão à mesma passagem do *Fédon*) em *O nascimento da tragédia*, quando dirige uma crítica a Sócrates:

[Sócrates] tinha, aqui e ali, com respeito à arte, um sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever quase negligenciado. Com frequência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e a mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: “Sócrates, faz música!”. Ele se tranquiliza, até os seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente que uma divindade venha lembrá-lo daquela “música popular, ordinária”. (NIETZSCHE, 2007, p.88)

A postura que Nietzsche adota aí mostra-nos não apenas que ele se opõe a Sócrates (pelo menos no que diz respeito a questões musicais), mas também que considera o episódio envolvendo seu adversário como quase histórico. Prova disso é o fato de que, nesse trecho de *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão não faz qualquer menção à já referida passagem do *Fédon*, nem tampouco a Platão.

Vale ressaltar, contudo, que Nietzsche não foi o primeiro autor da História a dirigir críticas a Sócrates. Pelo contrário, pode-se dizer mesmo que seu pensamento de juventude sofreu em parte a influência de Aristófanes, dramaturgo que já na Antiguidade manifestava sua oposição a Sócrates. Na comédia *As Rãs*, a penúltima fala do coro acusa o filósofo de desprezar a *mousiké*:

Alegra não ficar sentado
num blá-blá-blá com Sócrates,
depreciando a música [*apobalónta mousikèn*]
ou refugando a magnitude
da arte trágica.
Com tró-ló-lós pedantes,
com puerilidades de futilidades,
passar o tempo inerte
é do homem marginal à inteligência.

(*As Rãs*, v. 1491-99)

Tal acusação é caracterizada por Aldo Brancacci como uma “injúria suprema na boca de um Grego” (BRANCACCI, 2004, p. 209, tradução nossa), afirmação que desperta em nós algumas questões: primeiramente, que **lugar** era reservado à *mousiké* na Grécia dos séculos V e IV a.C.? Em seguida, levando em conta esse lugar, por que haveria de ser **tão grave** receber uma acusação como a que Aristófanes faz contra Sócrates (na hipótese de a afirmação de Brancacci ser apropriada)? Mais do que isso: de que maneira poderia Sócrates representar uma **ameaça** à posição que a *mousiké* ocupava então?

No que concerne a tal ameaça, Aristófanes e Nietzsche parecem estar de acordo: Sócrates é, no entender de ambos, um inimigo da *mousiké* e da tragédia. Em contrapartida, o Sócrates do *Fédon* – o Sócrates platônico, portanto – parece conseguir se desvencilhar de eventuais acusações dessa ordem, ao se amparar na justificativa de que por toda a vida ele não fizera outra coisa senão música – a mais alta música, *megíste mousiké*. É nessa direção, inclusive, que aponta Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, quando estabelece uma distinção entre “a mais elevada arte das Musas” e uma “música popular, ordinária”. Poderíamos dizer, seguindo a via aberta por Nietzsche, que é justamente por considerar a *mousiké* sob duas perspectivas distintas que o mestre de Platão a identifica com a filosofia, por um lado – a ponto de incluí-la em seu modelo de educação –, mas é acusado de negligenciar a *mousiké*, por outro lado.

No entanto, parece-nos pertinente levantar ainda a seguinte questão, tendo a cena do *Fédon* como ilustração: não estaria Sócrates, por assim dizer, em desvantagem perante a *mousiké*? Em outras palavras: não seria também ele **ameaçado** por ela? Não somente o indivíduo Sócrates, mas sobretudo o discurso por ele propagado: uma vez que a filosofia era incipiente à época, que desafios ela ainda teria de enfrentar para que seus efeitos se equiparassem aos da já estabelecida *mousiké*? Ou ainda: em que medida os efeitos desta última sobre o *páthos* representavam uma concorrência para a racionalidade filosófica?

Com isso, o que se tem é o seguinte quadro: de um lado, dois acusadores de Sócrates, os quais o encaram como inimigo da *mousiké*; e, de outro lado, seu defensor, que através de sua figura se lança em defesa da própria filosofia, contra a potencial ameaça representada pelos efeitos musicais. Convém observar, no entanto, que tal divergência não se dá apenas em termos de pontos de vista: a chave para se compreender a pretensa ambiguidade presente no modo como

Sócrates se relaciona com a *mousiké* (afinal, ele sofre ou exerce uma ameaça sobre ela?) está antes em reconhecer a própria **pluralidade** que seu nome carrega. O Sócrates que aparece nos diálogos de Platão não é o mesmo que Aristófanes retrata, e o Sócrates de que fala Nietzsche é ainda um terceiro, distinto dos demais; mesmo que, à primeira vista, nos tenha parecido que Nietzsche tomava como fato histórico um episódio da vida de Sócrates relatado no *Fédon*, devemos observar que o que se tinha ali era também a construção de um personagem. Em Aristófanes, tal procedimento fica mais evidente – afinal, ele é perfeitamente coerente com a atividade de um comediógrafo, de um dramaturgo –, porém não é de todo diverso daquele que Nietzsche adota. Ao fazer suas críticas a Sócrates, o filósofo alemão também *cria* o seu próprio personagem, assim como Platão o fizera, séculos antes.

Levando isso em conta, buscaremos promover aqui um **confronto** entre a imagem que Platão nos transmitiu de Sócrates e aquela criada pelo jovem Nietzsche. Em que medida teria o Sócrates nietzschiano incorporado características presentes no Sócrates platônico, e em que medida teria ele se distanciado desse mesmo Sócrates, no que concerne ao seu modo de encarar a *mousiké*?

Convém ressaltar que, embora a referência ao *Fédon* feita em *O nascimento da tragédia* esteja revestida de um contorno histórico, não está no escopo desta pesquisa discutir a *real* postura de Sócrates em relação à *mousiké*. Pensaremos no filósofo como personagem: de um lado, o Sócrates nietzschiano e, de outro, o platônico.

Mais do que isso, trataremos de Sócrates enquanto *personagem conceitual*, tal como o analisaram Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao definir esse conceito, por sinal, os autores de *O que é a filosofia?* chegam a mencionar o nome de Sócrates, tido por eles como “o principal personagem conceitual do platonismo” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 85). Deleuze e Guattari observam ainda que, de simpático, Sócrates passa a personagem antipático no pensamento de Nietzsche – filósofo inigualável em número de personagens conceituais criados. “O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia” (*ibid.*, p. 86): tendo isso em mente, buscaremos demonstrar o **caráter decisivo de Sócrates** nas filosofias de Platão e do jovem Nietzsche. De que maneira o personagem Sócrates

veicula e *encarna* o pensamento de cada um desses filósofos no que diz respeito à música/*mousiké*?

Nesse percurso, recorreremos a duas obras principais: de Platão, *A República* (em especial os Livros III e IV), que, dentre inúmeros temas, aborda a *mousiké* sob a perspectiva da educação; e, de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, obra de juventude na qual Sócrates é apresentado como um espírito contrário ao espírito trágico.

A presente dissertação está estruturada em duas partes: *grosso modo*, cada uma delas é dedicada a um dos Sócrates que nos interessam. No entanto, antes de adentrarmos propriamente na discussão em torno desses dois personagens, faremos primeiro uma breve reflexão sobre um tema que prepara o desenvolvimento subsequente. Trata-se de um olhar panorâmico sobre a **questão socrática**, com vistas à compreensão do modo como se estabeleceram os diferentes Sócrates ao longo da História. Buscaremos fornecer ainda uma justificativa para a ordem de exposição aqui adotada: primeiro o Sócrates de Nietzsche, depois o de Platão.

Uma vez feitas essas considerações preliminares, passaremos então à discussão central desta pesquisa: a primeira parte da dissertação, voltada para o Sócrates nietzschiano, se inicia com uma exposição do pensamento estético-musical do jovem Nietzsche. Partindo da leitura de *O nascimento da tragédia* e de algumas conferências que lhe são adjacentes, o capítulo 1 estuda a oposição Apolo-Dioniso e sua articulação com a tragédia antiga e com a arte em geral. No capítulo 2, entra em questão a crítica que Nietzsche faz ao socratismo, a qual aponta para um antagonismo entre a concepção trágica do mundo e o pensamento racional identificado em Sócrates.

A segunda parte é aberta com uma reflexão em torno da *mousiké* e da concepção que dela se fazia na Grécia dos séculos V e IV a.C. Importa-nos aí estabelecer sobretudo qual acepção de *mousiké* estará em jogo neste trabalho. Em seguida, o capítulo 4 busca compreender o papel que a *mousiké* desempenha no modelo de educação proposto por Platão na *República*; já o capítulo 5 se volta para as restrições feitas aí à prática musical, as quais também se encontram, em alguma medida, relacionadas com o referido modelo de educação. Por fim, expandiremos nosso olhar para outros diálogos que não a *República*, a fim de

investigar de que maneira o Sócrates platônico faz referência a cada uma das duas compreensões de *mousiké* apontadas por Nietzsche em sua leitura do *Fédon*.

Ao final de nosso percurso, pretendemos ter reunido elementos suficientes para mostrar que, ainda que figurando na obra e no pensamento de filósofos tão diferentes, os Sócrates de Platão e de Nietzsche guardam, sim, algumas semelhanças entre si. Em outras palavras, a impressão que se tem é de que Nietzsche possivelmente se inspirou no Sócrates platônico para compor o seu próprio personagem. O que talvez seja mais decisivo para a distinção entre os dois Sócrates seja a compreensão de música que cada um de seus respectivos autores tem.

Considerações preliminares

A questão socrática vs. Sócrates como personagem conceitual

... quem tiver tudo isso presente, junto com a assombrosamente alta pirâmide do saber hodierno, não poderá deixar de enxergar em Sócrates um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal.

F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 15

Quem faz uma primeira incursão na história da filosofia antiga fatalmente se depara com o termo “pré-socrático”, comumente utilizado para caracterizar os pensadores gregos que primeiro se indagaram sobre questões referentes à natureza, a sua constituição e transformação. Engana-se, porém, quem vê por trás de tal expressão uma justificativa de ordem meramente temporal: os chamados *physikói* são mais do que apenas pensadores que filosofaram *antes* de Sócrates. Com a chegada deste, a filosofia sofreu uma virada radical, passando “de um tipo anterior de dedicação esparsa ao saber e ao ensino a um tipo posterior, marcado pela ascensão de *escolas* e de uma *literatura* própria” (ALENCAR, 2019, p. 17) – pelo menos segundo a narrativa predominante da história da filosofia.

Paradoxalmente, mesmo sendo um dos pensadores mais marcantes e estudados de toda a história da filosofia, Sócrates permanece uma figura enigmática sob certos aspectos. Destes, talvez o mais relevante seja o fato de que tudo o que se sabe sobre a sua filosofia nos foi transmitido por terceiros, uma vez que o próprio Sócrates nada deixou de escrito.

Dos testemunhos a seu respeito que chegaram até nós, o mais extenso e legitimado é o de Platão. Cesar Alencar põe nos seguintes termos uma questão envolvendo esse autor e seus diálogos:

... Sócrates nada escreveu, mas permanece vivo para nós ainda hoje pelos traços de um Platão que, ao escrever, não se manifesta como autor das ideias postas nos debates que ele narra. A quem atribuir o cerne desta filosofia *in statu nascendi*? (*Ibid.*, p. 14)

Além do de Platão, há outros três principais testemunhos acerca de Sócrates: o do comediógrafo Aristófanes, o de Xenofonte (outro discípulo de Sócrates, assim como Platão) e o de Aristóteles. A chamada **questão socrática** (ou problema de Sócrates) se instaura precisamente quando, diante desses testemunhos, algumas dúvidas se impõem: qual deles escolher? Dos quatro, qual

testemunho está mais próximo do Sócrates histórico? Quanto há de veracidade nesses testemunhos, e quanto há de criação neles?

O surgimento da questão socrática remonta ao início do século XIX: em um artigo publicado em 1818, Schleiermacher põe em dúvida a autenticidade do testemunho de Xenofonte, tido por ele como pouco filosófico, e preconiza o retrato de Sócrates feito por Platão.

As críticas dirigidas por Schleiermacher à obra de Xenofonte foram tão amplamente acolhidas, que até um século depois da publicação de seu texto estudiosos como Robin ainda endossavam o ponto de vista defendido pelo filólogo alemão. Os escoceses Burnet e Taylor, por exemplo, não só acolhiam os diálogos de Platão como testemunho mais fidedigno, como também acrescentavam que o valor de Sócrates só pode ser compreendido quando se toma o que é dito nos diálogos como palavra do próprio Sócrates, e não de Platão. Muitos autores têm se alinhado com essa posição, mas muitos outros também têm discutido até que ponto os testemunhos de Xenofonte e de Aristófanes não deveriam ser levados em consideração quando se procura delinear a figura histórica de Sócrates¹.

Mais recentemente, no entanto, Louis-André Dorion defendeu que a questão socrática sofreu um declínio, o qual foi acompanhado por uma renovação de interesse por Xenofonte: “O problema de Sócrates tem todas as condições de um problema falso, porque ele repousa sobre um mal-entendido” (DORION, 2011, p. 7, tradução nossa). No entender do acadêmico canadense, nem Platão nem Xenofonte escreveram com a intenção de reportar fielmente as ideias de Sócrates. Isso porque as obras desses autores constituem um gênero literário específico (já identificado, inclusive, por Aristóteles), o do **diálogo socrático**. *Lógoi sokratikói* são “obras literárias e filosóficas que incluem um grau substancial de invenção” (*ibid.*, p. 9). Sendo assim, cada autor “cria” o seu próprio Sócrates, e com isso uma série de diferenças entre os vários testemunhos vem à tona².

¹ Cf. VILHENA, V. M-. **O problema de Sócrates**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

² O Sócrates aristofânico parece também se afastar da figura histórica, uma vez que a comédia tem por princípio a caricatura. Se, por um lado, é provável que o Sócrates personagem reunisse elementos do homem real – o que aumentaria a eficácia da caricatura –, por outro lado, como nos lembra Dorion, o retrato criado por Aristófanes pode ter importado características de outras figuras históricas, a exemplo dos *physikói* e dos sofistas.

Levando em conta, portanto, o caráter literário dos diálogos socráticos, Dorion propõe que se faça uma exegese comparativa entre eles. Em sua opinião, isso enriquecerá a compreensão que se tem da questão socrática, a qual não passa de um problema “inútil e complicado” (DORION, 2011, p. 21).

É nesse sentido que nosso trabalho encarará o Sócrates platônico e o nietzschiano enquanto personagens, os quais se encontram a serviço do pensamento de cada filósofo. Tomaremos, em parte, o partido de Dorion, ao considerar que cada autor cria para si um Sócrates específico, mas teremos em mente que tais personagens são atravessados pelos pensamentos de Platão e de Nietzsche. Para nós, Sócrates é como um *veículo* guiado a cada vez por um dos filósofos estudados aqui. Sócrates é, vale lembrar, um *personagem conceitual* (Deleuze-Guattari), uma vez que se insere e serve ora ao pensamento de Nietzsche, ora ao de Platão.

Nosso percurso terá início com o Sócrates nietzschiano: veremos de que maneira esse personagem participa do processo de decadência da tragédia descrito por Nietzsche, e como ele se insere na crítica que o filósofo alemão faz ao otimismo teórico. Após observar os traços que caracterizam o Sócrates de Nietzsche, buscaremos, então, no personagem platônico características que corroborem o perfil delineado pelo autor de *O nascimento da tragédia*. Dito de outro modo: só depois de termos estudado o Sócrates nietzschiano é que seremos capazes de verificar, em Platão, elementos que Nietzsche tenha eventualmente tomado emprestados para criar o seu próprio personagem.

Nesse sentido, cabe ressaltar que nossa intenção não é compor um único Sócrates a partir desses dois personagens, mas justamente apontar a pluralidade que a figura do filósofo apresenta. Para tanto, destacaremos em Platão elementos que aproximem o seu Sócrates do nietzschiano e, evidentemente, veremos em que medida esses mesmos personagens se afastam e se contrapõem.

Arte, Apolo e Dioniso

... só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente...

F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 5

A filosofia de Friedrich Nietzsche, pela diversidade que apresenta, é comumente dividida em três fases. A primeira delas, que coincide com o período em que o filósofo lecionou filologia clássica na Universidade de Basileia, é notadamente marcada pelo pensamento de Arthur Schopenhauer e pela estética de Richard Wagner. Nesse período, que tem como marco inicial a publicação de *O nascimento da tragédia no espírito da música*, livro de estreia de Nietzsche, este se volta para a Grécia clássica com o propósito de analisar a Alemanha de seu tempo.

Em *O nascimento da tragédia*, bem próximo da concepção schopenhaueriana e wagneriana de música e, portanto, nitidamente inspirado em Wagner e Schopenhauer, Nietzsche acredita que, pela arte e, em especial pela música, neste momento, personificada por Wagner, o *espírito alemão* poderá reencontrar-se a si próprio já que a hipertrofia da racionalidade e o poder da lógica não aniquilam absolutamente o *pathos* trágico. (CALOMENI, 2010, p. 209)

Tereza Cristina Calomeni elenca três propósitos essenciais sobre os quais *O nascimento da tragédia* é construído: 1) “apresentar o processo de constituição e a finalidade da tragédia grega”; 2) “descrever a morte da tragédia pela intervenção de Eurípedes e da racionalidade socrática”; e 3) “anunciar a indiscutível volta do *pathos* trágico que (...) já se reapresenta abrigado em algumas manifestações artístico-filosóficas da modernidade” (CALOMENI, 2010, p. 194). Dos três objetivos apontados pela autora, interessam-nos especialmente os dois primeiros, os quais guardam relação com a crítica que Nietzsche faz a Sócrates, tema desta pesquisa.

No que tange ao terceiro objetivo, limitamo-nos a afirmar que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche critica o cientificismo otimista de sua época e reivindica um retorno do pensamento trágico. Por trás de sua reivindicação, encontram-se a constatação do esgotamento de um determinado tipo de cultura e a esperança no ressurgimento de algo supostamente destruído:

Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música. Que outra coisa saberíamos nomear que, na desolação e exaustão da cultura atual, pudesse despertar alguma expectativa consoladora para o futuro? (NIETZSCHE, 2007, p. 120)³

É nesse contexto que aparece a figura de Sócrates, a qual, como veremos, desempenhará um papel central na crítica de Nietzsche ao otimismo teórico. A fim de que cheguemos a esse ponto, no entanto, é necessário primeiro compreender de que modo Nietzsche estabelece sua **metafísica de artista** e como ela se articula com o conceito de trágico.

Em seu pensamento de juventude, Nietzsche concebe apolíneo e dionisíaco como dois “poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza” (*ibid.*, p. 29). Trata-se, como o próprio autor frisa, de duas forças, dois impulsos naturais que não dependem do ser humano para se manifestar.

