

Os poderes da música e a alma em Platão: tons, movimentos e harmonia

Diogo Norberto Mesti¹

Resumo: O objetivo deste artigo é reconstruir os exemplos musicais pontualmente utilizados por Platão para falar da alma na *República* e mostrar a complexa teoria da tripartição da alma, das relações dinâmicas das partes entre si e das relações que essas partes estabelecem com o todo do qual fazem parte. Diante disso, a intenção é provar como o fundador da Academia recorre ao dinamismo de ação e de afecção presente na música para sustentar que a alma é harmônica.

Palavras-chave: Música, Alma, Platão, Dinamismo

Abstract: The aim of this paper is to resume the musical examples used by Plato to explain the soul in the Republic and to show how complex are the theory of the tripartite soul, the dynamic relationships of the parts and the relation that these parts establish with the whole to which they belong. Therefore, the intention is to prove how the creator of the Academy uses the dynamism of action and affection presented in the music to hold that the soul is harmonic.

Key-words: Music, Soul, Plato, Dynamism

1. Os poderes da música

Rocha, no *Introdução à teoria musical na antiguidade clássica*, ilustra com clareza os detalhes dos significados de harmonia, notas e tons gregos, contrapondo-os a algumas notações e conceitos contemporâneos, além de fazer um levantamento detalhado dos instrumentos antigos, apoiando-se nos textos sobre a música grega de Aristoxeno (360 – 300 C.), discípulo de Aristóteles (384 – 322 a.C.), e Plutarco (46 – 120 d.C.). Seu artigo é a melhor introdução em língua portuguesa sobre o assunto, mas lhe falta explicar a música em Platão.

O décimo nono capítulo do *Problemas*, um texto grego de autoria duvidosa,² trata justamente dos dinamismos que ocorrem com os sons e pode auxiliar a compreender Platão

¹ Doutor em Filosofia Antiga na Universidade Federal de Minas Gerais (2014) com doutorado sanduíche na Sorbonne (Paris – IV). Professor de Filosofia, Filosofia do Direito e Hermenêutica Jurídica no Curso de Direito da UEMG (Diamantina – MG). diogomesti@yahoo.com.br

² A origem deste texto é incerta. Contudo, mesmo que Aristóteles não seja o autor, é muito provável que ele esteja ligado a um círculo aristotélico, dada as semelhanças com o tratamento das notas que se encontra em Aristoxeno, discípulo de Aristóteles. Além disso, ele poderia estar ligado também a um círculo platônico, pois

pois coloca como fio condutor de seus questionamentos a respeito do som, do tom e da harmonia grega, o conceito de poder (*dýnamis*).³ Por exemplo: “por que a nota inferior contém o som da nota mais alta?” (*Problemas*, XIX, §8) ou “por que a voz é mais alta quando retorna com o eco? (§11) ou “por que um acompanhamento antifônico é mais agradável do que um acompanhamento sinfônico? Seria porque no último a consonância é mais óbvia do que quando acompanhada pelo canto que é sinfônico?” (§16).⁴

Essas questões emergem de uma experiência musical auditiva. O problema da história da música grega está em dizer se isso que se apresenta no *Problemas* já era concebido no tempo de Platão (428 – 348 a.C.) ou se foi um desenvolvimento posterior.

