

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 1, jan-abr/2007

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA Nº 1

Sobre a estética platônica

Luis Felipe Bellintani Ribeiro

RESUMO

Sobre a estética platônica

O texto começa pela consideração da aparente posição desfavorável da estética, entendida tanto como o domínio da arte, quanto como o relativo à sensação, perante a metafísica platônica. A consideração posterior, porém, do caráter ontológico do critério metafísico, que, em tese, poria a arte e a sensação a seu reboque, ensejou, mais que uma reabilitação, uma inversão: a metafísica platônica é que seria fundada numa estética.

Palavras-chave: estética – metafísica – Platão – República

ABSTRACT

On Plato's aesthetics

This paper starts out from the allegedly unfavorable position of Plato's aesthetics - understood either as art's domain, or as that which pertains to sensations - in regard to the author's metaphysics. Based on an analysis of the ontological aspects of Plato's metaphysical criteria, a criteria that was to supersede art and sensation, I intend to propose not only a rehabilitation, but an inversion: Plato's metaphysics are actually founded in his aesthetics.

Keywords: aesthetics – metaphysics – Plato – Republic

1. O ponto de partida

“Estética platônica”... Não seria esse título uma espécie de oximoro, como “fogo frio” ou “noite ensolarada”? Quem aceitar a provocação dessa pergunta tenderá a pensar que a sugerida incongruência entre estética e platonismo deve-se à bem conhecida hostilidade de Platão frente à arte e aos artistas, simbolizada emblematicamente pela não menos conhecida “expulsão do poeta da cidade”, operada na *República*, e pela conseqüente passagem do cetro da *paideia* às mãos do filósofo. Embora isso também seja, em alguma medida, correto, a razão daquela provocação provém de uma consideração do próprio coração, diga-se, “metafísico” da filosofia platônica; a saber, do sempre reiterado desprestígio da sensação e do sensível em favor da inteligência e do inteligível, isto é, do enaltecimento do noético puro em detrimento do estético, em sentido rigoroso, como aquilo que é relativo à sensação [*aísthesis*].

[...] há muitas coisas belas e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem. [...]

E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma idéia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência. [...]

E diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as idéias são inteligíveis, mas não visíveis.¹

E, no entanto, essa dupla acepção de “estético” e de sua respectiva recusa, no caso de Platão, que não conhece investigação nem especificamente estética nem especificamente metafísica, se desdobra a partir de uma única fonte, a um só tempo estética e metafísica, se se quer. Não é à toa que o recalçamento definitivo da arte se fundamente no fato de a ela corresponder o modo-de-ser ínfimo numa escala trina que aparta o ser uno e verdadeiro da idéia de seus múltiplos participantes, e mais ainda das meras imitações desses participantes, afastadas três pontos da verdade.

- Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que deus a confeccionou. Ou que outro ser poderia fazê-lo?
- Nenhum outro, julgo eu.
- Outra, a que executou o marceneiro.
- Sim.
- Outra feita pelo pintor. Ou não?
- Seja.
- Logo pintor, marceneiro, deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.
- São três.
- [...]
- [...] deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real, e não de uma qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, una.
- Assim parece.
- Queres então que o intitulemos artífice natural da cama, ou algo semelhante?

- É justo, uma vez que foi ele o criador disso e de tudo o mais na sua natureza essencial.
- E quanto ao marceneiro. Acaso não lhe chamaremos o artífice da cama?
- Chamaremos.
- E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel?
- De modo algum.
- Então que dirás que ele é, em relação à cama?
- O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo que os outros são artífices.²

A condição ontológica (desfavorável) da mimese, aliás, é o que permite que, a um só golpe, além da arte, também a sofística sucumba à pretensão de hegemonia da filosofia.

ESTRANGEIRO: E então, quando se afirma que tudo se sabe e que tudo se ensinará a outrem, por quase nada, e em pouco tempo, não é caso de pensar que se trata de uma brincadeira?

TEETETO: Creio que sim inteiramente.

ESTRANGEIRO: Ora, conheces alguma forma de brincadeira mais sábia e mais graciosa que a mimética?

[...] Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo de longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer.³

E é de novo, por outro lado, na elevação da condição ontológica da *aísthesis* que estaria o erro de Protágoras e seu séquito de poetas, físicos e sofistas, conforme a célebre exposição do *Teeteto*⁴:

Ao que parece, pois, trata-se de manifesta impossibilidade afirmar que sensação e conhecimento são idênticos.