Ter visto o dionisíaco ao lado do apolíneo na arte grega possibilita a Nietzsche formular uma “hipótese metafísica”, isto é, não apenas pensar a arte como a atividade humana que se encarna em obras, mas apresentá-la como algo que se encontra na esfera da natureza. (DIAS, 1994, p. 27)

Apolo é identificado com o sonho, e Dioniso, com a embriaguez. Em seu processo de composição artística, o indivíduo que cria dá forma a um ou a dois desses estados fisiológicos, porque os *imita*. Ao criar, portanto, o artista não faz senão reproduzir um movimento que a natureza já realiza: “todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático” (NIETZSCHE, 2007, p. 29).

Nietzsche abre *O nascimento da tragédia* comparando a criação artística com a procriação: do mesmo modo que esta necessita da dualidade dos sexos para se efetivar, também o desenvolvimento da arte depende do par apolíneo-dionisíaco. E a relação que se estabelece entre esses dois impulsos é, ressalta Nietzsche, de luta incessante, de constante contraposição; apolíneo e dionisíaco são duas forças estéticas complementares, ainda que em permanente tensão.

³ Neste trabalho, todas as citações de *O nascimento da tragédia* foram extraídas da tradução de J. Guinsburg.

Apolo é o deus da bela aparência, do *principium individuationis*; ele confere medida e dá limite às formas. Já Dioniso é caracterizado pela desmedida, pelo dilaceramento; ele é o deus do êxtase. “A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade” (MACHADO, 2006, p. 213).

O culto a Dioniso nega os principais valores da cultura apolínea porque ele se manifesta em uma reconciliação entre os indivíduos, e destes com a natureza. Além disso, no culto dionisíaco abandonam-se os preceitos apolíneos de medida e consciência de si; no lugar deles, prevalece a *hybris*⁴.

[Apolíneo e dionisíaco] São dois impulsos antagônicos, duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que gera as artes da aparência (as palavras poéticas e as artes plásticas) e a potência emocional, que dá voz e vez à música. (DIAS, 1994, p. 12)

O primeiro momento em que apolíneo e dionisíaco se encontram reunidos é identificado por Nietzsche na **canção popular**. Porque têm origem no canto e, portanto, na música, “é do puro estado de espírito dionisíaco que nascem as canções populares. O texto dessas canções não é composto de antemão, para ser ilustrado pela música; o povo canta, como os pássaros, por uma necessidade profunda” (ANDLER, 2016, p. 43).

Nietzsche, em explícita referência ao pensamento de Schopenhauer, acredita que a música é um reflexo imediato da vontade⁵. Ela representa, para tudo o que é fenômeno, a coisa em si, e para tudo o que é físico, o metafísico. A música fala da essência do mundo, não das coisas que o povoam.

Assim, na canção popular, é a música que prevalece; a linguagem não faz senão reproduzir, em conceitos, as imagens que ela sugere: “a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os

⁴ Este é um conceito amplo; significa, em primeiro lugar, uma espécie de “crime” de insolência, arrogância, o qual pode chegar a ter desdobramentos no âmbito jurídico, mas que guarda também uma relação com a religiosidade. Diversos mitos falam dessa insolência/arrogância do humano perante o divino, a qual muitas vezes resulta na aplicação de uma punição sobre o indivíduo que desonra um determinado deus ou se julga maior do que realmente é. *Hybris* pode significar também desmedida, excesso, no sentido de uma atitude desmesurada, intensa, não contida. É aí que o conceito se relaciona com o dionisíaco, na interpretação dada por Nietzsche, e se contrapõe às máximas apolíneas “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”.

⁵ Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche toma emprestados os conceitos schopenhauerianos de vontade e representação. Assim, “vontade” designa aqui tudo aquilo que está por trás da aparência, dos fenômenos.

tolera junto de si” (NIETZSCHE, 2007, p. 48). Entre música e poesia, a “única relação possível” (*ibid.*, p. 46) é caracterizada pela submissão da última à primeira. É a linguagem que *imita* a música, e não o contrário; Dioniso manifesta-se primeiro sob a forma de música, para que então Apolo possa transformá-la em conceitos e figuras.

Tal relação entre música e linguagem, som e palavra, pode ser encontrada também na **poesia lírica**, a qual se situa a meio caminho entre a canção popular e a tragédia. O poeta lírico é a um só tempo dionisíaco e apolíneo, porque ele traduz a vontade em música e em seguida converte esta última em palavras. Nesse processo, ele se despoja de sua subjetividade, porque se funde com sua própria criação: “O poeta lírico não é o criador do reino da arte, mas um figurante no jogo do querer consigo mesmo; uma imagem, uma projeção artística, um *médium* através do qual o sujeito que realmente existe ‘festeja sua redenção na aparência’” (DIAS, 1994, p. 43).

A poesia lírica se distingue da épica porque ela não representa fenômenos, mas a própria vontade expressa em música. A lírica se volta para algo anterior aos fenômenos e que está para além deles.

Ele [o poeta lírico] se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, (...) agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. (NIETZSCHE, 2007, p. 41)

Nietzsche ressalta, contudo, que tanto na poesia lírica quanto na canção popular o sentido mais profundo da música permanece sempre afastado de nós:

... é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência. (*Ibid.*, p. 48)

Perceber a relação entre música e linguagem é o primeiro passo para se compreender o nascimento da tragédia, pois aí também tal relação se manifesta de modo semelhante. Segundo Nietzsche, a tragédia nasce do coro: inicialmente, não há nela personagens e, portanto, não há diálogo.

Porque a tragédia nasce do coro, durante muito tempo este permanece sendo o elemento central da cena. Nesse estágio de desenvolvimento da tragédia, o diálogo, o raciocínio lógico e o argumento ou não estavam muito presentes, ou

ficavam em segundo ou terceiro plano. O coro se estabelece, então, como elemento principal do drama – “ele era o fator com o qual sobretudo se tinha que contar, que não se podia deixar de lado” (NIETZSCHE, 2005, p. 60). No entanto, como observa Nietzsche, entre Ésquilo e Eurípides o coro perde importância, torna-se mero elemento de efeito, e a dialética dos personagens, com seus cantos solos, rouba a cena.

A bem dizer, a tragédia opera uma *reconciliação* entre os impulsos apolíneo e dionisíaco; nela, eles não se limitam mutuamente, mas se expressam de modo máximo.

A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte. Dito mais explicitamente: a tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza. (MACHADO, 2006, p. 224)

O apolíneo é como um véu que encobre aquilo que o dionisíaco tem de horrível e doloroso. A bela aparência esconde uma realidade caótica, e nesse processo ela nos ilude, porque nos faz crer na beleza que o nosso olhar capta.

Na tragédia, Apolo e Dioniso se conjugam. O estado de que padece o artista trágico não é, portanto, nem de total lucidez, nem de completa embriaguez; ele *joga* com esses dois estados, sem entrar propriamente em nenhum deles. O estado de que padece o artista trágico manifesta “sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem similiforme de sonho*” (NIETZSCHE, 2007, p. 29).

... a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma *aliança fraterna* entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, no fim, fala a linguagem de Dionísio... (*Ibid.*, p. 127, grifo nosso)

Isso significa que, ainda que um dos elementos domine em determinado momento, é somente através do outro, então diminuído, que ele pode se expressar. Só existe o apolíneo porque há o dionisíaco, e vice-versa.

Rosa Dias põe nos seguintes termos a função desempenhada pela tragédia: “transformar o sentimento de desgosto causado pelo horror e absurdo da existência, numa força capaz de tornar a vida possível e digna de ser vivida” (DIAS, 1994, p. 59). Nas palavras de Calomeni, “a arte trágica afirma e justifica a *vida* até em seus aspectos mais dolorosos e obscuros” (CALOMENI, 2010, p.

196). Ou, como diria Nietzsche, “[o heleno] é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). A tragédia oferece um consolo metafísico de que a vida, por trás dos fenômenos e de sua transitoriedade, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria. Vem desse consolo o prazer proporcionado pela tragédia:

... um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo... (*Ibid.*, p. 100)

Uma vez que, para Nietzsche, a música é, ao contrário das demais artes, expressão imediata da vontade, ela não pode estar no âmbito da serenidade, cujo parâmetro é a beleza. “A música, pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual e o deixa dominado pela natureza” (DIAS, 1994, p. 24); ela o põe em contato com o Uno-primordial, no qual se desfazem os limites entre os seres.

No momento em que a racionalidade e a consciência são elevadas a um ponto de destaque, e que a *medida* se torna regra, a tragédia vê anunciado o seu fim. É a Sócrates que Nietzsche imputa a morte da tragédia, gênero que se vê ameaçado pelo que o filósofo alemão chama de *socratismo estético*. Vejamos de que modo Nietzsche descreve todo esse processo.

2

Nietzsche crítico de Sócrates

Vimos, até aqui, de que maneira Nietzsche caracteriza o apolíneo e o dionisíaco e de que modo esses dois impulsos encontram-se reconciliados na tragédia ática.

No que concerne a Apolo, lembremos que Nietzsche o caracteriza como o deus do *principium individuationis*:

... Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de comedimento e autoconhecimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. (NIETZSCHE, 2007, p. 65)

Dioniso, por sua vez, é identificado justamente com a falta de medida e a abolição das fronteiras entre os indivíduos. O dionisíaco promove uma união do ser humano com a natureza, com o Uno-primordial.

Segundo Nietzsche, a tragédia nasce da conjugação destes dois impulsos, apolíneo e dionisíaco. A eles correspondem dois estados fisiológicos – lucidez e embriaguez, respectivamente – com os quais o artista trágico joga ao criar. O processo criativo do artista trágico situa-se, portanto, a meio caminho entre um e outro estado; trata-se de uma atividade que não se desenvolve de maneira estritamente lógico-racional, mas que também leva em consideração os instintos, os impulsos.

No entanto, ao estudar a tragédia ática, Nietzsche observa que o gênero entra em decadência no momento em que surge uma tendência oposta a essa. Mais do que isso, ele identifica em **Sócrates** o responsável pela morte da tragédia – Sócrates e Eurípides, “o poeta do socratismo estético” (*ibid.*, p. 81). Sócrates abre uma via de negação dos instintos e de crença na razão como meio de acesso à verdade. “Com Sócrates e Eurípides, desqualifica-se a tragédia, a estrutura da cena dá lugar à clareza, peculiar à dialética preconizada por Sócrates, submete-se a beleza à racionalidade” (CALOMENI, 2010, p. 202).

Nietzsche interpreta a morte da tragédia a partir de três máximas socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’ (...). Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre

virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível” (NIETZSCHE, 2007, p. 87).

O ponto central da tendência socrática, portanto, é identificado por Nietzsche na negação do instinto. A Sócrates interessa apenas o que a razão alcança; o conhecimento se adquire e se produz de maneira consciente, tudo o que foge à consciência é de outra ordem.

A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito. (*Ibid.*, p. 82)

No entender de Nietzsche, a tragédia devia representar para Sócrates algo de irracional, “com causas sem efeitos e com efeitos que pareciam não ter causas” (*ibid.*, p. 84). A crer em Platão, mas também em Aristófanes⁶, Sócrates incluía a tragédia no rol das artes adadoras, aquelas que não representam o útil, mas apenas o agradável. Para ele, afirmará Nietzsche, a tragédia nunca “diz a verdade”.

Vemos aí um primeiro ponto de contato entre os Sócrates nietzschiano e platônico. A articulação tragédia-verdade-utilidade aparece já no Livro X da *República*, quando Sócrates discute a poesia imitativa como um todo⁷.

Concederíamos também a quantos, entre todos os seus patronos, não poetas mas amantes da poesia, que digam em sua defesa, com um discurso sem métrica, que ela não só é agradável mas também útil em relação à cidade e à vida humana, e com boa vontade os ouviremos. É que o lucro será nosso, caso pareça não só agradável, mas útil também. (*Rep.*, 607d-e)

Mais adiante, ele completa:

Sentimos, então, que não se deve ter verdadeiro interesse por tal poesia, como se ela atingisse a verdade e devesse ser levada a sério, mas, ao contrário, deve quem a ouve tomar cuidado e temer pela constituição que traz dentro de si e também acatar a respeito da poesia as normas que enunciamos. (*Rep.*, 608a-b)

Nietzsche destaca ainda outro ponto que, a seu ver, ajuda a esclarecer o caráter de Sócrates: trata-se do *daimon* do filósofo, voz divinatória que, nos

⁶ Cf. **Introdução**.

⁷ Vale lembrar que, no Livro III da *República*, Sócrates afirma: “Entre os gêneros da poesia e da prosa, como dizes, um consiste inteiramente numa imitação, tragédia e comédia; o outro, num relato feito pelo próprio poeta que poderás encontrar principalmente nos ditirambos” (*Rep.*, 394b-c).

diálogos de Platão, intervém nos momentos em que a inteligência de Sócrates titubeia, vacila. O que Nietzsche percebe é que, curiosamente, se dá com Sócrates justamente o oposto daquilo que todos os demais indivíduos vivenciam. Se, nestes, o instinto atua de forma afirmativa e criadora, em Sócrates é a razão que cumpre essa função. Uma vez que o seu *daimon* sempre o dissuade, ou seja, tolhe-o mais do que o estimula, Sócrates cria da maneira consciente, não instintiva.

No que concerne a Eurípides, Nietzsche afirma que ele foi o responsável por levar o espectador à cena. No palco representa-se agora, com exatidão, a realidade em seus traços mais comuns – retratam-se não apenas as características nobres do homem, mas também os seus defeitos. Além disso, ele retira do drama um aspecto importante, que diz respeito à tensão que o espectador experimenta enquanto espera pelo que vai acontecer a seguir. E ele faz isso introduzindo na tragédia dois elementos novos: o prólogo e o *deus ex machina*.

O prólogo caracteriza-se por um momento, no início da peça, em que um personagem entra em cena para esclarecer todo o desenvolvimento da trama – o que se passou até então e o que acontecerá dali em diante. Sabendo tudo o que vai ocorrer, o público deixa de ter expectativa pelo desenrolar do drama. Já o *deus ex machina* consiste em um mecanismo que, ao final da peça, faz entrar em cena, pelo alto, um ator representando um deus. É ele quem desfaz os eventuais “nós” que tenham aparecido no desenrolar da trama, promovendo assim um desfecho claro para o público.

Além disso, com Sócrates e Eurípides o próprio coro sofre uma mudança de estatuto: de elemento gerador da tragédia – Nietzsche chama-o mesmo de “*causa primeira* da tragédia e do trágico em geral” (NIETZSCHE, 2007, p. 87) –, ele passa a ser visto como algo acidental, dispensável.

Como poeta, diz Nietzsche, Eurípides sentia-se muito acima da massa; sua postura em relação ao público era, aos olhos do filósofo alemão, permeada por audácia e autossuficiência. Nesse sentido, Nietzsche ressalta que apenas dois dos espectadores de Eurípides eram por ele considerados aptos a emitir juízos sobre a sua arte. Primeiro, o próprio Eurípides – Eurípides pensador e crítico de arte; e segundo, Sócrates, “que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava” (*ibid.*, p. 75).

Segundo Nietzsche, Eurípides expulsou da tragédia o componente dionisíaco e reconstruiu o gênero sobre uma arte, uma moral e uma visão de

mundo não dionisíacas. Movimento semelhante havia sido realizado também por Sócrates, no âmbito da filosofia, e de fato é ele quem fala pela boca do dramaturgo. Até o advento do socratismo estético, “o maravilhoso de todo aquele desenvolvimento da arte grega é justamente o fato de que o conceito, a consciência, a teoria então não tinham ainda tomado a palavra e tudo o que o jovem podia aprender do mestre relacionava-se à técnica” (NIETZSCHE, 2005, p. 80).

Com Eurípides, no entanto, passa a valer a máxima de que “tudo precisa ser compreendido para ser entendido”; em seu drama, os impulsos apolíneo e dionisíaco são substituídos por pensamentos e afetos, respectivamente.

... Sócrates consegue convencer: melhor que os impulsos obscuros e excessivos é a racionalidade radiante, melhor que a desmedida é a prudência da razão, eficiente para conduzir ao conhecimento, à conduta virtuosa e à correção da existência desmesurada; melhor a racionalidade, já que o conhecimento representa, inclusive, a suposta consecução do controle do que, inevitavelmente, pode, por excesso, desestabilizar a vida. (CALOMENI, 2010, p. 198)

Assim, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se refere a Sócrates como “o protótipo do otimista teórico” (NIETZSCHE, 2007, p. 92). É aí que o filósofo cria o conceito de **homem teórico**, que caracteriza o indivíduo moderno, mas que já pode ser identificado na figura de Sócrates. Como o próprio Nietzsche afirma, o homem teórico é um *tipo*: trata-se de uma figura que acredita no poder corretivo do saber, que defende a anulação dos instintos e que se orienta de maneira austera, comedida.

Como observa Oswaldo Giacoia Júnior, o homem teórico substitui a arte e o mito pelo *lógos* e pela dialética, por considerar que esses são os únicos modos de acesso à verdade. O pensamento trágico, pelo contrário, não deixa de lado o componente “racionalmente incompreensível – o absurdo da existência” (GIACÓIA JUNIOR, 2000, p. 35): ele promove, como vimos, uma reconciliação entre essas duas esferas.

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca. (NIETZSCHE, 2007, p. 87-88)

Nietzsche identifica na música uma “força criadora de mitos”: “o mito quer ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro” (NIETZSCHE, 2007, p. 103).

Ao substituir a música pela dialética, o mito pelo silogismo, o socratismo promove uma mudança na tragédia que, aos olhos de Nietzsche, parece fatal. Nesse processo, vemos rompida aquela antiga relação que a poesia estabelecia com o conhecimento⁸, pois agora só tem valor de verdade o saber produzido de maneira lógica, com causas e efeitos bem definidos. A tragédia perde a sua essência e enfim desaparece sem legar suas características a qualquer outro gênero⁹.

Nietzsche interessa-se não só pelo surgimento e desenvolvimento da tragédia, mas também pelo seu fim: segundo ele, o gênero morre por suicídio, sem deixar descendentes. Por trás de sua morte, reside uma nova contradição: ao dionisíaco opõe-se agora o socrático, cuja realização estética Nietzsche identifica na obra de Eurípides.

Vimos anteriormente que parte do desenvolvimento de *O nascimento da tragédia* dá-se a partir dos conceitos schopenhauerianos de vontade e representação. Ora, no capítulo 18 do livro, Nietzsche afirma que é a vontade que prende os indivíduos à vida e os obriga a prosseguir vivendo. Ela o faz lançando mão de ilusões, as quais podem ser de três tipos: 1) ilusão de poder curar, por meio do prazer socrático do conhecer, a ferida eterna da existência; 2) o véu de beleza da arte; e 3) “o consolo metafísico de que, sob o turbilhão de fenômenos, continua fluindo a vida eterna” (*ibid.*, p. 106).

Aquilo a que chamamos cultura, diz Nietzsche, resulta da combinação desses três elementos; de acordo com a proporção em que eles aparecem nessa mistura, tem-se um ou outro tipo de cultura. Aqui também Nietzsche enumera três tipos: 1) cultura socrática (cujo exemplo histórico é a cultura alexandrina); 2) artística (helênica); e 3) trágica (budista)¹⁰.

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é

⁸ Cf. cap. 3 – *Mousiké*: à guisa de definição.