No caso de Platão, o dinamismo de ação e afecção da música é crucial, mas sob uma perspectiva mais forte do que aquele abordado no *Problemas*, pois entrelaça uma ontologia, uma cosmologia e uma psicologia musical. Já afirmei (2012) que o filósofo platônico quer se tornar músico porque pretende causar na alma do homem os mesmos tipos de efeitos que a música provoca. O filósofo que sonha com alguém lhe pedindo para compor música quando está prestes a morrer e que chega a dizer que toda a sua prática filosófica foi uma espécie de música suprema, está pensando nos efeitos de sua arte (*Fédon*, 61a3-4). Além do filósofo se tornar músico para rivalizar com os poetas, ele teve também que se tornar médico para rivalizar com os sofistas, pois sua dialética não pode prescindir de um conhecimento dos tipos de alma que o homem possui e nem de qual o melhor tipo de alimento-discurso-som que tem o *poder* de mudar ou manter os humores e o caráter dos homens (*Fedro*). Assim, foi pela música e pela medicina que o filósofo aprendeu o que é um poder (*δύναμις*): a capacidade efetiva de agir e de sofrer os efeitos de algo, como nossos corpos sofrem os efeitos da música que ouve ou os efeitos dos alimentos que come. Por isso, a filosofia é uma dieta da alma.

Platão defendia um estudo da harmônica a partir de problemas (*cf. República*, VII 531c) que é justamente o título onde está o capítulo sobre os problemas da música. Sobre a autoria, veja Sörbom, 1994.

³ Presente tanto nos alimentos, quanto nos efeitos que a música exerce sobre nossos humores e costumes. Veja Souilhé, 1919.

⁴ Do ponto de vista técnico, há na *República* algumas indicações bem específicas, como a respeito das harmonias produzidas pelos casamentos, em uma mistura de música e geometria a respeito dos melhores e dos piores nascimentos: “para os de geração divina é um número perfeito que delimita o período da fertilidade, mas para os de geração humana é o primeiro número em que as multiplicações dominantes e dominadas, apresentando três termos e quatro limites, tornando-se iguais ou desiguais, aumentando ou diminuindo, fazem ver que todas as coisas são correspondentes e racionais umas em relação às outras. Sendo sua base epitríta, se ela se casa com número cinco, quando for multiplicada três vezes produzirá duas harmonias. Uma delas será feita de um número igualmente igual e de cem vezes cem vezes, enquanto a outra é, de um lado, equilátera e, de outro, retangular, com um lado de cem multiplicado pelas diagonais irracionais às quais faltam dois e de cem multiplicado pelo cubo de três” (VIII 546b-c, para mais detalhes veja Leroux, *ad loc.*). Isso ocorre também quando Platão compara a harmonia à astronomia criticando aqueles que estudam a música somente pela audição e não com o pensamento: “nesses acordes que estão sendo ouvidos buscam os números, mas não ascendem aos problemas, isto é, não pretendem examinar que números são harmônicos e quais não são e também qual é a razão de uns serem e outros não (VII, 531c).

2. A alma

A intenção da psicologia na *República* é compreender se realizamos e praticamos pela mesma forma de desejo e se temos o mesmo tipo de prazer quando aprendemos, sofremos irritação ou temos apetites. A tripartição da alma em Platão só chega a um resultado satisfatório a respeito dessas partes quando o dinamismo de agir e de sofrer for esclarecido, tendo como alvo a relação delas entre si e delas com a alma toda.⁵ Pretende-se indicar aqui como Platão aplicou uma teoria musical à sua teoria psicológica na *República*, mostrando como nessa obra o poder da arte musical consiste na capacidade de *fabricar* ou *sofrer* os efeitos dos sons produzidos. De um lado, se dependesse do argumento de alguns pensadores do tempo de Platão, uma mesma coisa nunca poderia agir e sofrer em relação a coisas opostas; de outro lado, se dependesse do argumento de outros pensadores, nada no mundo, nem mesmo a alma, teria qualquer coisa estável em si que pudesse ser chamada de idêntica ao longo das mudanças temporais ou alterações locais.