⁹ Mesmo a nova comédia ática, que Nietzsche reconhece venerar a tragédia, volta-se já para a forma degenerada do gênero, identificada pelo filósofo na obra de Eurípides. Cf. NIETZSCHE. **Sócrates e a tragédia.**

¹⁰ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 106.

Sócrates. Todos os nossos meios educativos têm originariamente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta. (NIETZSCHE, 2007, p. 106)

No trecho que se segue a essa passagem, Nietzsche descreve com mais detalhes apenas duas das três culturas por ele enumeradas, a saber a alexandrina e a trágica. Considerando que a primeira é criticada pelo filósofo e a segunda, a que ele quer ver renascer, compreende-se o porquê de Nietzsche fazer essa seleção.

A cultura socrática/alexandrina está permeada por um otimismo que se presume sem limites. Um otimismo que se ampara em verdades universais e que faz crer na pretensa validade universal da ciência, na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo. Tal crença na possibilidade de uma cultura universal do saber se converte, no entender de Nietzsche, em uma exigência de felicidade terrena, algo que, segundo o filósofo, se assemelha a um *deus ex machina* euripidiano.

Reflitamos sobre essa comparação que Nietzsche faz. Vimos anteriormente que o *deus ex machina* era um mecanismo utilizado ao final de algumas tragédias com o intuito de esclarecer aquelas inconsistências que eventualmente tivessem perdurado até o fim da peça. Ou seja, trata-se de um recurso que buscava promover um desfecho o mais claro possível para o público.

Ora, ao comparar aquela conversão (da crença na possibilidade de uma cultura universal do saber em uma exigência de felicidade terrena) a um *deus ex machina*, Nietzsche quer possivelmente dizer que, no âmbito da cultura alexandrina, acontece algo semelhante ao que se constata no contexto da tragédia euripidiana. Assim como nesta o público se regozija quando a conclusão da trama é perfeitamente compreensível, também os indivíduos que vivem sob a cultura alexandrina se aprazem com o fato de a realidade que os cerca poder ser, em todos os pontos, estudada e explicada pela ciência. Mais do que isso, Nietzsche parece dizer que existe uma verdadeira necessidade de que tudo esteja sempre esclarecido aos olhos da ciência.

No que concerne à cultura trágica, Nietzsche descreve os indivíduos que nela se criam da seguinte forma:

Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor no olhar, com esse heroico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da

fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de “viver resolutamente” na completude e na plenitude. (NIETZSCHE, 2007, p. 109)

Tais indivíduos, afirmará Nietzsche, desenvolvem uma autoeducação para o sério e para o horror. Pode vir daí a postura destemida e arrojada de que o filósofo fala no trecho acima; porque se habitua a olhar para o que na vida há de mais doloroso é que o homem trágico cria certa resistência e se fortalece. Desse modo, ele cresce e não se acovarda diante daquilo que assola a sua existência; sem acreditar cegamente no alcance universal da ciência, ele compreende que a realidade é composta também de uma parcela de irracionalidade e incompreensão.

A cultura trágica se distingue da alexandrina na medida em que ela põe, no lugar da ciência como alvo supremo, a sabedoria, a qual se volta para a imagem conjunta do mundo e busca apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio.

O espírito da ciência, que Sócrates encarna pela primeira vez, manifesta (nas palavras de Nietzsche) uma crença na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber. Sócrates, “o mistagogo da ciência”, demonstra “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*” (*ibid.*, p. 91). Sócrates é, portanto, o progenitor da ciência, a qual Nietzsche considera a mais ilustre oposição à consideração trágica do mundo. “Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica e a consideração trágica do mundo...*” (*Ibid.*, p. 102).

2.1

Sócrates no plural

No capítulo 15 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche utiliza uma metáfora para descrever a relação estabelecida entre a cultura grega antiga e toda a cultura do Ocidente que a sucedeu.

... os gregos têm em mãos, como os aurigas, a nossa e qualquer outra cultura, mas (...) o carro e o cavalo são, quase sempre, de um estofado demasiado inferior e inadequado para a glória de seus condutores, os quais consideram, nesse caso, um folguedo impelir semelhante atrelagem ao abismo – que eles próprios sobrepassam com o salto de Aquiles. (NIETZSCHE, 2007, p. 90)

Vemos aí que Nietzsche identifica na cultura grega certa superioridade, a qual ele equipara à condição de que padece o gênio em meio à massa. Tal superioridade, observa o filósofo, faz com que toda produção artística posterior, ainda que aparentemente original, seja reduzida a mera cópia, e mesmo a caricatura da cultura grega antiga.

No que concerne à metáfora mencionada acima, convém observar que é precisamente Sócrates quem Nietzsche aponta como condutor da atrelagem que leva a cultura ocidental em direção ao abismo. E essa posição é justificada pelo fato de Sócrates ser o primeiro homem teórico, indivíduo que crê naquela “sublime ilusão metafísica” (*ibid.*, p. 91) de que o pensar está apto não só a conhecer a realidade a fundo, como também a corrigi-la. Nas palavras de Nietzsche, “[Sócrates] atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo” (*ibid.*, p. 92).

É preciso ressaltar, contudo, que nem mesmo o Sócrates de *O nascimento da tragédia* é um só. Em seu livro de estreia, Nietzsche refere-se a duas imagens do filósofo ateniense, as quais têm origem naquele mesmo episódio do *Fédon* citado no início desta dissertação: o *Sócrates moribundo* e o *Sócrates musicante*.

O *Sócrates moribundo* é caracterizado por certa satisfação diante da iminência da morte – Sócrates não protesta contra a sentença que lhe fora dada pelo povo ateniense, uma vez que se considera preparado para aquele momento, o da morte.

[Sócrates] nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém – o que é muito mais – morrer; daí a imagem do *Sócrates moribundo*, como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamental, encimar a porta de entrada da ciência, recordando a cada um a destinação desta, ou seja, a de fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada... (*Ibid.*, p. 91)

Embora *A gaia ciência* pertença já à segunda fase do pensamento nietzschiano (na qual o filósofo abandona a metafísica de artista), encontramos aí também uma menção à figura do *Sócrates moribundo*. O aforismo 340 do livro diz:

[Sócrates] foi não apenas o mais sábio tagarela que já houve: ele foi igualmente grande no silêncio. Quisera que também no último instante da vida ele tivesse guardado silêncio – nesse caso, ele pertenceria talvez a uma ordem de espíritos ainda mais elevada. Terá sido a morte, ou o veneno, ou a piedade, ou a malícia – alguma coisa lhe desatou naquele instante a língua, e ele falou: “Oh, Críton, devo

um galo a Asclépio”. Essa ridícula e terrível “última palavra” quer dizer, para aqueles que têm ouvidos: “Oh, Críton, *a vida é uma doença!*”. Será possível? Um homem como ele, que viveu jovialmente e como um soldado à vista de todos – era um pessimista? (NIETZSCHE, 2012, p. 204)

Nietzsche manifesta a sua crença de que a alegria demonstrada por Sócrates durante e diante da vida não foi senão aparente: em seu íntimo, o filósofo de fato *sofreu* da vida. Aos olhos de Nietzsche, a vida foi como um fardo para Sócrates, o qual ele teve de suportar ao longo de sua existência. Nesse contexto, a morte representou para o ateniense uma libertação, e a filosofia por ele vivida foi simplesmente uma preparação para esse momento.

Ainda que *O nascimento da tragédia* e *A gaia ciência* retratem diferentes fases do pensamento de Nietzsche, nota-se certa continuidade entre eles: se, no primeiro livro, o *Sócrates moribundo* fora descrito como homem isento do temor à morte, no segundo essa característica é justificada – Sócrates não teve medo da morte porque, para ele, nela estava a possibilidade de cura para o mal que representava a vida.

Nesse sentido, é interessante notar que, ainda que Nietzsche escolha o adjetivo “moribundo” para caracterizar essa imagem de Sócrates, tal escolha não implica necessariamente um recorte temporal. Em outras palavras: o *Sócrates moribundo* não é meramente a imagem do filósofo à beira da morte, ela efetivamente perdura por toda a sua vida. Nietzsche nos faz crer que Sócrates viveu como um moribundo, afinal ele sempre acreditou no poder corretivo do saber e viu a vida como etapa de preparação para a morte.

Por sua vez, o *Sócrates musicante* é identificado como aquele que, frente à mesma iminência da morte, abre mão do saber teórico e consente em fazer música.

... só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia: para essa forma de cultura cumpriria estabelecer como símbolo o *Sócrates musicante*, no sentido antes examinado. Nessa confrontação, entendo por espírito da ciência aquela crença, surgida à luz pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terapêutica [sic] universal do saber. (NIETZSCHE, 2007, p. 102)

Nietzsche constata nesse trecho que o alcance supostamente infinito da ciência na verdade é limitado. E é precisamente a partir desses limites que atua o saber trágico: quando a consideração teórica do mundo não mais dá conta de

explicar a realidade, aí é que entra em cena o conhecimento trágico¹¹. O *Sócrates musicante* torna-se, então, símbolo dessa nova cultura, porque é justamente esse o movimento que ele realiza: Sócrates deixa de lado o *lógos*, o discurso racional e sua dialética, e faz música¹².

Em toda a extensão de *O nascimento da tragédia*, há apenas dois momentos em que o *Sócrates musicante* é mencionado: nos capítulos 15 e 17. Em ambos os casos, Nietzsche não se detém sobre essa imagem do filósofo, mas se refere a ela apenas rapidamente. Sendo assim, os elementos de que dispomos para caracterizar o *Sócrates musicante* são relativamente poucos.

A passagem do capítulo 17 em que o *Sócrates musicante* é mencionado pela segunda vez é aquela que citamos acima. Já a primeira aparição dessa imagem do filósofo ocorre no seguinte trecho:

E aqui, com ânimo agitado, batemos à porta do presente e do futuro: levará essa “transmutação” a configurações sempre novas do gênio e precisamente do *Sócrates musicante*? Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbaramente incansáveis que agora se denominam “o presente”? (*Ibid.*, p. 93-94)

Parece-nos que há dois aspectos importantes a serem destacados aí. Primeiramente, a transmutação a que Nietzsche faz referência: trata-se da transformação que o ser humano experimenta ao abandonar “a avidez de insaciável conhecimento otimista” (NIETZSCHE, 2007, p. 93), que tem em Sócrates o seu protótipo, e se resigna com o fato de que a consideração teórica do mundo não dá conta de explicar toda a realidade. Nesse processo, tanto o conhecimento trágico quanto a arte, que o protege e mantém, se mostram necessários.

Em segundo lugar, deve-se destacar o fato de que, nessa passagem, o olhar de Nietzsche está voltado para o presente e para o futuro. Isso nos mostra que a transmutação a que o filósofo alude aí é mais do que um simples objeto de seu pensamento; o próprio Nietzsche tinha a esperança de que ela se concretizasse na realidade de sua época e da posterior.

¹¹ Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 93.

¹² Vale lembrar aqui que, no entender de Nietzsche, Eurípides passa por um processo de “redenção” semelhante ao de Sócrates. Segundo o filósofo alemão, o autor de *As bacantes* teria “se redimido” ao escrever essa peça. Já no fim da vida, Eurípides teria como que “percebido o seu erro” e feito uma espécie de palinódia a Dioniso. Cf. NIETZSCHE, 2014, p. 14.

Em suma, se, em *O nascimento da tragédia*, Sócrates é, por um lado, signo de uma cultura degenerada, no qual Nietzsche reconhece uma “tendência assassina da arte” (*ibid.*, p. 102), por outro ele é o arauto de uma cultura que vai salvar aquela que Nietzsche condena. Sócrates é ao mesmo tempo responsável pela derrocada da cultura do Ocidente e seu redentor.

Notemos, por fim, que a opção que Nietzsche faz pelas duas imagens de Sócrates em *O nascimento da tragédia* reflete, no fundo, o próprio projeto filosófico do livro. Mais do que isso, é preciso ressaltar a importância que o *Sócrates musicante* tem aí: em seu movimento de abandono da dialética e redenção à música, ele efetivamente incorpora a esperança que Nietzsche nutria, a de que a Alemanha de seu tempo substituísse o saber teórico pelo saber trágico. O *Sócrates musicante* é mesmo o símbolo de uma forma de cultura que Nietzsche quer ver renascer.

***Mousiké*: à guisa de definição**

Em linhas gerais, este trabalho tem por objetivo estabelecer uma comparação entre os Sócrates do jovem Nietzsche e de Platão, levando em conta que, em ambos os casos, a figura do filósofo ateniense aparece relacionada à música. Vimos, até aqui, de que modo Nietzsche caracteriza o seu Sócrates (ou melhor, *os seus* Sócrates) e como este personagem está ligado à concepção que o filósofo alemão tem de arte, bem como à crítica que ele faz da cultura ocidental.

Antes de passarmos propriamente à discussão em torno do Sócrates platônico, devemos nos deter alguns instantes sobre uma questão de ordem conceitual: embora “música” seja o termo pelo qual mais comumente se traduza *mousiké*, é preciso observar que essa tradução apresenta algumas limitações. Isso significa que, em alguma medida, aquilo a que Nietzsche se refere como música não corresponde inteiramente ao que Platão entende por *mousiké*.

Em muitos casos (como acontecerá, por exemplo, nos diálogos de Platão), a palavra *mousiké* é empregada no sentido de prática, atividade que apresenta determinadas características e visa a propósitos específicos. Nesse sentido, a *mousiké* efetivamente se aproxima da compreensão que se tem de música atualmente: trata-se de uma arte que se utiliza dos sons produzidos por instrumentos musicais ou pela voz.

No entanto, algumas diferenças persistem entre essas duas noções (a *mousiké* dos antigos gregos e a música da época de Nietzsche, ou a de nossos dias): o espaço ocupado por cada uma delas na vida dos indivíduos, assim como a relação que estes estabelecem com cada uma delas e o modo como as descrevem, definem e realizam não são os mesmos¹³.

Não pretendemos aqui esgotar a discussão em torno do tema, nem tampouco investigar a diferença entre arte e *tékhnē*, que lhe é adjacente. Vejamos, contudo, em que medida *mousiké* e música se aproximam e se afastam.

Etimologicamente, a palavra *mousiké* deriva de musa, o que faz com que “arte das musas” seja uma primeira definição para o termo. Na mitologia, as

¹³ Sobre esse ponto, Roosevelt Rocha Júnior nos lembra que, na vida do homem grego antigo, a música estava presente em todas as atividades do cotidiano. Citando Henderson, o autor acrescenta ainda que “a música funcionava como uma segunda língua, capaz de expressar todo tipo de pensamentos e sentimentos” (ROCHA JÚNIOR, 2007a, p. 31).

Musas são frutos da união de Zeus com Mnemósine: ao número de nove, elas presidem as artes. Desde o seu nascimento, as Musas apresentam uma estreita ligação com o canto: Zeus as concebe para celebrar a vitória do Olimpo sobre os Titãs. O canto das Musas é um canto alegre, que traz sossego e alivia os sofrimentos dos deuses e de todos os imortais.

As musas, dessa forma, acabam por desempenhar um papel de intermediárias, de certo modo, de emissárias entre deuses e homens. São, na verdade, as musas que inauguram, de um modo ou de outro, na Grécia, a narrativa mítica mesma. Elas são condição de possibilidade da interação deuses/mortais. (JARDIM, 2005, p. 140)

Diante disso, Antonio Jardim levanta a seguinte questão: o que, no dizer das Musas, é capaz de conduzir à verdade, ao desvelamento? Para responder à pergunta, ele recorre a Torrano e afirma que, diferentemente da *pólis*, do alfabeto e da moeda – três instituições de medida, identidade e representação –, o canto das Musas serve não para representar, medir ou identificar as vitórias de Zeus, mas sim para torná-las eternas. “[As musas] e seu canto são a possibilidade dessas vitórias nunca deixarem de vigor concretamente” (*ibid.*, p. 141).

Ora, é precisamente pela memória que as Musas tornam os feitos de Zeus eternos. Ao cantar, elas relembram a cada instante, continuamente, o triunfo do deus que as engendrou. Jardim observa ainda que os termos gregos para Musa e memória têm a mesma raiz etimológica; *mousa* tem origem no mesmo radical de *mnéme*, $\mu\nu$ -/ $\mu\omicron\nu$ -¹⁴.

Para além do parentesco etimológico entre as palavras, Musas e memória guardam uma estreita relação entre si, pois, como vimos, as primeiras são filhas de Mnemósine, a personificação da memória.

Súbito clarão rompe o escuro da noite. O céu explode numa festa de estrelas. Risos e cânticos ressoam pelo espaço infinito. São os deuses que comemoram sua vitória sobre Cronos e as forças da natureza bruta. A dura batalha terminou. Já não há mais sangue sobre o mundo. Zeus é agora o rei do céu e da terra. Poseidon comanda os mares. Hades governa as profundezas dos mortos. Todo o poder do universo está nas gloriosas mãos dos olímpicos.

Para tão grande triunfo, a comemoração de uma noite não basta, pensam os deuses. É preciso registrar a façanha na própria memória do tempo. É preciso cantá-lo para sempre a todos os cantos do mundo.

Cabe a Zeus engendrar os seres que haverão de celebrar a vitória através dos séculos. O rei do céu e da terra escolhe, para ajudá-lo na missão, a titânia

¹⁴ Cf. JARDIM, 2005, p. 126 e 139.

Mnemósine, a própria Memória: *nada seria esquecido quando dito por alguém gerado no seio dela*. (PESSANHA, J.A., 1973 *apud* JARDIM, 2005, p. 127, grifo nosso)

Se, por um lado, são as Musas que possibilitam a conexão entre deuses e mortais, por outro lado, é através do canto dos **aedos** que tal conexão se materializa. Antes de cantar o poema que ele mesmo compõe, o aedo *invoca* as Musas; assim, não apenas ele se lembrará do mito que irá contar, como também o público que lhe assiste guardará na memória o poema que ouviu. Como afirma Arturo García Gómez, “o *aedo* era o encarregado de transmitir o saber mitológico que as musas, filhas da memória, inspiravam no poeta. (...) Assim, o *aedo* não inventava, mas *transmitia* esse saber inspirado pelas musas” (GÓMEZ, 2013, p. 74, tradução e grifo nossos).

Para além do trabalho cultural que o aedo realiza (mediando o encontro do humano com o divino), pode-se dizer que a sua atividade cumpre também um importante papel na disseminação do conhecimento e na construção de uma identidade coletiva. Basta lembrar que os poemas de Homero – talvez o mais célebre dos aedos – se estabeleceram como obras fundamentais no processo de formação das sociedades gregas e foram, durante muito tempo, importantes para a educação daquele povo.

Ora, a eficiência da atividade dos aedos deveu-se em grande parte à forma como eles atuavam. Não era meramente falando ou recitando que eles contavam as suas histórias; os aedos efetivamente *cantavam* aquilo que transmitiam para o público (sempre acompanhados por um instrumento musical). A *mousiké* era, portanto, mais facilmente apreendida e memorizada do que o discurso falado¹⁵.

Com o advento do alfabeto, no entanto, o aedo vai aos poucos perdendo o posto de “principal e mais eficiente veículo de manifestação da memória” (JARDIM, 2005, p. 107). Jardim, citando Havelock, nos lembra que o alfabeto deu início a um processo de transformação da língua grega em objeto, artefato; assim, não só ela passou a estar sujeita à análise e à reflexão, como também o

¹⁵ Nietzsche, no aforismo 84 (“Da origem da poesia”) de *A gaia ciência*, afirma: “Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que *a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal*; também acreditaram que por meio do tique-taque rítmico podiam ser ouvidas a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses” (NIETZSCHE, 2012, p.104-105, grifo nosso).

conteúdo por ela veiculado passou a poder ser preservado sem o recurso da memória.

Dissemos anteriormente que a tradução de *mousiké* por música é limitada. Uma alternativa possível seria falar em “música e poesia”, porém mesmo aí, a nosso ver, é preciso cautela. Ao se designar a *mousiké* com essa expressão, composta de duas partes, tem-se a impressão de que ela se caracterizava pela realização de duas atividades simultâneas. No entanto, a *mousiké* era mais do que uma mera superposição de música e poesia – nela, poesia e música de fato nasciam *juntas*.

... a palavra *mousikê* para os antigos gregos tinha significados diferentes do valor que a palavra “música” tem para nós hoje. Para os homens da Grécia antiga, dentre outras possibilidades semânticas, *mousikê* designava a união da melodia com a palavra; em certos contextos, como no da lírica coral e no dos coros das tragédias, acrescentava-se a dança. (ROCHA JÚNIOR, 2007a, p. 32)

Vemos que a *mousiké* se distancia da compreensão que se tem de música hoje, na medida em que ela reúne elementos outros que não os sons musicais. Poderíamos dizer que a musicalidade tinha ali uma abrangência maior, uma vez que se expressava tanto no som das palavras quanto no ritmo dos gestos, da dança.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche afirma:

A música propriamente grega é por inteiro música vocal. Nela, a natural ligação entre a linguagem das palavras e a linguagem dos sons ainda não tinha sido rompida: e isso até o grau em que o poeta era necessariamente também o compositor de sua canção. Os gregos não aprendiam uma canção por nenhum meio que não pelo canto: eles também sentiam na audição, porém, a mais íntima unidade entre palavra e som. (NIETZSCHE, 2005, p. 66)

Se pensarmos que, durante séculos, a *mousiké* se desenvolveu sem o recurso à escrita, podemos compreender por que, em seu processo de reprodução, o canto era tão importante. O som era mesmo o referencial, o elemento a ser retido, memorizado. E cantar, de certa forma, é tornar palpável, físico, se apropriar daquilo que se ouve.

A união entre palavra e som que caracteriza a *mousiké* é abordada por Aires Manuel Pereira a partir do binômio *mélos-épos*:

Coloca-se em qualquer destas formas [poético-musicais: epopeia, ditirambo e tragédia] a relação μέλος-ἔπος como uma interdependência entre melodia e palavra, elementos cuja unicidade exprime em si o princípio fundamental da compreensão do conceito de μουσική. Esse princípio poder-se-á enunciar da seguinte forma: no complexo poesia-música, (...) a melodia não pré-existe independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir

dela, constituindo ambas um todo designado por μελοποιία – composição melódica. (PEREIRA, 2001, p. 18)

Mais adiante, fazendo referência a Winnington-Ingram, o autor acrescenta que é o *éthos*¹⁶ o “elemento de conexão” (*idem*) entre esses dois componentes, melodia e palavra.

Em suma, se, por um lado, *mousiké* e música se aproximam – uma vez que ambas se valem do mesmo material (os sons musicais) e de recursos semelhantes (os instrumentos e a voz) –, por outro lado elas se afastam – haja vista que a *mousiké* tem, em muitos casos, uma abrangência maior, designando não apenas a “arte dos sons”, mas todo um conjunto de práticas relacionadas às Musas.

No que concerne a esse conjunto de práticas, vale lembrar que ele desempenhava uma importante função política no contexto cultural ateniense dos séculos V e IV a.C. Embora alguns fatores (dentre os quais o desenvolvimento da escrita alfabética e o crescimento das *póleis*) tenham levado a uma paulatina laicização da sociedade, a religião continuou sendo um instrumento de autoafirmação da *pólis* ateniense. Nesse contexto, tinham especial relevância os festivais dionisíacos e as Panateneias, eventos nos quais a *mousiké* tinha um papel central, e mesmo oficial; era por meio dela que a população se congregava, ritualizava e cultuava os seus deuses.

Como vimos, a memória era a instância por meio da qual a *mousiké* se estabelecia na vida dos indivíduos. Parece-nos que esse é um ponto no qual *mousiké* e filosofia se aproximam: ainda que esta última (considerada, aqui, a partir da compreensão que Platão tinha dela) tenha podido recorrer à escrita como forma de manutenção, de perpetuação do seu saber, também para ela a memória era importante¹⁷.

Podemos pensar, então, que houvesse algum grau de disputa entre a *mousiké* e a filosofia, no momento em que esta última começava a se estabelecer. Disputa pelo espaço que a *mousiké* já ocupava na vida, no imaginário e especialmente na educação dos indivíduos.

Por falar em disputa, é esse o termo que Platão utiliza, no Livro X da *República*, para caracterizar a relação estabelecida entre a poesia (*poietiké*) e a

¹⁶ Esse conceito será abordado com maior ênfase no capítulo 5.

¹⁷ No Livro VI da *República*, Sócrates afirma: “Ah! Se a alma carecer de memória, jamais a incluíamos entre as que são suficientemente filosóficas. Exijamos, ao contrário, que tenha boa memória.” (*Rep.*, 486d)

filosofia. Embora não se fale em *mousiké* nesse ponto do diálogo, Maria da Penha Villella-Petit observa que a crítica feita por Platão é mesmo dirigida aos grandes poetas da tradição, os quais eram anteriormente designados como aedos. Segundo a autora, “a designação do poeta como *poietés* só aparece no século V a.C.” (VILLELA-PETIT, 2003, p. 53).

Ora, se à época de Platão ambos os termos – *poietés* e *mousikós* – coexistiam, por que teria ele optado por empregar o primeiro e não o segundo na caracterização dos antigos aedos? Parece-nos que por trás dessa escolha reside uma transformação na própria compreensão de *mousiké*, ao menos no âmbito dos diálogos de Platão.

Como veremos mais adiante, ao definir o canto, o Sócrates da *República* enumera três elementos que o constituem: palavra, ritmo e harmonia¹⁸. No que concerne ao componente palavra, Sócrates e Gláucôn concordam que ele deve seguir os mesmos princípios do discurso falado, não cantado. A *mousiké* estaria, então, comprometida com a racionalidade e com a formação do caráter do indivíduo¹⁹.

Com relação à poesia, Sócrates afirma o seguinte no Livro X:

Seria justo, então, pegá-lo e colocá-lo [o poeta imitador] numa posição correspondente à do pintor, pois, criando obras que, confrontadas com a verdade, têm pouco valor, assemelha-se a ele e, relacionando-se com outra parte da alma, a que é como ele, *mas não com a melhor*, por aí também se iguala a ele. E assim já teríamos motivo justo para não acolhê-lo numa cidade que deve ser governada por boas leis, pois ele desperta e nutre essa parte da alma e, tornando-a forte, destrói a razão (...). Do mesmo modo, diremos que o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional e não discerne nem o maior nem o menor, mas ora julga grandes, ora pequenas as mesmas coisas, criando imagens vazias, mantendo-se, porém, bem afastado da verdade. (*Rep.*, 605a-c, grifo nosso)

Villella-Petit faz uma observação interessante a respeito do efeito que a palavra dos poetas tinha na sociedade em que Platão vivia. Comentando um episódio do Livro I da *República*, ela afirma:

Platão caracteriza assim de maneira magistral a cultura de seus contemporâneos, dando a ver em que consiste o pensamento do vulgo, dos que não pensam, e como os oportunistas, os demagogos (...) podem disso se servir. Em sua época, essa cultura ou esse saber repousava em grande parte sobre as palavras dos

¹⁸ Cf. abaixo, p. 46.

¹⁹ Esse mesmo compromisso aparece quando Sócrates se volta para as harmonias e os ritmos. Cf. cap. 5, seção “Restrições à *mousiké* na *República*”.

poetas, que gozavam de um imenso prestígio e que eram frequentemente utilizadas para nortear a vida e a ação política. (VILLELA-PETIT, 2003, p. 57)

Parece-nos que é esse o inimigo que Platão quer combater. Quando o seu Sócrates expulsa os poetas imitadores da Kallípolis e acolhe a *mousiké* em seu modelo de educação, ele não faz senão transformar essa arte em aliada da filosofia. A *mousiké* que obedece às exigências feitas por ele torna-se apta para formar bons cidadãos, indivíduos que não se deixarão governar pela opinião de outrem. Essa pode ser mais uma justificativa para a postura que o Sócrates platônico assumirá diante da *mousiké*; é por reconhecer o seu poder de influência sobre o *éthos* e o potencial que ela apresenta na educação que Sócrates a submeterá a sanções diversas²⁰.

Essa atitude perante a *mousiké* pode ser um aspecto importante para a compreensão da crítica que o jovem Nietzsche faz a Sócrates. Como vimos, a defesa do primado da razão identificada pelo filósofo alemão no socratismo é apontada por ele como fator de destruição da tragédia e da música. Quando nos debruçarmos sobre o Sócrates platônico, veremos que ele procura enquadrar a *mousiké* em determinados padrões, a fim de que ela atenda a propósitos específicos. Aos olhos de Nietzsche, fazer isso é retirar da música o componente dionísio, precisamente o que ela tem de irracional e que lhe é essencial. Isso nos faz pensar que Nietzsche pode de fato ter se baseado no Sócrates platônico para compor o seu próprio personagem.

Levando em conta tudo o que foi exposto até aqui, gostaríamos de fazer a seguinte ressalva: apesar da discussão desenvolvida no presente capítulo, ao longo de toda esta dissertação haverá momentos em que nos referiremos à *mousiké* simplesmente como música. Ressaltamos, contudo, que isso de modo algum anula as diferenças que foram exploradas neste capítulo; pelo contrário, não apenas estamos cientes delas, como também destacamos que o contexto em que cada expressão (*mousiké*/música) for utilizada deverá ser levado em conta, a fim de que se compreenda plenamente qual o significado que cada uma delas adquire em um momento ou em outro.

²⁰ Cf. cap. 5, seção “Restrições à *mousiké* na *República*”.

4

Platão e o ensino das virtudes por meio da *mousiké*

Pode-se dizer (com o perigo de se incorrer em fórmulas redutoras) que a *República* é um diálogo sobre a justiça. Em sua busca pela definição de tal virtude, Sócrates “funda”, pelo pensamento, uma cidade perfeita, na intenção de identificar em que parte dela a justiça se situa.

Na origem dessa cidade está a *necessidade*: “Uma cidade nasce, parece-me, porque cada um de nós não é autossuficiente, mas carece de muitas coisas” (*Rep.*, 369b). Porque o ser humano é finito e não pode prover sozinho tudo aquilo de que necessita para viver, ele recorre a seus semelhantes, a fim de que estes lhe forneçam o que ele não é capaz de produzir.

Assim, considerando que os indivíduos diferem entre si, cada um deles passa a desempenhar na *pólis* uma função específica – aquela para a qual a sua natureza (*phýsis*) aponta. Com essa divisão de funções, a cidade se organiza, então, em **classes**: num primeiro estágio (o da “cidade sadia” (*hygiés pólis*) – *Rep.*, 372e), a população permanece restrita à classe dos artesãos e àquelas profissões cujo trabalho garante a mera subsistência do coletivo. Quando, no entanto, a *pólis* aumenta de tamanho e se torna luxuosa (tornando-se uma “cidade inchada” (*phlegmaínousan pólin*) – *Rep.*, 372e), a demanda por recursos leva à expansão territorial e, por conseguinte, à guerra.

Nesse cenário, torna-se necessário o estabelecimento de uma nova classe de cidadãos – a dos **guardiões**, encarregada a um só tempo da proteção da cidade contra invasores e da salvaguarda de sua ordem interna.

Pelo caráter duplo que a função dos guardiões apresenta, conclui-se que também a sua natureza deve ser mista: por um lado, impetuosa e, por outro, filósofa (*Rep.*, 375e). Um guardião é como um cão, compara Sócrates: dócil com aqueles que ele reconhece como donos, mas feroz com os que lhe parecem estranhos. Uma natureza de tal espécie deverá ser cultivada através da educação, e esta, para que seja bem-sucedida, seguirá padrões bem determinados. Vejamos que padrões são esses.

4.1

A educação dos guardiões

A certa altura do Livro II da *República*, Sócrates diz a Adimanto: “Qual será a educação [dos guardiões]? Ou será difícil descobrir uma melhor que a que foi descoberta há muito tempo? Uma educação, a dos corpos, é a ginástica; a outra, a da alma, é a música” (*Rep.*, 376e). Vemos aí que o modelo de educação proposto na *República* é, pelo menos em um primeiro momento, “tradicional”, ou seja, que ele se baseia em uma configuração já aceita e praticada na sociedade de então.

Há que se notar, no entanto, que, ao se referir ao processo de formação dos guardiões, Platão lança mão de dois termos distintos, *paideía* e *trophé*. Entre eles, a relação que se estabelece é, como ressalta Carla Francalanci, “a um só tempo, de sinonímia e especificação (...): a *paideía* como *trophé* diz respeito a um movimento de assimilação, a fim de que se possa converter o aprendido em elemento intrínseco” (FRANCALANCI, 2014, p. 185).

Educar os guardiões significa, portanto, nutri-los com elementos que virão a integrar a sua própria natureza: “a nutrição e educação dos guardiões se dá no sentido de moldar, cunhar ou esculpir, neles, uma dóxa” (*idem*), de modo a preparar a alma para o momento em que ela for apresentada à razão. Por esse motivo, tal modelo de educação deve ser posto em prática ainda na infância: “Quando já começam a brincar bem, por meio da música, as crianças acolhem dentro de si a boa norma [*eunomía*]” (*Rep.*, 425a). Afinal, como aponta Sócrates no Livro III,

Será, Gláucon, (...) que a educação pela música é muito eficiente principalmente porque o ritmo e a harmonia penetram no íntimo da alma e com muita força a tocam e, trazendo-lhe elegância [*euskhemósýne*], também lhe emprestam uma postura elegante, se é bem educada? E, se não for, dar-se-á o contrário? (*Rep.*, 401d-e)

Sendo assim, a música não apenas atinge a alma em um momento anterior ao *lógos*, mas sobretudo a *prepara* para a chegada deste. Nesse estágio pré-racional, a educação se desenvolve por meio de imagens; “imagens da virtude, cuja manifestação sensível se dá ao modo de configurações bem medidas e ordenadas” (FRANCALANCI, 2014, p. 186). Posteriormente, então, no momento em que a alma for apresentada à razão, ela a reconhecerá, em função da afinidade (*Rep.*, 402a) que existe entre elas. Tudo isso, é claro, se o modelo de educação tiver sido devidamente aplicado: a ação da música sobre a alma só se torna efetiva quando combinada a uma *boa* educação.

Convém ressaltar que a educação é compreendida, aqui, em um sentido amplo: a *paideía* não se realiza em um local restrito, nem é obra de um único agente. Na *pólis* da *República*, todos os cidadãos estão, em alguma medida, implicados no processo de formação dos guardiões. É preciso que a natureza destes, qual (boa) semente plantada em solo fértil, encontre na cidade um contexto favorável ao seu pleno desenvolvimento.

Descritos por Werner Jaeger como “termos gêmeos”, *paideía* e *trophé* “começam a se diferenciar, à medida que o conceito de *paideía* vai tendendo cada vez mais a designar a cultura intelectual; a ‘nutrição’ exprime agora a fase pré-espiritual do processo infantil” (JAEGER, 2013, p. 799). Assim, nutrir os futuros guardiões significa trazer à tona, dar vazão àquilo que eles trazem em potencial; significa dar à sua natureza condições para que ela se manifeste plenamente.

O Livro III da *República* se inicia, então, com uma reflexão a respeito das narrativas que devem compor a educação dos futuros guardiões. O diálogo travado entre Sócrates e Adimanto primeiro analisa quais valores devem orientar a poesia, a fim de que a **coragem** seja cultivada entre os jovens guardiões; conclui-se que os mitos não devem retratar a morte como algo temível, nem tampouco representar os deuses em momentos de sofrimento e de lamentação. A poesia deve estar, pelo contrário, em consonância com a **temperança**.

Sócrates se volta para alguns gêneros (*eídos*) de discursos: os que falam dos deuses, os que falam dos heróis e, finalmente, os que falam dos homens. Ao tratar destes últimos, a única condição que ele impõe é que os poetas e os prosadores não representem a justiça como algo inútil, afinal “por sua própria natureza, ela é útil a quem a tem, quer ele seja tido ou não como justo” (*Rep.*, 392c).

Uma vez analisado o conteúdo dos discursos (*lógoi*), passa-se ao exame da sua forma, da elocução (*léxis*): “o que se deve dizer e como se deve fazê-lo” (*idem*, grifos nossos). Sócrates primeiro afirma que são três os possíveis tipos de narrativa utilizados “pelos que contam os mitos e pelos poetas” (*Rep.*, 392d): simples, imitativa ou simples e imitativa ao mesmo tempo. A narrativa simples corresponde ao que hoje se chama de discurso indireto: o narrador faz o seu relato em terceira pessoa; a narrativa imitativa, por sua vez, é o discurso direto atual: nela, o narrador assume o papel de personagem e narra, portanto, em primeira pessoa (daí a “imitação” de que fala Sócrates na *República*: ao encarnar um

determinado personagem, o poeta/prosador tem de imitar uma pessoa que não ele mesmo). Por fim, a narrativa mista apresenta uma alternância entre os dois tipos de narrativa anteriores.

Na sequência do diálogo, Sócrates analisa uma passagem da *Ilíada* e mostra de que maneira Homero se oculta ao procurar se assemelhar ao personagem que por sua boca fala. Depois ele ainda faz uma demonstração de como soaria, em narrativa simples, um trecho do poema composto por imitação.

A conclusão a que Sócrates e Adimanto chegam, então, é a de que a tragédia e a comédia consistem inteiramente em imitações. Em seguida, expandindo o seu raciocínio para a classe dos guardiões, Sócrates afirma que, assim como estes não poderiam executar mais do que uma tarefa na cidade²¹ (pois, “ao aplicar-se a muitas tarefas, suas falhas [do guardião] seriam tantas que [ele] não teria boa reputação” – *Rep.*, 394e), um único indivíduo não é capaz de fazer bem mais de uma imitação.

[Sócrates:] – Então, também sobre a imitação, nosso raciocínio será o mesmo? Um mesmo homem será capaz tanto de fazer muitas imitações quanto de fazer uma única?

[Adimanto:] – De fato, não será.