Em inúmeras obras, Platão resolve essa oposição entre identidade e sua ausência sem incorrer nos exageros de ambos os extremos, ou seja, sem dizer que a alma é absolutamente idêntica a si mesma, mas também sem sustentar que a alma é sempre diferente de si mesma. A linguagem platônica está entre a tese de uma identidade absoluta e um fluxo contínuo (*Crátilo*, 386d), bem como sua ontologia, que inclui movimento e repouso no ser (*Sofista*, 249c ss.), além do mundo e da alma possuírem também uma espécie de movimento e repouso inerentes (*Timeu*, 36e-37a; *Leis*, X 898a-b; *República*, IV 436c-e, X 617a). Ele pretende encontrar a identidade das coisas por trás do fluxo ou o fluxo que existe na identidade e dialetizá-las pela participação ou comunhão que existe entre ambos.⁶ Mas qual é a relação disso com a alma?

3. Movimento harmônico sem alteração

A harmonia para os gregos pode ser compreendida “tanto como uma escala musical, quanto um modo privilegiado de certas regras de composição e inclusive a escolha de intervalos ou de registros”.⁷ Na *República*, ela aparece em inúmeras circunstâncias.

⁵ Para mais detalhes a respeito do agir e do sofrer em Platão, ainda que não trate diretamente do problema da alma, veja Macé, 2006.

⁶ Nas *Leis* (893c) e no *Sofista* (249c-d), ele afirma que se lhe perguntassem se o mundo está em movimento ou em repouso, ele diria que em algumas partes ele se move e em outras está em repouso.

⁷ Leroux, p. 576, n. 86.

Diferentemente daquele que imita “as flautas, siringes⁸ e os instrumentos desse tipo” (397a), o retórico deverá imitar as coisas com seriedade e seu estilo admitirá “pequenas variações (*tàs metabolàs*) e, quando se dá a harmonia e o ritmo adequados à elocução, acontece que o bom intérprete fala de acordo com a mesma harmonia, com pequenas variações, e num ritmo também aproximadamente igual” (III 397b). O contrário disso será a utilização de todas as harmonias em conjunto, onde existirão “variações de todos os tipos, exigindo todas as harmonias e todos os ritmos para chegar ao modo de expressão que lhe é próprio” (397c).

Alguns modos harmônicos, como os obtidos pelos instrumentos de muitas cordas, tentam imitar a produção de inúmeros sons emitidos pela voz humana e pelo *aulos* (parecida com a flauta de fole). Esses modos serão recusados por Platão pois, ao produzirem inúmeras harmonias, produzem a variação e alteração de suas estruturas (cf. III 398c-399e). Como a alma de um homem choroso⁹ que segue alterado física e vocalmente, sendo pautado pelo desespero, ou como as alterações corporais que o riso provoca na alma. É deste modo que, na educação do guardião da cidade, não serão utilizadas nem a harmonia lídia, nem suas derivadas como a mixolídia e sintonolídia, uma vez que esse “modo é aquele das elegias e dos cantos de morte, das queixas. Ora, na queixa, a voz se estende ao limite dos componentes rítmicos e métricos da música” (Wersinger, 2001, p. 65).

Mas mesmo assim, a flauta não será completamente abolida. As siringes (parecidas com as flauta andinas) podem ser utilizadas pelos agricultores e, na educação do jovem guardião, a música da flauta pode ser usada com parcimônia para equilibrar sua impetuosidade. Assim, a flauta serviria para temperar o ímpeto de ferro¹⁰ de um homem agressivo. Os limites são tênues, mas, no final das contas, as harmonias lânguida, chorosa e mole não são excluídas da cidade e o motivo é que elas são extremamente úteis para temperar a ferocidade de homens que agem como leões famintos (como o próprio Trasímaco no início do diálogo) e que não conseguem recorrer às palavras ao tentarem resolver todas as suas divergências ou problemas pela força física. Aqueles que não possuem música (*amusós*: sem música) e que exageram na ginástica podem ter o seu aço temperado, mas não muito, porque do contrário a corda que

⁸ Estes instrumentos são ambos de sopro, formados por caniços de movimento decrescente (cf. Padro, p. 133, n. 45). Para um estudo completo dos instrumentos mais importantes para os gregos como a cítara, a lira e o aulos, veja Landels, 2000.

⁹ Veja-se *Leis*, 665a; 791e4.

¹⁰ “Quando alguém permite que a música da flauta o encante e faça que, por seus ouvidos, como por um funil, as harmonias doces, suaves e lânguidas de que há pouco falávamos [como a mixolídia, sintonolídia, a jônia e a lídia] se derramem em sua alma de modo que ele passe a vida toda as cantarolando, deslumbrado com o canto, se a princípio tinha alguma impetuosidade, como uma peça de ferro, ele a tempera e, de rude que era, torna-a útil. Quando, porém, não para nesse momento e continua sob esse encanto, logo a seguir vai-se liquescendo e esvaindo até que seu ímpeto se esgote e, extirpando-o como se fossem as cordas de sua alma, ele crie um lanceiro frouxo” (III 411a-b).

existe em sua alma se tornará tão frouxa que nunca mais poderá impulsionar coisa alguma e passará a somente emitir sons agudos.¹¹ As músicas recusadas em Platão são ligadas à música da flauta e sua característica é provar inúmeras alterações na tonalidade da voz, no corpo e nas próprias estruturas harmônicas da música.

Em certa medida, quando pretende encontrar um movimento sem alteração e aplicá-lo à alma, Platão concebe isso como uma contraposição às *alterações* harmônicas dessas flautas valorizadas pela chamada nova música (ROCHA, 2009, p. 152). Enfim, Platão não defende as harmonias dóricas e frígias somente por terem pequenas alterações, ele as defende porque a alma do guardião deve ter um tipo de movimento com poucas alterações e variações.

Mas como é possível separar movimento e alteração da alma? O exemplo perfeito para *um movimento sem alteração* é o de um pião que gira em torno de um eixo estável (conjugando movimento e repouso) sem alterar o local em que se encontra. Além do exemplo do pião (IV 436 ss.), Platão utiliza o exemplo da fusaiola no livro X para falar de como as esferas das órbitas celestes giram como se fossem oito piões um dentro do outro (X 617a ss.). A perda do equilíbrio do eixo em torno do qual o pião gira implica uma desestabilização do movimento de nossa identidade. Aparentemente, são esses os perigos de alguns tipos de prazeres, daqueles que estão sempre mudando o foco de seu movimento e de sua direção, como um pião que quer tocar tudo, como um furacão que quer engolir tudo, como o choro ou como as diversas alterações harmônicas.

No mito fantástico das oito fusaiolas, uma dentro da outra, as esferas dos movimentos dos astros celestes possuem uma escala musical: “no alto de cada círculo, estava postada uma sereia que com ele girava emitindo um único som sempre no mesmo tom. Do conjunto de suas vozes – eram oito¹² – soava uma sinfonia harmônica única” (617b), ou seja, a conjugação de oito tons, cada um diferente do outro, formava uma sinfonia harmônica que Er, o homem que voltou dos mortos para contar o que viu, acabou ouvindo.

¹¹ Platão recusa essa moleza ou frouxidão, por exemplo, quando pretende corrigir Homero por retratar alguém da grandiosidade de Aquiles chorando compulsivamente, justamente porque a moleza não faz parte de seu caráter heroico. Aquiles não é mole, quem é mole é Menelau, o marido de Helena, chamado por Apolo, o deus da música dos céus, na *Iliada* (XVII, v. 588), justamente, de lanceiro frouxo. A alma parece então como as cordas da música que ela ouve, já que “a relação entre o agudo e grave é então proporcional ao grau de tensão da corda. Dito de outro modo, ela é a essência da tensão que pode enfraquecer e então relaxar” (Wersinger, 2001, p. 52- 53). A questão musical é o exemplo para falar também da saúde pública alimentar, pois se os homens se alimentarem com coisas que incentivam a moleza eles se tornaram doentes em razão da desarmonia de suas almas e as clínicas se tornarão cheias e repletas (IV 404e-405a).