– Ah! Dificilmente, ao mesmo tempo, exercerá funções importantes, fará muitas imitações e será um hábil imitador, pois nem em duas imitações que parecem próximas uma da outra o mesmo homem é capaz de imitar bem. Por exemplo, quando compõe uma comédia e uma tragédia... Há pouco, tanto uma quanto outra não chamaste de imitação?

– Chamei, e é verdade o que dizes... Uma mesma pessoa não é capaz... (*Rep.*, 394e-395a)

O motivo pelo qual Sócrates se mostra criterioso com relação à *mimesis* aparece um pouco mais à frente no diálogo: “se as imitações perduram desde a infância vida adentro, as imitações se tornam hábitos e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento” (*Rep.*, 395d). Por isso, ele recomenda que, desde pequenos, os guardiões imitem apenas homens temperantes, corajosos e de caráter nobre.

Dito isso, ele acrescenta: “existe uma maneira de narrar e falar que alguém, um verdadeiro homem de bem [*kalòs kagathós*], usaria quando precisasse dizer algo” (*Rep.*, 396b-c). Um indivíduo nessas condições empregaria uma

²¹ Lembremos, a respeito disso:

[Sócrates:] – E então? Quem agiria melhor? Quem, apesar de ser um só, exercesse vários ofícios ou quem, *já que é* um só, exercesse um só?

[Adimanto:] – Quem exercesse um só, disse ele. (*Rep.*, 370b, grifo nosso)

narrativa semelhante àquela que fora identificada em Homero, a saber uma narrativa ao mesmo tempo simples e imitativa. Sócrates ressalta, no entanto, que nesse modelo a parcela de imitação seria a menor, e que o narrador só deveria se sentir à vontade quando reproduzisse a fala ou o ato de um homem bom (sobretudo quando este realizasse uma ação firme e sensata).

No entanto, o próprio Sócrates reconhece um possível paradoxo em sua fala: como poderia ser ele favorável ao gênero de elocução misto (aquele no qual narrativa simples e imitação se misturam), se também antes ele defendera que cada indivíduo realizasse uma única tarefa na cidade? O filósofo não chega a esclarecer essa questão, limitando-se em dizer, em tom irônico²², que “se um homem que, por seu saber, fosse capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas viesse à nossa cidade” (*Rep.*, 398a), ele seria recebido pelo povo com honras dignas de um deus, mas logo em seguida seria enviado para outra *pólis*. O poeta/prosador de que a cidade fundada por Sócrates necessita é um homem “mais austero e menos agradável, mas útil, que imite a fala do homem de bem” (*Rep.*, 398a-b) e se enquadre, portanto, nos padrões de educação preconizados pelo mestre de Platão²³.

Do *lógos* à *léxis*, da *léxis* ao canto: por trás do percurso descrito pelo Sócrates da *República*, como ele mesmo afirma, está a preocupação em ser coerente (*symphonésein*). O último aspecto do discurso analisado por Sócrates consiste, portanto, no canto e nas melodias: “o canto [*mélos*] é constituído por três elementos: palavra, harmonia e ritmo” (*Rep.*, 398d). Destes, são os dois últimos que distinguem o canto dos discursos falados: sendo assim, a harmonia e o ritmo devem *acompanhar* a palavra. Por sua vez, o *lógos* veiculado no canto segue os mesmos princípios da palavra não cantada.

Vemos aí que o discurso do Sócrates da *República* contradiz aquilo que Nietzsche defendera em *O nascimento da tragédia*²⁴: para o filósofo alemão, no âmbito da canção popular, da poesia lírica e da tragédia, a relação música-palavra caracteriza-se pela submissão da segunda à primeira. Por sua vez, o Sócrates da *República* defende precisamente o contrário, ou seja, que a palavra prevaleça e a música (harmonia e ritmo) se subordine a ela.

²² Cf. VILLELA-PETIT, 2003, p. 65.

²³ Esse tema volta a ser tratado em uma célebre passagem do Livro X. Cf. *Rep.*, 607e-608b.

²⁴ Cf. acima, p. 20.

Após fazer essa enunciação, Sócrates analisa cada um dos elementos que compõem a *mousiké* e os seleciona de acordo com critérios específicos, os quais reforçam o modelo de educação por ele defendido – a saber, um modelo de educação voltado para a guerra. Assim, por exemplo, ele demonstrará apreço pela harmonia dória e rejeição pelas harmonias que não incitam a coragem²⁵. Sócrates nada mais faz do que aplicar à música a mesma lógica que norteava o conteúdo dos discursos.

O Livro III da *República* se encerra com a prescrição de que o comando da cidade deve ficar a cargo dos mais velhos, “os melhores entre os guardiões” (*Rep.*, 412c). É nesse ponto que Sócrates estabelece uma divisão no interior dessa classe: se, até então, ele se referira aos guardiões como um todo, daí em diante ele passa a distingui-los entre auxiliares (que nada mais são do que os guerreiros, ou soldados da *pólis*) e chefes (*arkhónton*)²⁶.

O início do Livro IV traz, então, três ordens que deveriam ser dadas aos guardiões, caso se quisesse alcançar a meta da cidade ideal (aquela de que todos os cidadãos, na medida do possível, fossem felizes): a primeira, “Crescer até o ponto em que, mesmo crescendo, [a cidade] possa se manter uma só” (*Rep.*, 423b); a segunda, “encaminhar cada um dos outros cidadãos ao trabalho para o qual tem inclinação natural” (*Rep.*, 423d).

No entanto, é a terceira ordem que Sócrates define como a mais importante, “a única da qual se diz que é grande, ou melhor, suficiente” (*Rep.*, 423e): trata-se da educação (*paideía*) e da instrução (*trophé*). Uma boa educação forma indivíduos moderados. Quando associada à boa instrução, ela dá origem a naturezas nobres – e estas, por sua vez, “sendo fiéis a uma tal educação, tornam-se melhores ainda que as anteriores sob todos os aspectos” (*Rep.*, 424a-b). Estabelece-se aí uma dinâmica de reciprocidade, e mesmo de retroalimentação, poderíamos dizer: naturezas nobres nascem de uma boa educação e formam, por meio dessa mesma educação, gerações que serão a cada vez mais nobres do que as precedentes.

²⁵ Cf. cap. 5, seção “Restrições à *mousiké* na *República*”.

²⁶ Mais à frente, já no Livro IV, Sócrates se vale de uma analogia para caracterizar a relação que se estabelece entre esses dois grupos: “Ora, em todo caso, em nossa cidade fizemos que os auxiliares, como se fossem cães, sejam submissos aos chefes [*arkhónton*], que são como que os pastores da cidade” (*Rep.*, 440d).

4.2

Música na *pólis*

Uma vez estabelecido o compromisso dos guardiões com a aplicação de tal modelo de educação, Sócrates faz a seguinte ressalva: “os curadores da cidade devem opor-se a que, sem que percebam, a educação venha a corromper-se. Que, acima de tudo, cuidem para que não introduzam, na ginástica e na música, novidades que firam a norma [*táxis*] estabelecida” (*Rep.*, 424b).

Parece-nos bastante significativo o fato de a música ser mencionada logo após a enunciação da terceira ordem dada aos guardiões. A nosso ver, esse fato dá provas da importância que Platão atribui à *mousiké* na *República*, uma vez que o par *paideía-trophé* é, de certo modo, pré-requisito para a própria felicidade da *pólis*. Vejamos: para que seja boa, a educação deve estar assentada sobre a música (e a ginástica); com uma boa educação, formam-se indivíduos moderados e justos; sob tais condições, os cidadãos realizam unicamente a tarefa que sua própria natureza lhes atribui; e, se cada classe desempenha a função que lhe cabe, toda a cidade é feliz.

No entanto, parece que também o maior mal de que a *pólis* poderia padecer tem origem na música e na ginástica. Afinal, como Sócrates afirma no trecho citado acima, novidades introduzidas nessas duas disciplinas representariam um risco não só para a educação, mas para a cidade como um todo: uma vez alterada a sua ordem interna, a *pólis* viria a se corromper.

No que tange às inovações musicais que o Sócrates da *República* parece temer, convém observar que elas dizem respeito não à maneira de se cantar, mas propriamente aos gêneros musicais. Em outras palavras, Sócrates não teme a aparição de um jeito novo de cantar, e sim a introdução de novos modos (novas escalas) musicais²⁷. E ele justifica o seu temor, ao apontar o risco que tal novidade representaria:

É preciso muito cuidado ao introduzir um novo gênero [*eidós*] de música, pois isso seria muito perigoso. Em lugar algum, mudam-se os modos da música

²⁷ Ainda que esses dois termos sejam encarados como sinônimos aqui, estamos cientes de que o uso que se fazia dos modos musicais na Antiguidade era distinto daquele que se atribui às escalas tonais hoje. Mais do que isso, é importante ressaltar que os modos musicais referidos neste trabalho não coincidem com aqueles dos quais a teoria musical moderna trata, muito embora os nomes gregos (dórico, frígio, lídio etc.) sejam utilizados até hoje. Cf. BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2010, p. 15-18.

[*mousikés trópoi*] sem mudança nas leis mais importantes da cidade, como Dâmon afirma e eu acredito. (*Rep.*, 424c)²⁸

Em grego, o termo que melhor se aproxima daquilo que atualmente se compreende por “modo musical” é *nómos*. “A característica fundamental dos νόμοι é permanecerem reconhecíveis através da melodia que tem uma forma particular e fixa. O νόμος não possuía modulações, nem no ritmo nem na melodia” (PEREIRA, 2001, p. 21). Vimos, no entanto, que o termo de que Platão lança mão na passagem acima é *trópos*. Este é um conceito polissêmico²⁹, que abre para nós duas vias de interpretação possíveis: ou bem Platão está se referindo a uma maneira, a um estilo de composição, ou bem ele emprega *trópos* enquanto “harmonia”, ou seja, em um sentido próximo ao de *nómos*.

A primeira alternativa nos parece bastante atraente, pois ela estabelece uma relação entre a maneira pela qual se faz música na cidade e a própria constituição desta última. Se muda o “sotaque”, ou seja, aquilo que torna única a música de uma *pólis*, altera-se o que lhe há de mais próprio, de mais basilar.

Entretanto, se pensarmos que uma das características que distinguem as harmonias (os modos musicais) era justamente a sua procedência geográfica – basta lembrar que o nome de cada uma delas era dado de acordo com a região de onde provinha (dória, frígia, lídia etc.) –, veremos que, no fundo, ambos os sentidos previstos para *trópos* podem estar interligados. Afinal, a harmonia própria de cada localidade podia bem ser um aspecto distintivo da música realizada ali.

Notemos, por fim, que a música, tal como ela é abordada na *República*, tem implicações na formação do *éthos*, ou seja, do caráter dos indivíduos. Esse aspecto vem à tona especialmente na passagem do Livro III em que Sócrates faz uma triagem das harmonias e dos ritmos, como veremos mais adiante.

4.3

Música na alma

²⁸ Dâmon permanece uma figura enigmática, uma vez que pouco de sua obra chegou até nós. Sabe-se que ele fazia parte do assim chamado grupo dos sofistas e que era próximo de Péricles. Sua teoria a respeito dos efeitos éticos da música pode ser, portanto, extraída de passagens como essa. A propósito, é notável o fato de Platão mencionar Dâmon nesse contexto, o que denota, a nosso ver, certo respeito da parte do filósofo pela figura do mestre de música; Barker afasta a suspeita de que tal menção carregaria um tom irônico (BARKER, 1984, p. 168).

²⁹ Cf. ROCHA, 2009, p. 147.

Ora, dizer que a música tem implicações na formação do caráter significa reconhecer nela a capacidade de atingir a *alma* dos indivíduos. Diante disso, faz-se necessário compreender, em primeiro lugar, de que modo Platão estabelece a divisão da alma humana em partes. No Livro IV da *República*, Sócrates enumera os seguintes elementos da *psykhé*: 1) o racional (*logistikón*), com o qual o indivíduo pensa; 2) o concupiscente (*epithymetikón*), que responde pelos desejos; e 3) o irascível (*thymoeidés*), que pode vir a se corromper, caso seja submetido a uma educação má. Dos três, é o elemento racional que deve prevalecer; junto com ele atua a cólera, e é por meio dessa espécie de parceria entre os dois que os apetites são refreados.

Vimos anteriormente que são duas as disciplinas com as quais se educam os guardiões da *República* – a *mousiké* e a *gymnastiké*. Num primeiro momento, Sócrates estabelece que cada uma delas atua em uma parte do indivíduo: a música, na alma, e a ginástica, no corpo. Posteriormente, no entanto, ele reconsidera esse ponto e cogita que, na verdade, *ambas* as disciplinas tenham implicações na alma (*Rep.*, 410c). Atuando aí, elas buscam promover um equilíbrio entre *logistikón* e *thymoeidés*:

Será que (...) a mistura feita de música e ginástica não as porá em consonância [a razão e a impetuosidade], a uma estimulando e nutrindo com belas palavras e belos ensinamentos e à outra abrandando com seus conselhos e domesticando com a harmonia e o ritmo? (*Rep.*, 441e-442a)

Vemos aí reiterados os três elementos que compõem a música, segundo a definição da *República*³⁰: palavra, harmonia e ritmo figuram como elementos terapêuticos que incidem sobre a alma humana e a põem em equilíbrio. Além disso, se antes Sócrates atribuía à *mousiké* o poder de cultivar elegância (*euskhemosýne*) na alma do indivíduo³¹, agora ele destaca a capacidade que essa arte tem de estimular a razão e suavizar a impetuosidade.

Embora boa parte do desenvolvimento em torno da tripartição da alma na *República* esteja contida no Livro IV, pode-se dizer que, a certa altura do Livro III, a divisão da alma em partes já se encontra preparada. Trata-se do ponto em que o diálogo associa música e ginástica a impetuosidade e brandura, duas disposições da mente (*diánoian*). O interlocutor de Sócrates agora é Gláucon, que

³⁰ Cf. acima, p. 46.

³¹ Cf. acima, p. 43.

primeiro afirma: “os que praticam a mera ginástica tornam-se mais rústicos que o devido e, em compensação, os que praticam a música tornam-se mais brandos do que seria bom para eles” (*Rep.*, 410d).

Ao responder, Sócrates expande o binômio impetuosidade/brandura e pensa nos possíveis efeitos que a educação pode ter sobre ele: “a rusticidade vem da impetuosidade natural, e esta, corretamente educada, pode ser coragem” (*idem*); a brandura, por sua vez, advém de uma propensão natural à filosofia e, quando submetida a uma boa educação, torna o indivíduo ordenado (*kósmiou*). Ora, a coragem é precisamente a virtude associada ao elemento irascível da alma, e a sabedoria, aquela que se liga ao elemento racional; vemos aí sugeridas, portanto, duas das três partes da alma – completa a tríade o elemento concupiscente, que guarda certa relação com a temperança (virtude associada não a uma, mas a todas as três funções da alma).

Por essas razões, conclui Sócrates, é preciso que impetuosidade e brandura estejam ambas presentes na alma dos guardiões, e ainda “que uma e outra estejam em harmonia” (*Rep.*, 410e). Tal equilíbrio só pode ser alcançado através de uma boa educação, e esta se constitui, como mencionado anteriormente, de música e ginástica. Nas palavras de Sócrates,

Ao que parece, afirmaria eu, foi por dois motivos, a impetuosidade e a filosofia [*tò thymoeidès kai tò philósophon*], não a alma e o corpo, motivos apenas acessórios, que um deus concedeu aos homens essas duas artes, a ginástica e a música, para que essas atividades se harmonizassem e atingissem um nível adequado de tensão e relaxamento. (*Rep.*, 411e-412a)

Levado às últimas consequências, tal modelo acaba por criar no indivíduo as condições necessárias ao estabelecimento da filosofia. E é precisamente um cidadão nessas condições que deverá, no entender de Platão, comandar a *pólis*:

[**Sócrates:**] - Ah! Quem melhor mistura música e ginástica e as traz de modo equilibrado à sua alma é o que, com muita razão, diríamos ser de maneira perfeita o mais sensível às musas e mais harmonioso [*teléos mousikótaton kai euarmostótaton*], muito mais do que aquele que afina as cordas de um instrumento.

[**Gláucon:**] - É natural, Sócrates, que seja assim, disse ele.

- Então, Gláucon, também em nossa cidade precisaremos ter sempre alguém com tais qualidades, que esteja à frente dela, se quisermos preservar nossa constituição?

- Mas, tanto quanto possível, deverá ser assim... (*Rep.*, 412a-b)³²

4.4

A cidade ideal

Duas premissas estão na origem da cidade que Sócrates “funda” na *República*: 1) se foi bem fundada, ela é perfeita; 2) sendo perfeita, é certo que ela é sábia, corajosa, temperante e justa.

Das quatro virtudes que caracterizam essa cidade ideal, duas estão situadas em classes específicas: a sabedoria, que é dada pelos chefes, e a coragem, própria dos guerreiros. Já a temperança, esta goza de um estatuto distinto: “Vista a partir deste ponto, mais do que as anteriores, ela se assemelha a um acorde [*symphonía*] e a uma harmonia [*harmonía*]” (*Rep.*, 430e). Não se restringindo a uma única classe, a temperança tem lugar quando há acordo entre governantes e governados.

Sócrates explica esse acordo evocando a analogia *psykhé-pólis*, sobre a qual fora fundada a cidade³³: primeiro, ele estabelece que a alma humana dispõe de duas partes, uma boa e outra má. Em seguida, afirma que a cidade ideal apresenta uma condição semelhante à do indivíduo: assim como neste a temperança se expressa pelo domínio da parte boa da alma sobre a parte má, também a *pólis* é temperante quando “os desejos da maioria e do vulgo são dominados pelos desejos e pela inteligência de uma minoria de maior valor” (*Rep.*, 431d). Lembremos que tal minoria é justamente aquela que se encarrega do comando da cidade: ela é composta pelos melhores dentre os guardiões³⁴ e recebe uma boa educação.

Desse modo, diferentemente da sabedoria e da coragem,

[a temperança] está absolutamente a postos por toda a cidade e faz com que soem em uníssono completo [*synádontas*] as vozes dos mais fracos, dos mais fortes e dos medianos, quer pela inteligência, quer pela força, quer pelo número, quer por seus bens ou por outra razão qualquer como essas. Sendo assim, diríamos com muito acerto que essa concordância é temperança [*sophrosýne*], uma consonância

³² No diálogo *Críton*, também vemos a *mousiké* ser recrutada para a formação do indivíduo. “Mas e se então as Leis dissessem: (...) 'Mas e aquelas [leis] sobre a criação do nascido, e a [lei] sobre a educação com que inclusive você [Sócrates] foi educado? Será que essas dentre nós para isso designadas não davam belos comandos, recomendando a seu pai que o educasse na arte das Musas e na da ginástica? 'Belos', eu diria.” (*Críton*, 50c-e)

³³ Na passagem do Livro II em que Sócrates funda a cidade, ele propõe: “Ora, num espaço maior, talvez haja mais justiça e seja mais fácil entendê-la. Se quiserdes, portanto, primeiro examinaremos como ela é nas cidades; depois a examinaremos no indivíduo, procurando na forma da menor a semelhança com a da maior” (*Rep.*, 368e-369a).

³⁴ Cf. acima, p. 47.

natural [*phýsin symphonían*] do pior e do melhor sobre qual dos dois deve governar na cidade e também no íntimo de cada um. (*Rep.*, 432a)

A temperança é, portanto, uma concórdia que se expressa num *soar junto*: ela ultrapassa as divergências que possam existir no conjunto da cidade e faz com que seus cidadãos constituam uma espécie de coro afinado: para além das diferenças de timbre e de extensão que existirão no conjunto, importa que o canto de seus integrantes seja apenas um. Pela leitura do trecho citado acima, vemos que a temperança se dá em dois níveis (já anunciados, inclusive, no começo do Livro III³⁵), individual e coletivo. O mesmo acontece com a justiça, a qual Sócrates primeiro identifica na *pólis* e depois, no cidadão – afinal, é no interior deste que nascem “os mesmos modos de ser e costumes que há na cidade” (*Rep.*, 435e).

Notemos agora outro aspecto bastante interessante, o qual aparece não apenas no passo 432a, mas também em outros pontos dos Livros III e IV da *República*: mais do que refletir sobre a *mousiké*, atribuir-lhe importância no ensino das virtudes e fazer dela uma das disciplinas que compõem o seu modelo de educação, ao desenvolver a sua argumentação, Platão efetivamente faz uso de imagens de caráter musical. “Acorde” ou “consonância” (*symphonía*), “harmonia” (*harmonía*), “uníssono completo” (*synádontas*) são todas expressões emprestadas do vocabulário teórico musical. No entanto, há ainda uma outra passagem que chama a nossa atenção, pelo uso específico que nela se faz de tal vocabulário; pouco depois de definir a justiça³⁶, Sócrates afirma:

[A justiça manda que o homem] ponha em harmonia as três partes de sua alma como se nada mais fossem que os termos da escala musical, o mais agudo, o mais grave e o médio [*neátes te kai hypátes kai méses*] e todos os termos intermediários que possam existir, e, ligando todos esses elementos, de múltiplo que ele era, torne-se uno, temperante e pleno de harmonia. (*Rep.*, 443d-e)

Vemos aí outro ponto no qual o Sócrates platônico se afasta radicalmente do personagem nietzschiano. Se, em *O nascimento da tragédia*, Sócrates fora apontado como destruidor da tragédia e inimigo da música, na *República* ele não apenas defende um modelo de educação calcado na *mousiké*, como também (e sobretudo) se vale de termos ligados à música para tratar de assuntos tão importantes quanto a questão da justiça, central nesse diálogo.

³⁵ “E, para a maioria dos homens, os pontos principais da moderação não são, de um lado, a submissão aos governantes, mas, de outro, o autodomínio sobre os prazeres da bebida, do amor e da comida?” (*Rep.*, 398d-e).

³⁶ “... a justiça é cada um possuir o que é seu e realizar o que lhe cabe.” (*Rep.*, 433d-434a)

4.5

Harmonia: macro e microcosmo

Não bastasse o emprego de termos oriundos do vocabulário teórico musical, vemos que Platão traça aí um paralelo explícito entre a harmonia musical e aquela que deve reger a alma do indivíduo.

O chamado Sistema de Oitava (ou Harmonia) praticado na Antiguidade Clássica baseava-se em três notas fixas, cujos intervalos eram preenchidos por notas móveis³⁷. Ora, *hypáte*, *mése* e *neáte* – termos que Sócrates emprega na passagem acima – eram precisamente as notas fixas de tal sistema, da mais grave à mais aguda. Pode-se dizer, então, que a afinação, ou melhor, a manutenção das relações de altura entre essas notas constituía um primeiro pré-requisito para o bom funcionamento de todo o sistema, haja vista que as notas móveis da harmonia deviam ser estabelecidas a partir das três notas fixas.

De modo similar, para Platão, também a harmonia da alma depende da afinação, do equilíbrio entre as suas diferentes funções – as quais, como vimos, são três, assim como as notas fixas do Sistema de Oitava.

Para além disso, encontramos ainda, na *República*, uma segunda passagem na qual se estabelece uma correspondência entre a harmonia musical e a da *psykhé*; trata-se do trecho final do diálogo (*Rep.*, 614b-621b), que apresenta em narrativa mítica a experiência vivida por Er, o panfílio, após a morte. Considerado por José Miguel Wisnik a “mais completa e sistemática visão do cosmo musical, e da harmonia das esferas” (WISNIK, 2011, p. 100), o chamado **mito de Er** tematiza o paralelo existente entre a alma humana e o Universo, compreendido ali como um sistema sonoro:

... podiam ver lá do alto, estendendo-se por todo o céu e terra, uma luz reta como uma coluna, muitíssimo semelhante a um arco-íris, mas muito mais brilhante e pura. (...) Nas extremidades estava preso o fuso da Necessidade, por cujo intermédio giravam todas as esferas. (...) O fuso girava sobre si mesmo sobre os joelhos da Necessidade. No alto de cada círculo estava postada uma sereia que com ele emitia um único som sempre no mesmo tom. Do conjunto de suas vozes – eram oito! – soava um único acorde. (*Rep.*, 616b-617b)

O sistema descrito no mito estabelece uma relação entre os sons e as proporções numéricas, afinal os diferentes círculos que compõem o mecanismo possuem tamanhos e velocidades de rotação específicos. À maneira dos

³⁷ A disposição de tais notas dava origem a diferentes gêneros. Cf. ROCHA, 2009.

pitagóricos, Platão associa aí elementos da natureza a grandezas numéricas e cria, assim, uma proporção – uma harmonia – entre as esferas e os sons:

O caráter heptatônico do modelo planetário tradicional coincide com a estrutura escalar heptatônica, e se constituem ambos em modos de apresentação da essência numerológica do mundo, que tem no número 7 um símbolo privilegiado. O intervalo de oitava, com sua relação de base $\frac{1}{2}$, torna-se para os pitagóricos um símbolo harmônico, em que se combinam a unidade como limite e o número 2 como expressão do ilimitado, a abertura para a não-unidade, equilibrados e conciliados através da consonância musical. (WISNIK, 2011, p. 100)

Por sua vez, a imagem das sereias que giram sobre as esferas celestes enquanto entoam o seu canto em harmonia nos remete àquela passagem do Livro IV na qual Sócrates define a temperança a partir da imagem do coro afinado³⁸. Se, na *pólis*, fora identificada certa diversidade em meio aos cidadãos, aqui ela reaparece nas vozes das sereias e nas características que distinguem as esferas celestes entre si. Dito de outro modo: assim como os planetas, que compõem um sistema ordenado (apesar de suas diferenças), e as vozes das sereias, que são oito³⁹ mas formam uma consonância, os cidadãos da *pólis* devem igualmente constituir um todo harmônico.

Nesse contexto, como também aponta Wisnik, a música aparece “como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social” (*ibid.*, p. 101). Assim, a organização da *pólis* dá-se simplesmente como reflexo da ordem na qual se organiza o Universo:

Os planetas aparecem dispostos no universo como escala (que é um dos sentidos dados na Grécia ao termo “harmonia” – ordenação, equilíbrio e acordo que se depreende dos sons musicais, no modo como conciliam e põem em consonância a diversidade dos contrários). (*Ibid.*, p. 99)

Até aqui, vimos o termo “harmonia” apresentar três significados distintos⁴⁰: primeiramente, o teórico-musical, que diz respeito à relação estabelecida entre diferentes sons (podendo por vezes significar “escala”, tal como compreendemos hoje); em seguida, o de acordo ou equilíbrio; e, por fim, o de proporção numérica.

Em Platão, o uso que se faz desse termo é bastante diverso. Ao analisar uma passagem do diálogo *Laques*, Jonathan Souza destaca um novo sentido que

³⁸ Cf. acima, p. 52-53.

³⁹ Não nos deteremos aqui sobre a divergência que há entre o modelo cósmico apresentado por Wisnik (baseado no número 7) e aquele que é descrito na *República*, composto de oito esferas celestes.

⁴⁰ Para uma análise do termo *harmonía* como um todo, cf. CORRÊA, 2008.

aproxima harmonia de virtude, por meio do binômio *lógos-érgon*: “Quando palavra e ato, quando o que se diz [*lógos*] e o que se faz [*érgon*] estão em *harmonía*, temos, em perspectiva platônica, uma sinfonia (*symphonía*), isto é, uma junção de elementos em concordância” (SOUZA, 2018, p. 86).

Lembremos, no entanto, que essa compreensão de harmonia já estava presente na *República*, e nas duas esferas sobre as quais Platão desenvolve o seu pensamento ali: por um lado, a *pólis* é harmônica, porque ela reúne uma diversidade de indivíduos que se comportam como um coro afinado – há consonância entre as várias vozes que o constituem; e, por outro lado (sustentando mesmo essa “sinfonia” coletiva), cada um dos cidadãos traz a sua própria alma harmonizada, com suas três funções em equilíbrio.

Vem daí a importância que a *mousiké* tem na educação dos guardiões da *República*: é ela que, ao lado da *gymnastiké*, garante que a alma desses indivíduos preserve tal equilíbrio.

É interessante notar que, já no Livro VII, esse mesmo aspecto fará com que Sócrates deixe de lado a *mousiké*, uma vez que o objetivo que ele visa ali é outro. Nesse ponto do diálogo, o filósofo se pergunta sobre qual aprendizado (*máthema*) é capaz de “arrasta[r] a alma, levando-a daquilo que vem a ser até aquilo que é” (*Rep.*, 521d). Voltando-se, então, para o modelo de educação que ele estabelecera anteriormente, Sócrates primeiro descarta a ginástica, pelo fato de ela se ocupar daquilo que nasce e perece, e, em seguida, a música:

Mas, se estás lembrado, disse, ela [a música] é a contraparte da ginástica... Forma os guardiões com os hábitos, propiciando-lhes, com a harmonia, um temperamento harmonioso, não uma ciência, e, com o ritmo, o senso do bom ritmo, tendo nos outros discursos, quer míticos quer verdadeiros, alguns outros hábitos semelhantes. Um ensinamento, porém, que leve a um fim como o que agora buscas, nela não há nenhum. (*Rep.*, 522a)

Sócrates mais uma vez reconhece o poder de ação da música sobre a alma, porém agora ele observa que a sua atuação ali é limitada; a música molda, sim, o comportamento do indivíduo, mas não chega a constituir uma ciência. Assim, dando continuidade à sua busca, Sócrates elenca quatro aprendizados que, no seu entender, permitem que o ser humano realize a ascensão do devir em direção ao ser: 1) a ciência do número e do cálculo; 2) a geometria; 3) o estudo dos sólidos em si mesmos, dos objetos que têm profundidade; e finalmente 4) a astronomia.

No entanto, o filósofo aponta ainda um quinto e último aprendizado, a **harmonia**, que ele considera, tal qual os pitagóricos, irmã da astronomia (*Rep.*, 530d). Nesse ponto do diálogo, Sócrates estabelece uma divisão entre os músicos: de um lado, há os “que dão trabalho para as cordas e as põem à prova, torcendo-as com as cravelhas” (*Rep.*, 531b) e, de outro, há aqueles a quem se pode interrogar sobre harmonia.

Sem nos determos sobre tal distinção agora, gostaríamos de ressaltar apenas que com ela se desfaz um possível contrassenso. Se, inicialmente, Sócrates não inclui a música no rol de disciplinas que conduzem o indivíduo em direção ao ser, por que logo em seguida ele considera a harmonia (parte integrante da música) apta a desempenhar tal função?

A resposta está precisamente na compreensão que Sócrates faz da *mousiké* a cada vez. No próximo capítulo, veremos em detalhes quais são os significados que esse termo adquire na *República* e em outros diálogos de Platão. Antes disso, no entanto, trataremos das sanções que a música sofre para que se torne efetiva – servindo à educação e incitando a coragem e a justiça.

5

Um olhar sobre os diálogos de Platão

5.1

Restrições à *mousiké* na *República*

Ao que me parece, disse eu, é na música que os guardiães devem construir seu posto de guarda.

Platão, *A república*, 424d

Pelo que foi exposto até aqui, parece clara a importância atribuída à *mousiké* na *República*. Estudamos de que modo essa arte participa da educação dos guardiões e qual o seu papel na formação da *psykhé*. Resta saber, então, em que consistem as já referidas restrições feitas à música, as quais aparecem a certa altura do Livro III.

Como vimos, o Sócrates da *República* transparece certa preocupação em defender e proteger a *mousiké*. Nesse sentido, ele se mostra conservador, em alguma medida, por temer que mudanças na música acarretem prejuízos à própria constituição da *pólis*⁴¹. Após identificar os três elementos que compõem a *mousiké* e determinar os parâmetros que devem orientar o discurso, Sócrates se volta para as harmonias e os ritmos.

No que diz respeito a esses dois elementos, assim como se dera com a poesia⁴², permanece a precaução contra as temáticas do sofrimento e da lamentação. Desse modo, o Sócrates da *República* condena as harmonias mixolídia e sintonolídia, que ele considera “chorosas”, e algumas harmonias jônias e lídias, tidas como “afeminadas”, “lânguidas e adequadas aos banquetes” (*Rep.*, 398e). Na *pólis* imaginada por ele, têm lugar apenas as harmonias dória (“imposta pela força”) e frígia (“voluntária” – *Rep.*, 399b)⁴³.

Quanto aos ritmos, estes são analisados à luz de um conceito que já foi mencionado aqui, o de *euskhemosýne*: a graça ou elegância advém do bom ritmo, e este, por sua vez, ocorre quando

⁴¹ Cf. acima, p. 48-49.

⁴² Cf. acima, p. 44.

⁴³ Para uma melhor descrição dessas duas harmonias, cf. abaixo, p. 64-65.

... no primeiro caso, há semelhança com a boa elocução e, no outro [o da ausência de ritmo], com a má, e o mesmo acontece com a boa e a má harmonias, se é que o ritmo e a ausência de ritmo acompanham as palavras, como dissemos há pouco, e não as palavras a eles. (*Rep.*, 400d)

Desse modo, na *República*, harmonias e ritmos são compreendidos como imitações (*mimémata*) dos gêneros de vida. Ao tratar desses aspectos, Sócrates trabalha sempre com a dicotomia bom/boa vs. ausência de. Assim, ao bom ritmo (*eúrythmos*) contrapõe-se a ausência de ritmo (*arrýthmos*), e à boa harmonia (*euármustos*), a ausência de harmonia (*anármustos*). Em ambos os casos, Sócrates aponta uma semelhança entre o caráter bom e a boa elocução (*kalé léxis*), e indica ainda uma origem comum para todas essas qualidades: “A boa elocução, a boa harmonia, a graça e o bom ritmo decorrem da boa índole” (*Rep.*, 400d-e).

Parece-nos que nasce daí uma segunda dinâmica de retroalimentação⁴⁴: uma índole boa realiza harmonia e ritmo bons, e estes, quando devidamente aplicados à educação, participam, por sua vez, da formação de almas de bom caráter. Daí a preocupação do Sócrates da *República* em selecionar, no conjunto das harmonias e dos ritmos, aqueles/as que são apropriados/as para a formação de determinados *éthoi*.

O crivo de Sócrates recai ainda sobre os instrumentos musicais, porém na análise destes os critérios utilizados são outros. Na *pólis*, Sócrates autoriza o uso da lira e da cítara e, no campo, o da *syrinx*⁴⁵. Já o *aulós* é descartado pelo filósofo, uma vez que ele é “o instrumento que produz maior número de sons” (*Rep.*, 399d). Não só o *aulós* propriamente dito, mas todos os instrumentos que executam muitas harmonias e que não passam, no entender de Sócrates, de imitações (*mímema*) dele.

Ainda a respeito dos instrumentos musicais, encontramos no *Protágoras* uma menção à cítara, no momento em que o personagem-título do diálogo discorre sobre a educação dos filhos de homens virtuosos:

Depois, quando a encaminham aos mestres, ordenam-lhes que se empenhem muito mais na disciplina das crianças do que no ensino das letras e da cítara. E, dessa maneira, os mestres se dedicam a elas. (...) Da mesma forma, os mestres de cítara se empenham em promover a sensatez nos jovens para que não sejam malévolos em nada; e, depois de aprenderem a tocar cítara, é o momento de lhes ensinar os poemas dos outros bons poetas, os líricos, sincronizando-os com os sons do instrumento. Eles obrigam as almas das crianças a se habituarem aos

⁴⁴ A primeira foi apontada no capítulo anterior, entre naturezas nobres e sua educação.

⁴⁵ Flauta de Pã.

ritmos e às harmonias, a fim de que elas sejam mais dóceis e, uma vez bem ritmadas e harmonizadas, sejam benéficas em suas palavras e ações; pois a vida do homem, como um todo, carece de bom ritmo e boa harmonia. (*Protágoras*, 325d-326b)

O fato de Platão ter posto essa fala na boca de Protágoras não nos parece de todo casual. Pelo contrário, para nós as palavras ditas por esse personagem dão provas de como se organizava a realidade da época no que dizia respeito à educação. Mais do que isso, por ser Protágoras quem fala nesse trecho, não se pode inferir que Sócrates necessariamente concordasse com tudo aquilo que ele dizia. Ou seja, não é certo que Sócrates estivesse inteiramente de acordo com o modelo de educação descrito pelo sofista.

A julgar pela *República*, podemos pensar que Sócrates estivesse ao menos de acordo com o uso dos instrumentos musicais mencionados por Protágoras, afinal são justamente a cítara e a lira os dois únicos instrumentos que têm lugar na sua *pólis* idealizada. Por outro lado, é também na *República* que se constata quão crítico o filósofo pode ser quando o assunto é educação – a começar pelo *que* se deve e *como* se deve contar aos guardiões.

Se antes nós havíamos dito que, na *República*, o modelo de educação proposto por Platão tem bases tradicionais⁴⁶, agora, nessa passagem do *Protágoras*, temos uma amostra de como se estrutura essa educação na qual Platão se baseia. Trata-se de uma educação voltada para a formação de almas temperantes, a qual se desenvolve através do ensino de um instrumento, da harmonia e dos ritmos. Que fique claro, no entanto, que essa não é senão a base sobre a qual Sócrates vai construir o seu *próprio* modelo de educação – o qual é, por sua vez, resultado de uma série de reformas propostas pelo filósofo na educação tradicional.

Vejamos, por fim, o que acontece no *Górgias*. Quando se confronta esse diálogo com a *República*, Sócrates parece cair em contradição. Se, como vimos, ele primeiro acolhera a cítara na cidade imaginada na *República*, aqui ela já vê o instrumento com maus olhos. A arte de tocar cítara, bem como a de tocar *aulós* e a tragédia são postas por ele no âmbito da adulação, tal como a retórica – uma retórica má, no entender do Sócrates platônico, porque unicamente preocupada em aprazer ao público:

⁴⁶ Cf. cap. 4, seção “A educação dos guardiões”.

Sócrates

És capaz de me dizer quais são as atividades que visam este objetivo? Ou então, se preferes, serei eu a interrogar-te, e cada vez que eu cite uma atividade deste gênero, dizes que sim, caso contrário, dizes que não. Consideremos em primeiro lugar a atividade do flautista. Não te parece que esta pertence ao número das que visam unicamente o nosso prazer, sem outra espécie de preocupação?