¹² Platão não afirma qual seria a música, mas são oito as esferas. Que escala musical é essa? O *Timeu* nos dá uma resposta quando fala do mesmo e do outro que mostram os movimentos dessas oito esferas de modo exclusivamente musical. Seguindo a leitura de Wersinger, pode-se dizer que “depois de uma série de cálculos chega-se enfim a um escalonamento de intervalos monotônicos e rígidos, onde avançamos por quartas, quintas, tons e semitons sobre mais do que quatro oitavas, bem acima dos sons acessíveis à voz e mesmo além do som em geral” (2001, p. 60).

Er não viu as coisas do Hades, mas a terra e o movimento dessas esferas “de fora” da terra, vendo que o círculo exterior tinha a borda mais larga e todos os outros círculos eram constituídos com uma largura proporcional à largura deste¹³ (lembrando a grossura de diferentes cordas de um violão, por exemplo).

No final do livro IX da *República*, por exemplo, imediatamente antes de lembrar-se da necessidade do homem seguir o paradigma estável do movimento que acontece com essas esferas celestes, Sócrates sustenta que a boa disposição não acontece no corpo pelos prazeres irracionais que, em geral, não se preocupam com a medida necessária à saúde, sendo necessário buscar “a harmonia de seu corpo para que não haja dissonância com a harmonia de sua alma”. Somente desse modo, o nosso guardião poderá ser considerado um “verdadeiro músico” (591 d).

Por isso, a boa educação será baseada na boa harmonia e no bom ritmo, que decorrem “da boa índole, mas não daquela à qual, embora signifique falta de entendimento, usando um nome mais bonito, chamamos ingenuidade, e sim da inteligência, que verdadeiramente, de modo belo e bom, municia o pensamento” (III 400 d-e). A intenção é proporcionar, com a harmonia, “um temperamento harmonioso, não uma ciência, e, com o ritmo, o senso do bom ritmo” (VII 522a). O prelúdio à melodia dialética vem com o estudo da astronomia e da harmonia, que são ciências irmãs, de modo que assim como o olho visa os astros para ultrapassá-los, também a audição irá ouvir “movimentos enarmônicos” (*enarmónion*¹⁴ *phoràn*, VII 530d7) que podem tornar o homem temperante.

A temperança oriunda da música, pelos movimentos sem alterações, funda a possibilidade da filosofia se tornar aquela música suprema e enunciar o seu canto mais belo: o canto da dialética que tem como prelúdio a música enarmônica da astronomia e da harmônica. Tornar-se um músico verdadeiro, fazer da filosofia uma música suprema ou seguir pelos

¹³ “Ao todo havia oito fusaiolas, umas encaixadas dentro das outras, cujos bordos se faziam ver como círculos, criando uma superfície contínua em volta da haste que, de lado a lado, atravessava o meio do oitavo. Então, a primeira fusaiola, a exterior, era a que tinha o círculo do bordo mais largo, a do sexto estava em segundo lugar, a do quarto em terceiro, e a do oitavo em quarto, a do sétimo em quinto, a do quinto em sexto, a do terceiro em sétimo, enfim, a do segundo em oitavo” (X 616e). Seguindo isso, pode-se colocar a largura das cordas na seguinte sequência, da borda mais larga para a mais fina: $1^\circ / 8^\circ / 7^\circ / 3^\circ / 6^\circ / 2^\circ / 5^\circ / 4^\circ$.

¹⁴ Esse movimento enarmônico é raro em Platão. Nas *Leis* (II 654a), ele menciona isso quando fala de um tipo enarmônico inexistente no ritmo e nas atitudes dos animais ou dos jovens que nunca param quietos com seus corpos e línguas nas festas, pois só os homens possuem “a prazerosa sensação do ritmo e do enarmônico” que nos dão ordem no movimento. O modo enarmônico será mais desenvolvido com Aristoxenus, em seu *Elementos de Harmonia* (*Harmoniká stoicheía*). Para ele, “o enarmônico não admite aparentemente qualquer variação (...) e seus intervalos empregados são realmente pequenos e deve ser difícil entoá-los e reconhecê-los. Ele diz que é raramente ouvido nos dias em que ele escreve, pois os artistas tendem a aumentar os pequenos intervalos (...)” (Landels, 2000, p. 92).

filosóficos e musicais do céu são modos distintos de dizer que o céu é o paradigma de um movimento harmônico e que o homem deve imitar isso antes de se tornar um cantor.

4. Tons e tripartição

Como salienta Leroux, Platão faz alusão a diversos conceitos da teoria musical: os sons, os intervalos, os sistemas (que tem como referência o tetracorde), os tipos (seja diatônico,¹⁵ cromático e enarmônico), os tons¹⁶ (chamados de modos pelos latinos) e as variações (como modalizações ou mudanças). Portanto, as partes da alma platônica são vistas a partir de tons, variações e intervalos intermediários e os adjetivos da alma toda são considerados como harmônicos, sinfônicos e conjugados.

Diante disso, será que Platão externaliza na música a ausência de alteração que é da alma ou internaliza na alma a ausência de alteração que é da música? Se colocarmos a voz em questão, pode-se dizer que as harmonias são derivadas dos conjuntos de vozes dos homens. Além dessa característica em comum, tanto na alma quanto na música, é possível encontrar partes intermediárias de suas partes e uma relação dinâmica entre elas. Assim, Sócrates se pergunta, a respeito das partes da alma racional e da impetuosa, se “a mistura feita de música e ginástica não as colocará em sinfonia”, de modo que a alma racional seja estimulada e nutrida “com belas palavras e belos ensinamentos”, enquanto a impetuosa “seja abrandada com seus conselhos e domesticada com harmonia e ritmo” (IV 441e-442a). Diante disso, a temperança será compreendida como “uma sinfonia e uma harmonia” (IV 430e) da alma como um todo. É diante dessa comparação sinfônica que chegamos a uma comparação da tripartição da alma aos tons da escala musical, no caso de um homem que

venha a ser amigo de si mesmo e ponha em harmonia as três partes de sua alma, como se nada mais fossem que os termos de uma escala

¹⁵ A descoberta da escala diatônica ocorre quanto Pitágoras verificou “mediante experiências com cordas em vibração pelas quais se verifica que a oitava se dá na relação numérica 2:1, ou seja, quando o som mais grave provém de uma corda duas vezes maior do que a corda de onde provem o som mais agudo” (Sandroni, 2012, p. 351).

¹⁶ Para Platão o tom é a base do sistema de harmonias e são de quatro tipos ou espécies. É difícil saber quais são esses quatro tons que estão na base de tudo: “Há três espécies de ritmos dos quais os andamentos se compõem, como nos tons da fala há quatro espécies das quais provêm todas as harmonias, sobre isso já estudei e poderia falar” (IV 400b). Uma hipótese é que seria as notas bases do tetracorde (Leroux, p. 580, n. 96). Como indica Sandroni, o grupamento de sons mais antigos de que se tem notícia na Grécia é o tetracorde, “uma escala de quatro sons que, transformado na notação musical moderna corresponderiam, aproximadamente às notas mi, fá, sol, lá” (2012, p. 351). Wersinger segue a mesma linha de raciocínio. “O estudo dos intermediários advém da parte mais importante da música, aquela que trata da repartição dos intervalos tetracordes e possui o nome de harmonia dos gêneros. A menção do tetracorde é considerada como uma das duas partes da heptacorda disjunta ou octacorda que fazemos coincidir com uma oitava. A tetracorde designa, assim, um conjunto de quatro notas partindo da média e descendo até a hypatia” (2001, p. 57, n.1).

musical, o mais agudo, o mais grave e o médio e todos os termos intermediários que possam existir¹⁷, e, ligando todos esses elementos, de múltiplo que era, torna-se uno, temperante e pleno de harmonia (443 d-e).