Cálicles

Parece, sim.

Sócrates

E o mesmo se dirá de atividades análogas, como a de tocar cítara nos concursos.

Cálicles

Exatamente.

(...)

Sócrates

Mais ainda, essa imponente e maravilhosa forma de poesia que é a tragédia, a que aspira? Não te parece que todos os seus esforços e empenho se orientam no sentido de dar prazer aos espectadores? Se, porventura, uma ideia é agradável e graciosa, mas má, esforça-se a tragédia por eliminá-la e, pelo contrário, se é desagradável mas útil, faz questão de a dizer e cantar, quer o público goste quer não goste? Qual é destas duas atitudes aquela que te parece característica da tragédia?

Cálicles

É evidente, Sócrates, que ela se inclina mais para o prazer e agrado dos espectadores.

Sócrates

Não dissemos há pouco, Cálicles, que isso era adulação [*kolakeía*]?

Cálicles

Dissemos.

Sócrates

Mas, se à poesia se tirar a música, o ritmo e a métrica, resta algo mais do que palavras?

Cálicles

Não.

Sócrates

Ora estas palavras dirigem-se à multidão e ao povo.

Cálicles

Claro.

Sócrates

Logo, a poesia é uma forma de discurso feito ao povo.

Cálicles

É o que parece.

Sócrates

Tal discurso situa-se naturalmente no domínio da retórica. Não achas que os poetas nos teatros fazem o papel de oradores?

Cálicles

Realmente.

Sócrates

Estamos, portanto, em face de uma espécie de retórica destinada a um público misto de crianças, mulheres, escravos e homens livres, retórica que aprecio pouco, porque, como disse, não passa de adulação.

Cálicles

De acordo.

(*Górgias*, 501d-502d)

A partir da análise de todas essas passagens, parece claro o porquê de Sócrates fazer restrições à *mousiké* na *República*: uma vez que a música tem, para ele, um peso importante na formação da alma dos indivíduos – e, conseqüentemente, na constituição da *pólis* –, somente uma *mousiké* que se enquadre em determinados padrões pode ter êxito no cumprimento de sua função, a de formar almas temperantes e uma cidade sã.

Cabe ressaltar, no entanto, que Sócrates não trata da *mousiké* sempre com o mesmo sentido. Como veremos a seguir, tanto na já referida passagem do *Fédon*⁴⁷ quanto em outros pontos dos diálogos de Platão, Sócrates aborda a *mousiké* a partir de duas perspectivas distintas.

5.2

Duas concepções de *mousiké*

Embora a *República* (foco desta pesquisa) seja o diálogo que mais aborda a *mousiké*, referências a esta podem ser encontradas em toda a obra de Platão.

No *Filebo*, por exemplo, a *mousiké* encontra-se associada à *tékhnē*. Tal relação é abordada aí a partir da oposição entre medida (*métron*) e conjectura (*stokhasmós*). Platão situa a *mousiké* ao lado de outras *tékhnai* – a aritmética, a astronomia e a geometria –, mas estabelece que, diferentemente destas, ela não se desenvolve por meio do cálculo:

Assim, para começar, a música está cheia desse tipo de coisa, pois ajusta suas harmonias não pela medida [*métro*], mas pela adivinhação bem exercitada [*melétes stokhasmô*]. Tome como exemplo o caso da aulética que busca, pela adivinhação, medir o tamanho de cada corda que vibra. Assim, a obscuridade mistura-se bastante nisso e a parte de precisão é bem pequena. (*Filebo*, 56a)

A música de que fala Sócrates nesse trecho é uma música cotidiana, terrena, feita por indivíduos e por seus instrumentos musicais. No *Laques*, por outro lado, não se trata mais da música tal como ela é popularmente compreendida, mas de uma música inaudível, por assim dizer.

Ao fazer uma associação entre a *mousiké* e a produção de discursos, o personagem-título do diálogo afirma ser dupla a sua posição a respeito dos *lógoi*: ora ele os ama, qual um *philólogos*, ora os odeia. Por trás de tal duplicidade de

⁴⁷ Cf. **Introdução**.

sentimentos, encontra-se outra associação – muito cara, aliás, aos gregos dos séculos V e IV a.C. –, aquela entre *lógos* e *érgon*:

De fato, quando ouço discorrer sobre a virtude ou sobre qualquer gênero de sabedoria a algum homem de verdade e digno das palavras que pronuncia, sinto um prazer extraordinário, por ver que tanto o orador como as suas palavras condizem entre si e se harmonizam. Tal homem afigura-se-me igualzinho a um músico que criou a mais bela harmonia, não numa lira ou em instrumentos de diversão, mas [que criou na sua própria vida], na realidade, um acordo entre as palavras e as ações, não à maneira iônica nem, em meu entender, à frígia ou à lídia, mas exatamente à harmonia dórica, aquela que constitui a única harmonia helênica. (*Laques*, 188c-d)

Há, nesse trecho, um ponto em que *Filebo* e *Laques* se aproximam. A ressalva que é feita neste último – “não numa lira ou em instrumentos de diversão, mas [que criou na sua própria vida], na realidade, um acordo entre as palavras e as ações” – nos remete à distinção que aparecera no primeiro: assim como ali a música fora minimizada em relação às demais *tékhnai* (por proceder por tateios e ser repleta de incerteza), aqui também ela parece ser inferior, não mais às *tékhnai*, mas a um outro tipo de música, mais nobre, por assim dizer, o qual se expressa na harmonia presente entre as palavras e os atos de um indivíduo. A propósito, a expressão “instrumentos de diversão” nos parece ser outro indício de tal diferenciação, por carregar certo tom depreciativo – “de diversão” porque frívolo, de pouco valor.

Além disso, nesse trecho do *Laques* há ainda duas passagens que nos remetem à *República*: primeiramente, aquela em que o personagem-título do diálogo chama de “músico” o indivíduo no qual atos e discursos encontram-se em harmonia. Na *República*, Sócrates emprega uma expressão semelhante, porém o *teléos mousikótaton* que ele define ali é caracterizado a partir das duas artes que compõem o seu modelo de educação:

Ah! Quem melhor mistura música e ginástica e as traz de modo equilibrado à sua alma é o que, com muita razão, diríamos ser *de maneira perfeita o mais sensível às musas* e mais harmonioso, muito mais do que aquele que afina as cordas de um instrumento. (*Rep.*, 412a, grifo nosso)

Notemos que, assim como no *Filebo*, na *República* a discussão em torno da *mousiké* também passa pela noção de medida, afinal o indivíduo caracterizado como o que “traz [a ginástica e a música] de modo equilibrado” é o *metriótata*, ou seja, aquele que age com o máximo de justeza e de moderação. Mais do que isso,

por ser também *mousikótaton*, ele se opõe ao indivíduo que meramente “afina as cordas de um instrumento”.

Vemos aí que Platão parece trabalhar com dois níveis de *mousiké*: um, mais estrito, que diz respeito a um conhecimento técnico específico – tocar um instrumento, cantar (é nesse nível que a *mousiké* pode fazer bem ou mal, dependendo do modo como a educação for conduzida); e outro que está relacionado a uma confirmação ética – torna-se músico aquele indivíduo que “harmoniza” a sua própria alma. Nesse sentido, é por ter alcançado um estado de perfeito equilíbrio, de perfeita tensão no interior de sua *psykhé*, que o *mousikótaton* se encontra, por assim dizer, um passo à frente do músico *stricto sensu*.

Em outra passagem do Livro III, Sócrates esclarece que só se torna músico aquele que primeiro conhece as formas ou espécies de virtude:

Não seremos sensíveis às musas [*mousikoi*], nem nós nem os guardiães que, segundo afirmamos, devemos educar, antes que tenhamos aprendido que as formas [*eíde*] da temperança, da coragem, da liberalidade, da magnanimidade e tudo quanto tem afinidade com essas qualidades e também tudo quanto se opõe a elas ocorre em todos os lugares, e as tenhamos percebido lá onde estão, elas e suas imagens, e não as tenhamos desprezado nem nas pequenas nem nas grandes coisas, mas as tenhamos como pertinentes à mesma arte e prática? (*Rep.*, 402b-c)

De volta ao *Laques*, a menção que se faz aí aos modos musicais (*harmoníai*) nos remete a outra passagem da *República*, na qual Sócrates parece indicar que apenas dois deles – o dório e o frígio – teriam lugar na sua *pólis* idealizada:

Deixa ficar também aquela harmonia que imitaria, como convém, os tons e as modulações da voz de um homem corajoso que, presente numa ação bélica ou numa tarefa que lhe tenha sido imposta, mesmo falhando, enfrenta ferimentos ou mortes ou, sendo vítima de outra desgraça, em todas essas situações resiste corajosamente sem arredar pé da linha de batalha ao defender-se da sorte. Deixa ficar também a outra, a que imitaria um homem que, numa ação pacífica, não imposta pela força, mas voluntária, tenta persuadir ou um deus com seus rogos, ou um homem com seus ensinamentos e advertências ou, ao contrário, dá atenção ao outro, que lhe dirige preces ou tenta ensinar-lhe algo ou fazê-lo mudar de opinião e, por essas razões, tendo obtido o êxito esperado, não se mostra soberbo, mas age com sabedoria e moderação em todas essas circunstâncias e se satisfaz com os resultados alcançados. Deixa que fiquem essas duas harmonias, a imposta pela força e a voluntária! São elas que melhor imitarão os sons da voz dos homens afortunados e infortunados, dos sábios e corajosos. (*Rep.*, 399a-c)

Assim, desse cenário estariam excluídas, de um lado, as harmonias mixolídia e sintonolídia, pelo fato de serem “chorosas”, e, de outro, “[a]lgumas harmonias jônias e lídias” (*Rep.*, 398e), por apresentarem um caráter lânguido e apropriado aos banquetes.

Sobre esse ponto, lembremos a importante ressalva que faz Paula da Cunha Corrêa: ao reconhecer apenas o modo dório como “a única harmonia helênica”, Laques se coloca em claro desacordo com Sócrates, uma vez que este, como vimos, também admite o uso da harmonia frígia⁴⁸.

No que concerne ao modo dório, Corrêa observa que a sua aprovação na *República* é facilmente compreendida: por trás da escolha de Sócrates, estaria o fato de esta ser uma harmonia de caráter “solene”⁴⁹, que inspira ordem e energia. A escolha do modo frígio, no entanto, suscitaria uma pretensa contradição, dada a proximidade desta *harmonía* com o *aulós* – instrumento que, por sua vez, é rechaçado na *República*. A autora procura desfazer o que parece ser um contrassenso, argumentando que

O *aúlos* (...) foi descartado por outros motivos. Primeiro, Platão escolhe, dentre as *harmoníai*, a dórica e a frígia. É depois disso que ele rejeita o *aúlos*, juntamente com todos os outros instrumentos “de muitas notas” e “pan-harmônicos”, por ser o instrumento mais abrangente, o que possuía a mais vasta gama de sons (*polykhordótatos*). (CORRÊA, 2008, p. 74)

Corrêa acrescenta ainda que “Platão (*Rep.* 399b-c) foi o único a caracterizar a frígia como uma *harmonía* que representasse os homens em trabalhos de paz, agindo voluntária, prudente e comedidamente” (CORRÊA, 2008, p. 74). Esse era um modo comumente caracterizado como emotivo, e mesmo orgiástico.

Voltemo-nos agora para aquela que é, dentre os diálogos de Platão, talvez a mais importante passagem para o tema desta dissertação. Trata-se da célebre passagem do *Fédon* na qual Sócrates relata um sonho recorrente. Como vimos, é justamente para ela que se volta o comentário de Nietzsche em *O nascimento da*

⁴⁸ Cf. CORRÊA, 2008, p.79.

⁴⁹ O termo aparece já em Pseudo-Plutarco. Corrêa enumera, ainda, outras qualidades atribuídas à *harmonía* dória por pensadores da própria Antiguidade. Aristóteles, por exemplo, define-a como “a mais estável (*stasimotáte*), viril (*andreíon*) e, formalmente, uma *harmonía* intermediária”; de maneira análoga, Ateneu identifica-a como “severa e violenta; não é variada (*poikílos*) nem de muitos torneios (*polýtropos*), mas viril (*andródes*) e magnífica (*megaloprépes*)” (CORRÊA: 2008, p. 72-73).

tragédia, quando o filósofo destaca a oposição entre uma *mousiké* mais elevada e outra de caráter vulgar, popular:

Várias vezes, no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era invariável: "Sócrates", dizia-me ele, "deves esforçar-te para compor música!" E, palavra! sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que é compor música: haverá, com efeito, mais alta música [*megístes mousikes*] do que a filosofia, e não é justamente isso o que eu faço? (...) O que é preciso então, pensei, no caso de que o sonho me tenha prescrito essa espécie comum de composição musical [*demóde mousikèn*], é que eu não lhe desobedeça: é que eu componha versos. (*Fédon*, 60e-61a)

Vemos aí um Sócrates aparentemente frustrado em ter de “se rebaixar” a uma condição menos nobre do que aquela que o seu ofício lhe proporcionava: após cogitar que seu sonho tenha feito referência à “espécie comum” de música, ele como que faz uma concessão e concorda em realizar essa atividade. No entanto, ainda que se curvando ante a determinação do sonho, Sócrates não deixa de demonstrar certo constrangimento – a “meia censura” de que Nietzsche nos fala em *O nascimento da tragédia*⁵⁰.

Ao pôr em versos as fábulas de Esopo, Sócrates se iguala ao indivíduo que pratica a *demódes mousiké*, ou seja, a música feita por “aquele que afina as cordas de um instrumento” (*Rep.*, 412a). Ao empregar esse adjetivo, Sócrates refere-se àquilo que é popular, e mesmo vulgar, porque comum, conhecido por todos. Lembremos, nesse sentido, que *demódes* vem de *demos*, povo.

A oposição *megíste/demódes mousiké* presente nesse episódio do *Fédon* é especialmente analisada por Brancacci. Segundo o autor,

[Sócrates opera] uma transformação radical do próprio conceito de μουσική. A música suprema é a filosofia, (...) a música em sentido ordinário não é senão uma δημόδης μουσική, uma “musica vulgaris”, acima da qual reina uma μεγίστη μουσική. (BRANCACCI, 2004, p. 210, tradução nossa)

No entender de Brancacci, a compreensão elevada de *mousiké* – que coincide com a própria filosofia – guarda relação com o *lógos*, ao passo que a “música em sentido ordinário” transita no âmbito do mito:

⁵⁰ Cf. acima, p. 10.

Platão (aparentemente) estende a mão a Aristófanes, ao afirmar – e com isso ele mesmo adere completamente ao conteúdo das palavras que põe na boca de Sócrates – que o poeta, sendo ele um verdadeiro poeta, deve compor μῦθοι e não λόγοι. E como Sócrates só é especialista nesses últimos, ele buscou, no intuito de acalmar seus escrúpulos, pôr em música e em versos os primeiros que lhe vieram à mente, aqueles que ele mesmo, assim como todos os Gregos, conhecia de cor, a saber as fábulas de Esopo. A separação entre os campos é clara, portanto, e a hierarquia, imutável: ao poeta, o μῦθος, ao filósofo, os λόγοι, e a “antiga briga entre filosofia e poesia” termina com um divórcio, sancionando uma nova primazia. (BRANCACCI, 2004, p. 210, tradução nossa)

Vimos que Nietzsche identifica na separação entre mito e *lógos* uma atitude típica do perfil de indivíduo que, no seu entender, Sócrates encarna e inaugura: o chamado *homem teórico* é, na leitura do filósofo alemão, aquele que não vê nos mitos qualquer potencial de conhecimento. É por esse motivo, observa Nietzsche, que Sócrates vai rechaçar a música popular, preferindo em seu lugar uma música intelectualmente desenvolvida.

Quando observamos o conjunto dos diálogos de Platão sob a perspectiva da *mousiké*, vemos, então, que esse termo adquire aí dois usos e significados distintos. De um lado, há a música feita pelos indivíduos, com seu canto e seus instrumentos, a *demódes mousiké*. Essa música está no âmbito da *tékhnē* e procede por conjectura. De outro lado, há a *megíste mousiké*, música elevada e inaudita, por assim dizer, porque equivalente à filosofia.

Embora diferentes, haveria uma ligação entre esses dois tipos de *mousiké*? Parece-nos que sim. Ainda que o Sócrates platônico considere ordinária a música produzida pelo indivíduo comum, ele mesmo reconhece nela um potencial de ação sobre a alma humana. Só chega a realizar a “mais alta música” aquele que apresenta alma temperante, e, para que isso aconteça, é preciso que a *psykhé* esteja em contato com a música desde a infância. É a música (em seu sentido comum) que abre caminho para a razão e para o aprendizado das virtudes e que, junto com a ginástica, “harmoniza” a alma.

Conclusão

Poderíamos dizer, em resumo, que nossa pesquisa teve duas preocupações principais: primeiramente, estudar os Sócrates de Nietzsche e de Platão e, a partir do confronto entre essas duas personagens, observar em que medida elas se afastam e se aproximam no que diz respeito à sua relação com a música. Em segundo lugar, buscamos, ainda que mais timidamente, refletir sobre o lugar que a *mousiké* ocupava na Grécia dos séculos V e IV a.C. e compreender de que modo essa arte interagiu com a então nascente filosofia.

No que tange ao primeiro ponto, recordemos algumas características dos dois Sócrates estudados aqui. Vimos que Sócrates representava, para o jovem Nietzsche, o protótipo do **homem teórico**, indivíduo que não reconhece nos instintos um poder criador e crê unicamente na razão como meio de acesso e conhecimento da realidade. O Sócrates nietzschiano é, pelo menos num primeiro momento, visto como inimigo da tragédia, pois relega esse gênero dramático à categoria de arte adúladora.

O **socratismo estético**, que Nietzsche identifica na obra de Eurípides, preocupa-se, então, em impor à tragédia os mesmos elementos que estruturam o discurso lógico-dialético. Com isso, dirá Nietzsche, Sócrates *mata* a tragédia, porque retira dela o componente dionisíaco, a música, que constitui a sua essência. No entender do filósofo alemão, Sócrates é um inimigo da tragédia porque não a compreende; pelo contrário, para ele só tem valor de verdade aquilo que obedece a uma ordem causal e que pode ser deduzido por meio da dialética. Uma vez que a tragédia nem sempre cumpre esses requisitos, ela é, então, classificada por Sócrates como arte adúladora – aquela que se preocupa exclusivamente em aprazer ao público.

Lembremos que, ao longo de todo o nosso percurso, Sócrates foi considerado um **personagem conceitual**, tal como o definiram Deleuze e Guattari. No caso de Nietzsche, essa compreensão fica mais evidente quando se observa que, em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão refere-se não a um, mais a *dois* Sócrates – duas imagens de Sócrates, como dissemos: de um lado, o *Sócrates moribundo*, apontado por Nietzsche como responsável pela derrocada da cultura do Ocidente; e, de outro lado, o *Sócrates musicante*, que traz consigo uma

esperança de redenção dessa mesma cultura (especialmente a cultura alemã do século XIX).