A harmonia deve ser compreendida como algo que está para além do que o conjunto de suas partes consegue suprir, como algo que dá unidade às partes sem poder ser reduzido a cada uma delas. Ora, se temos as três partes da alma consideradas como os três tons, temos, além dos tons, semitons (1/2) e semi-semitons¹⁸ (1/4) que são a base da sua composição. Dependendo do arranjo eles podem formar mais tons ou partes intermediárias.

Um trecho do *Filebo* exemplifica bem isso:

Mas, meu caro amigo, quando estudares os intervalos dos sons, o número e a natureza dos agudos e dos graves, os limites dos intervalos e todas as combinações possíveis, descobertas por nossos pais, que nos as transmitiram como a seus descendentes, sob a denominação de harmonias, bem como as operações congêneres que vamos encontrar nos movimentos dos corpos e que, interpretadas pelos números, como diziam, receberam o nome de ritmo e medida, e considerares que o mesmo princípio terá de ser aplicado a tudo que é uno e múltiplo: quando houveres aprendido tudo isso, então, e só então chegarás a ser sábio, e quando examinares às luzes desse mesmo princípio que a unidade que for, tornar-se-á sábio com relação a ela. Mas a infinitude dos indivíduos e a multidão que se encontra em cada um dificultam sobremodo sua compreensão e te impedem de ser considerado como entendido na matéria, por nunca te deteres no número de nenhuma coisa (*Filebo*, 17c).

Em certa medida, a mesma discussão que aparece na *República* está sendo apresentada aqui. A alma não aparece como objeto direto dessa passagem do *Filebo*, mas pode ser um objeto na medida em que o princípio a respeito dos intervalos numéricos existentes no ritmo dos corpos e nos sons agudo, grave e médio, pode ser aplicado a tudo que é uno e múltiplo. A própria multiplicidade das partes da alma, em certa medida indeterminada em razão de possíveis intermediários entre as partes estabelecidas, indica que a unidade da alma não pode ser dissociada de sua multiplicidade possível e que essa multiplicidade segue um modelo da harmonia musical. Se as ações como movimento e repouso da alma (*República* IV 436c-d), ou o aprender, o irritar-se e o desejar nessa passagem envolvessem a alma como um todo (IV 436a-b), o grande problema seria conceber uma totalidade indiferenciada, compacta e que

¹⁷ A divisão que aparece aqui é a divisão tonal, base de todos os modos harmônicos. Assim, diferentemente da atualidade, há medidas inclusive menores que os semitons utilizados atualmente.

¹⁸ Como indica Norris, “os gregos empregavam outras escalas que a familiar maior e menor, e intervalos menores que o semitom”. Para uma explicação da complexidade e do quanto são específicos os sistemas diatônicos, cromático e enarmônico com intervalos menores que o semitom, ver Norris (2006, p.90).

ainda fosse capaz de fazer ações opostas. Mas, se as ações ocorrem através de dimensões ou aspectos *diferentes* daquilo que é o *mesmo*, então, falar de uma alma como um todo e do ser humano *inteiro* passa a exigir a compreensão da alma como uma unidade complexa, cuja totalidade não exclui diferenciações de instâncias, em outras palavras, trata-se de um unidade que não exclui a multiplicidade. A alma toda é movimento, sendo que a racionalidade ou irracionalidade do mesmo será algo intermediado pelo modo como as partes da alma comportam na relação entre si mesmas.