Ora, ao assumir essas duas facetas, por assim dizer, Sócrates nada mais faz do que encarnar a própria filosofia do jovem Nietzsche. Nessa fase de sua vida e pensamento, o filósofo alemão de fato nutria a esperança de que a cultura grega antiga renasceria na Alemanha de seu tempo, marcando assim a vitória do pensamento trágico sobre o pensamento teórico.

Vimos que, em sua análise da tragédia ática e de todo o processo que levou à sua aparição, Nietzsche chama atenção para a relação que se estabelece aí entre música e palavra. Para ele, é a música que prevalece; o texto das canções não é dado de antemão, mas se constitui, sim, a partir das imagens que a música sugere. Pensamento contrário a esse é o que o Sócrates platônico apresenta. Na *República*, ele deixa claro que é o elemento discursivo da *mousiké* que deve dominar: harmonia e ritmo não fazem senão acompanhar o *lógos*.

Vem daí, então, a necessidade que o Sócrates da *República* encontra de postular uma série de restrições à música. É justamente pelo fato de a harmonia e o ritmo terem de acompanhar a palavra que não se podem utilizar harmonias e ritmos *quaisquer*. Assim, a triagem que Sócrates faz desses dois elementos tem por parâmetro o modelo de educação que Platão estabelece na *República* – uma educação que forme bons guardiões, ou seja, que forme indivíduos corajosos, temperantes e com certa disposição para a filosofia.

Se o Sócrates nietzschiano aparecera como uma figura majoritariamente antimusical, o Sócrates platônico já se mostra favorável à *mousiké* (ainda que ele lhe imponha diversas sanções). Isso fica evidente não apenas no fato de o personagem fazer dessa arte uma das disciplinas que participam da educação dos guardiões na *República*, mas também no fato de Sócrates empregar todo um vocabulário musical em seu discurso. Vocabulário este, vale lembrar, que não é utilizado apenas em contextos de discussão a respeito da *mousiké*, mas também quando Sócrates se volta para questões tão importantes quanto a da justiça.

A pergunta que se impõe agora é: apesar de tão diferentes, haveria entre os Sócrates nietzschiano e platônico algum ponto em comum? Dito de outro modo: teria Nietzsche em alguma medida se inspirado no personagem platônico para criar o seu próprio Sócrates? Parece-nos que sim. Em primeiro lugar, o modo como Nietzsche descreve a relação que Sócrates estabelece com a tragédia se dá

sob os mesmos parâmetros com os quais o Sócrates da *República* caracteriza esse gênero dramático. Verdade, utilidade e adulação são termos que aparecem tanto no diálogo platônico quanto em *O nascimento da tragédia*⁵¹. O que diferencia um contexto do outro é que Nietzsche, ao se referir ao seu Sócrates, não apenas critica a sua opinião, como também aponta consequências negativas que resultaram da postura do filósofo frente à tragédia.

Em segundo lugar – e talvez esta seja a maior evidência do parentesco entre os Sócrates nietzschiano e platônico (ao menos para esta pesquisa) –, há a já referida passagem de *O nascimento da tragédia* na qual Nietzsche evoca um episódio do *Fédon*. Ainda que o filósofo alemão não faça menção ao título do diálogo platônico, é nele que ele se baseia para definir as duas imagens de Sócrates que aparecem em sua obra inaugural. Também em *A gaia ciência* a referência que se faz ao *Sócrates moribundo* bebe na fonte platônica, afinal a menção a Asclépio e à dívida de Sócrates com o deus é igualmente retirada das últimas páginas do diálogo.

Além disso, é nesse mesmo episódio do *Fédon* que aparecem os dois sentidos de *mousiké* que Nietzsche vai ressaltar (em *O nascimento da tragédia*). De um lado, há uma música popular, ordinária (*demódes mousiké*), e de outro há a filosofia, a “mais alta música [*megíste mousiké*]” (*Fédon*, 61a). Vimos que essas duas concepções aparecem não apenas no *Fédon*, mas também na *República* e em outros diálogos de Platão. Sócrates parece sempre contrapor a música feita pelos indivíduos, com seus cantos e instrumentos musicais, a uma espécie de música inaudita, a qual se manifesta na harmonia expressa na *pólis* e na alma dos cidadãos. Harmonia, sim, entre as funções da *psykhé*, mas também entre os atos e a fala de um homem. Lembremos, nesse sentido, que a harmonia presente nessas duas instâncias (indivíduo e cidade) não passa de um reflexo da harmonia cósmica, a Harmonia das Esferas.

Por falar em harmonia, esse conceito pode ser a chave para se compreenderem as diferenças que separam o Sócrates platônico e o nietzschiano, e particularmente a crítica que Nietzsche dirige à figura do filósofo. Vimos que, em *O nascimento da tragédia*, a arte (e, em especial, a tragédia ática) é compreendida a partir da união dos impulsos apolíneo e dionisíaco. União que

⁵¹ Cf. acima, p. 25.

significa, aqui, expressão máxima das partes envolvidas, estabelecimento de uma harmonia entre os componentes em permanente tensão. Embora o Sócrates platônico reconheça a importância da *mousiké* na educação, podemos pensar que a sua compreensão de música afasta-se radicalmente daquela que Nietzsche apresenta em *O nascimento da tragédia*.

Sabemos que, para o Sócrates da *República*, a alma encontra-se em harmonia quando o *logistikón*, aliado ao *thymoeidés*, controla a parte apetitiva, a que responde pelos desejos. Sabemos também que, nesse contexto, a música (ao lado da ginástica) tem a função de cultivar a temperança e a coragem no interior do indivíduo, abrandando a impetuosidade e estimulando a razão. Ora, sob a perspectiva nietzschiana, a música da *República* é uma música que nega a vida, porque não dá voz ao instinto. Se, como vimos, para o jovem Nietzsche a música é expressão imediata da vontade, no momento em que esta é abafada, subjugada, a música perde o seu propósito.

Voltemo-nos agora uma última vez para aquele episódio do *Fédon* que nos serviu de fio condutor e façamos um exercício. Subvertendo o sentido da ordem que Sócrates recebeu em sonho, transformemos a sentença imperativa em pergunta: Sócrates faz música? Se pensarmos que, na obra de Platão, a *mousiké* assume dois significados distintos, devemos concluir que também a resposta para a pergunta que fizemos tem de ser dupla: sim e não.

Por um lado, Sócrates pode ser tratado como um *mousikós* quando se considera a *mousiké* enquanto acordo, harmonia que se realiza entre as funções da alma, ou entre os atos e a fala de um indivíduo. Afinal, o Sócrates platônico de fato vive a filosofia que transmite. Como vimos, Nietzsche criticará a inabalável austeridade no modo de ser do filósofo, a qual se mantém, a seu ver, às custas da repressão dos impulsos vitais.

Por outro lado, quando tratamos a *mousiké* como música *stricto sensu*, Sócrates não faz música. Arriscamos dizer, inclusive, que nesse caso ele nem sequer *deseja* fazer música. A *demódes mousiké* a que o filósofo se refere no *Fédon* é, aos seus olhos, uma música de menor valor. Para ele, “aqueles que dão trabalho para as cordas e as põem à prova, torcendo-as com as cravelhas” (*Rep.*, 531b) não são os verdadeiros músicos, os que de fato conhecem harmonia.

Num primeiro momento, a postura de Sócrates em relação à música pode parecer contraditória, uma vez que é possível reconhecer certo parentesco entre a

música que ele define como “popular” e aquela que figura no modelo de educação dos guardiões da *República*. À primeira vista, a música que o Sócrates platônico acusa de obscura e pouco precisa⁵² poderia ser confundida com aquela que se apresenta às crianças.

Lembremos mais uma vez, no entanto, que o filósofo impõe uma série de restrições a esta última; é a partir delas que a *demódes mousiké* se transforma e se torna apta a ser utilizada na educação. Nesse processo, não importa apenas a forma como essa música é apresentada aos jovens guardiões, mas também o conteúdo que será transmitido por ela. Aliás, o conteúdo é sobretudo importante, pois é com base nele que se dá a escolha dos próprios modos, ritmos e instrumentos musicais.

Com relação ao segundo ponto que esta dissertação pretendeu trabalhar, recordemos que a *mousiké* tinha, em sua origem, uma dimensão cultural, evidenciada pela própria etimologia do termo. A atividade dos aedos, primeiros praticantes da *mousiké*, era uma manifestação do sagrado; seu canto era inspirado pelas Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine, a personificação da memória.

A memória tinha, a propósito, um papel central no processo de desenvolvimento da *mousiké*. Foi ela que permitiu, durante os séculos que antecederam a escrita alfabética, que o saber dos aedos se perpetuasse, a tal ponto que os poemas de figuras como Homero se instalaram na base da cultura e da educação do povo helênico.

Quando, então, a filosofia de matriz platônica começa a se estabelecer, instaurando um discurso e um modo de sistematização próprios, é contra essa tradição que ela tem de se voltar. Nesse processo, a figura do Sócrates platônico aparece como opositora ao saber do vulgo, da maioria, o qual, como vimos, é associado pelo filósofo à obra dos poetas-cantores. A disputa que a filosofia trava com a *mousiké* é, então, uma disputa pelo espaço que essa última ocupava na educação do povo grego. Mais do que isso, era uma disputa pela própria *memória* do coletivo: uma vez que a *mousiké* já havia se instalado no imaginário e na vida dos indivíduos como um todo, a tarefa da então nascente filosofia, que pretendia ocupar esse mesmo lugar, não era pequena.

⁵² Cf. acima, p. 62.

Abre-se aí, a nosso ver, uma segunda via de interpretação da postura que o Sócrates platônico adota perante a *mousiké*; ao impor sanções à sua prática, ele nada mais faz do que submeter essa arte às demandas e pretensões da filosofia. O Sócrates platônico não é de todo contrário à *mousiké*, ele antes vê nela uma aliada em potencial. O que o filósofo faz, então, é ditar as regras: tem o seu aval uma música que obedece a determinados critérios e que é, portanto, consonante com a sua filosofia.

Nesse contexto, parece-nos que a própria concepção de *mousiké* sofre uma transformação. Se antes ela era compreendida como um complexo de atividades que nasciam juntas, em Platão ela já é subdividida, e cada uma de suas partes passa a ser analisada sob a ótica da razão. A *mousiké* como que se intelectualiza; ela não mais brota simplesmente, mas se desenvolve com base em parâmetros orientados pelo discurso lógico.

Recordemos, por fim, um ponto que foi abordado ainda em nossa **Introdução**. Vimos que, em sua comédia *As rãs*, Aristófanes acusa Sócrates de depreciar a *mousiké*. Caracterizando a postura do filósofo como pedante, fútil e pueril, o comediógrafo afirma que ele despreza a magnitude da arte trágica. Vimos também que Brancacci, ao se debruçar sobre essa passagem da comédia, define a já citada fala do coro como uma “injúria suprema na boca de um Grego” (BRANCACCI, 2004, p. 209, tradução nossa).

Ora, por que “injúria suprema”? Por que a atitude de Sócrates é condenável (no entender de Aristófanes, ao menos) e passível de sofrer acusações desse tipo? Para se responder a essa pergunta, convém lembrar, em primeiro lugar, o papel que a tragédia desempenhava na vida dos gregos, o qual Roberto Machado, desde uma perspectiva nietzschiana, define nos seguintes termos:

... fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade. (...) Se, ao apresentar a sabedoria dionisíaca através de meios apolíneos, a tragédia produz alegria com o aniquilamento do indivíduo, é porque a representação trágica é capaz de fazer o próprio indivíduo experimentar temporariamente, por trás das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação, pela fusão com o ser primordial, o uno originário. (MACHADO, 2006, p. 237-238)

O consolo metafísico proporcionado pela tragédia é o que está por trás e justifica o lugar que esse gênero dramático ocupava na vida do homem grego. É ele que faz da tragédia, também nas palavras de Machado, um remédio – não um

purgante, nem um calmante, mas um *tônico*. Aquele que assiste ao espetáculo da tragédia se fortalece com a aniquilação do indivíduo, do herói trágico, que tem lugar em cena. A existência encontra-se, então, justificada, porque a finitude e a transitoriedade do que é físico não abalam nem destroem a vontade do mundo.

Lançando mão de um anacronismo, podemos pensar que, por trás da “injúria suprema” de que nos fala Brancacci, estivesse a crítica de que Sócrates, ao depreciar a tragédia, estaria esvaziando o poderoso efeito que esse gênero dramático tinha entre os gregos. Ainda que Aristófanes não pensasse em termos de apolíneo/dionisíaco e consolo metafísico, ele só poderia zombar de Sócrates dessa maneira se reconhecesse a importância da tragédia para o contexto cultural da época.

Se quisermos, no entanto, nos afastar da interpretação nietzschiana, basta lembrarmos que o Sócrates platônico de fato condena a tragédia, pelo fato de ela ser uma arte mimética, e ainda a rotula como retórica popular, a qual se preocupa não em ser útil, mas apenas agradável ao público espectador⁵³. Nesse ponto, o retrato de Sócrates que a obra de Platão nos legou corrobora a postura crítica adotada tanto por Aristófanes (que ainda lança mão de uma boa dose de humor) quanto por Nietzsche.

Sócrates é, enfim, essa figura plural e por vezes contraditória, que se transforma e se molda de acordo com o pensamento e a intenção de cada autor que dele fala. Adorado ou odiado, ele é sem dúvida um marco, um “ponto de inflexão”, como diria Nietzsche, na história da filosofia ocidental.

⁵³ Cf. acima, p. 60-61.

Referências bibliográficas

ALENCAR, C. A. M. “O *status quaestiones* acerca das investigações sobre o problema de Sócrates”. In: _____. **O exercício da excelência: Sócrates e a filosofia como cuidado da alma**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. p. 15-25. (Tese de doutorado).

ANDLER, C. “A tragédia grega”. In: _____. **Nietzsche: vida e pensamento**, v. II. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2016. p. 35-59.

ARISTÓFANES. **As rãs**. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1950.

BARKER, A. **Greek Musical Writings I: The Musician and his Art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BOLZANI FILHO, R. “Imagens de Sócrates”. **Kléos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 18, p. 11-31, jul. 2014. Disponível em:

<<http://pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K18/K18.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2020.

BRANCACCI, A. “Musique et philosophie en *République* II-IV”. In: DIXSAUT, M. (dir.). **Études sur la République de Platon**, v. 1. Paris: Vrin, 2005. p. 89-106. Disponível em: <https://www.academia.edu/38010251/Musique_et_philosophie_en_R%C3%A9publique_II-IV_in_M._Dixsaut_dir._Etudes_sur_la_R%C3%A9publique_de_Platon_1_De_la_justice._Education_psychologie_et_politique_Paris_Vrin_2005_pp._89-106>. Acesso em: 25 maio 2020.

_____. “Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon”. **Les Études Philosophiques**. Paris, p. 193-211, mai 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/8890079/Socrate_la_musique_et_la_danse._Aristophane_X%C3%A9nophon_Platon_Les_Etudes_Philosophiques_2004_pp._193-211>. Acesso em: 25 maio 2020.

BRANDÃO, J. **Mitologia grega**, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A History of Western Music**. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

CALOMENI, T. C. B. “A proclamação nietzschiana de retorno do trágico-dionísíaco”. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 19, n. 28, p. 189-214, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/318>>. Acesso em: 19 set. 2019.

CORRÊA, P. C. **Harmonia: mito e música na Grécia Antiga**. São Paulo: Humanitas, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “Os personagens conceituais”. In: _____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2007. p. 81-109.

DIAS, R. M. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DORION, L-A. “The Rise and Fall of the Socratic Problem”. In: MORRISON, D. R. (ed.). **The Cambridge Companion to Socrates**. New York: Cambridge University Press, 2011. p. 1-23.

FRANCALANCI, C. “Considerações sobre a imitação na *República*”. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 23, n. 34, p. 183-192, mar. 2014. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/411>>. Acesso em: 19 set. 2019.

FREZZATTI JR., W. A. “O Sócrates de O nascimento da tragédia: o início e a transmutação da cultura teórica”. **Eleuthería**, Campo Grande, v. 2, n. 2, p. 114-124, jun./nov. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/reveleu/article/view/4338/3401>>. Acesso em: 19 set. 2019.

GIACOIA JUNIOR, O. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica).

GÓMEZ, A. G. “Mousiké, el arte de la memoria”. **Cátedra de Artes**, Santiago, n. 13, p. 70-88, primer semestre 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/27987266/Mousik%C3%A9_el_arte_de_la_memoria_Mousik%C3%A9_the_art_of_memory>. Acesso em: 4 ago. 2020.

HAVELOCK, E. “A música suprema é a filosofia”. In: _____. **Prefácio a Platão**. Campinas, SP: Papyrus, 1996. p. 291-324.

JAEGER, W. W. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JARDIM, A. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LIMA, M. J. S. “Canção popular e música dionisíaca em Nietzsche”. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n. 1, p. 58-83, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422017000100058&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 25 maio 2020.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MENDES, J. P. “Filosofia e tragédia”. **Clássica**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 99-108, 1989. Disponível em: <<https://doi.org/10.24277/classica.v2i1.628>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MENEGHATTI, D. “As imagens de Sócrates na filosofia de Nietzsche”. **Kínesis**, Marília, SP, v. VI, n. 12, p. 74-88, dez. 2014. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4796>>. Acesso em: 25 maio 2020.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Companhia de Bolso).

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e nota de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução, notas e prefácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso).

_____. **A visão Dionisíaca do Mundo**, e outros textos de juventude. Tradução de Marcos S. P. Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAULA, W. A. “Nietzsche, Sócrates e a noção de ‘vontade’ em *O nascimento da tragédia*”. **Trágica**: Estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 94-113, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/24018>>. Acesso em: 25 maio 2020.

PEREIRA, A. M. R. R. **A mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **Crítion**. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Fédon**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores).

_____. **Filebo**. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.

_____. **Górgias**. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2018.

_____. **Laques**. Tradução de Francisco Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. **Protágoras**. Tradução, estudo introdutório, comentários e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

_____. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **A república**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ROCHA, R. “Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica”. **Via Litterae**, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 138-164, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4565>>. Acesso em: 19 set. 2019.

ROCHA JÚNIOR. “Música e Filosofia em Platão e Aristóteles”. **Discurso**, São Paulo, n. 37, p. 29-54, 2007a. Disponível em:

<<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62912>>. Acesso em: 4 ago. 2020.

_____. **O *Peri Mousikés*, de Plutarco: Tradução, Comentários e Notas.** Campinas: UNICAMP/IEL, 2007b. (Tese de doutorado). Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269070/1/RochaJunior_RooseveltAraujoda_D.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SOUZA, J. A. **Para uma primeira história da *harmonía*: das musas à música.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018. (Dissertação de mestrado).

VILLELA-PETIT, M. “Platão e a poesia na *República*”. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 44, n. 107, p. 51-71, jun. 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100005>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

WISNIK, J. M. “A vitrola de Platão”. In: _____. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 99-105.