5. Conclusão

Essa teoria dinâmica dos tipos de alma e tipos de tons deve superar uma teoria ingênua que tem como mote a redução de uma multiplicidade a uma forma única. Os mesmos valores que Harte encontra nas estruturas e no conjunto de todos em Platão são também aplicáveis à alma, como harmonia, proporção, mistura, entrelaçamento e medida, de modo que “a presença de tais características normativas são condições para as estruturas” (2002, p. 271). Como salienta o comentador, o valor normativo da harmonia musical que atravessa a relação entre parte e todo faz com que questões éticas se envolvam na relação estrutural em Platão, o que pode ser visto a partir da explicação dada por ele no *Timeu* (47c7-d7), que ocorre justamente em um contexto relacionado ao movimento harmônico da alma do homem em consonância com a alma do universo. Nesse caso, “a estrutura proporcional da escala musical é apresentada aqui como a estrutura proporcional da alma do mundo e com o que a estrutura da alma humana deve aspirar parecer” (p. 272).

O que foi exposto aqui é só uma pequena parte dos poderes da música em Platão, vistos pela sua proximidade com as qualidades das partes e do todo da alma. O movimento enarmônico em Platão resolve o problema acima colocado sobre como manter a identidade em um fluxo, pois permite constituir uma identidade psíquica sem acabar com o movimento. O assunto não se encerra aqui, já que a questão da música em Platão atravessa quase todos os seus diálogos e ainda merece muita atenção em língua portuguesa. Veja o quão intrigante é a afirmação de que a música também gera um tipo de imagem como o *símile* e que os tons daqueles círculos das esferas celestes possuem determinadas cores. Um estudioso da teoria musical contemporânea se surpreenderia com Platão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTOTLE. *Problems* : book XIX. Tradutor W. S. Hett. Cambridge : Harvard University Press, 1936.
- PLATON. *La République*. In: Chambry, E. (ed.) *Oeuvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1931 (1996).
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ana Lia A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATON. Collection GF-Flammarion, Paris. *Cratyle*, trad. C. Dalimier, 1989; *Ion*, trad. M. Canto, 1989; *Phédon*, trad. M. Dixsaut, 1991; *Sophiste*, trad. N.-L. Cordero, 1993; *Théétète*, trad. M. Narcy, 1994; *Timée, Critias*, trad. L. Brisson, 1997; *Phèdre*, trad. L. Brisson, 2000; *Lois*, L. Brisson, J. Pradeau, 2011.
- PLATÃO. *Parmênides*. Trad., apresentação e notas Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2003.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

- HARTE, V. *Plato on Parts and Wholes: The Metaphysic of Structure*. New York: Oxford University Press, 2002.
- LANDELS, J. *Music in ancient Greece & Rome*. New York: Routledge, 2000.
- MACÉ, A. *Platon, philosophie de l'agir et du pâtir*. Sankt Augustin : Akademie Verlag, 2006.
- MARQUES, M. P. “A percepção sensível entre a *República* e o *Timeu*”. In : Peixoto, M.; Marques, M.; Puente, F. (org.) *O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 89-110.
- MESTI, D. “O *éthos* da música e da cidade grega”, *Artefilosofia*, 12, (2012), Julho, 244-265.
- MOUTSOPOULOS, E. *Musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris : PUF, 1989.
- NORRIS, C. *Platonism, Music and the Listener's Share*. New York: Continuum, 2006.
- PELOSI, F. *Platon on Music, Soul and Body*. Cambridge: C.U.P., 2010.
- ROCHA, R. “Uma introdução à teoria musical na antiguidade clássica”. *Via Litterae*, Anápolis, 1 (1) Jul./dez. 2009, 138-164.
- SANDRONI, F. A. “Música e harmonia : origens da escola “diatônica”, *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, 46 (2), outubro 2012, p. 347-370.
- SOUILHÉ, J. *Étude sur le terme *dynamis* dans les dialogues de Platon*. Paris : Alcan, 1919.
- WERSINGER, A. *Platon et la dysharmonie : recherches sur la forme musicale*. Paris : Vrin, 2001.