E, no livro gama da *Metafísica*⁵ de Aristóteles, lê-se:

Porque, certamente, confundem pensamento e sensação, e esta com uma alteração, dizem que o fenômeno segundo a sensação é verdadeiro por necessidade.

Por tais razões, antes de sair à cata de um conteúdo doutrinário para uma eventual estética platônica, deve-se perguntar se o que quer que seja que mereça a adjetivação de “platônico” não seria, antes, antiestético por excelência. É possível que a pura e simples idéia de uma estética – seja como legislação (ainda que dissimulada sob a forma de descrição) filosófica da arte (legislação não-artística da arte), seja como reflexão racional acerca da sensibilidade (reflexão não-sensível da sensibilidade) – já encerre em

si o paradoxo que se quer ver no platonismo especificamente. Por ora, entretanto, cabe apenas constatar que tão óbvio quanto dever toda história da estética começar por Platão é o fato de ser ele até hoje o espantalho mor de todas as investidas antimetafísicas interessadas na reabilitação da arte, da sofística, do corpo, do devir, do mundo sensível, da finitude, do que for, e que isso insinua uma ambivalência digna de consideração.

2. O início da reversão

Uma, por enquanto, hipotética recusa do hipotético oximoro acima sugerido começa timidamente, como não poderia deixar de ser, com a constatação de que, ao fazer da arte tema explícito, no bojo de uma discussão de primeira ordem acerca da pedagogia apropriada a uma determinada ordem política – proposta, por sua vez, no intuito de encontrar a essência da justiça e da injustiça, para além de suas eventuais vantagens e desvantagens, e isso, em última instância, como fator de êxito ou malogro da vida – Platão levou muitíssimo a sério os poderes da arte em todos esses domínios. Falar, bem ou mal, sobre algo já é acontecimento da história da *-logia* desse algo.

É claro que levar a sério a arte por seus poderes pedagógicos, políticos, éticos, etc. pode significar exatamente não levá-la a sério. Far-se-ia mais pela arte, talvez, indagando pelos poderes artísticos de toda e cada pedagogia, política, ética. Mas como decidir, em se tratando de Platão, e a rigor de toda cultura pré-moderna, o que é o determinante e o que é o determinado? Ora, numa ordem em que o âmbito da arte é, de saída, inseparável dos demais âmbitos da vida, todo linguajar que parte da separação para depois tentar dar conta de uma fusão originária ou uma determinação de cá para lá ou de lá para cá fracassa – inclusive este, que já se expressou em termos de “âmbitos” discerníveis.

Limitações de linguagem à parte, registre-se apenas o caráter nada simples da situação em que o processo de “emancipação” e autonomia da arte, que deveria corresponder enfim à irrupção do artístico propriamente dito, leva ao seu aniquilamento – pela necessidade de libertação de todo resquício essencialista, seja quanto ao “sujeito” artista, seja quanto ao “objeto” obra-de-arte ou quanto ao “método”. No que diz respeito a Platão (e a rigor a toda cultura pré-moderna), inversamente, o enredamento da arte nas malhas dos demais âmbitos supra-referidos deve ser compreendido não como redução à condição de meio para um fim alheio, mas como rede originária de uma vida não seccionada, em que nem a arte, nem nada mais está livre do restante e, por isso mesmo, vigora plenamente em tudo, como meio e fim, recíproca e simultaneamente.

[...] a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter [...].⁶

[...] a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente [...].⁷

Platão não desdenha os poderes da arte, em última instância, porque também não desdenha os poderes da sensibilidade. Nada que chegue aos olhos e ouvidos dos mais jovens é inofensivo no processo de formação de suas almas. Por isso, após legislar sobre as partes da música, no livro III da *República*, partindo do princípio de que há um nexu intrínseco entre o tipo de música e o tipo de caráter, virtuoso ou vicioso, estende os preceitos da legislação à pintura, à tecelagem, à arte de bordar, à arte de construir prédios e, até mesmo, à marcenaria e à fabricação dos demais utensílios. Bem diferente é a condição hodierna. Não obstante sejam hoje todas as quinquilharias cotidianas de alguma maneira “esteticizadas”, nem mesmo a arte que ainda se pretenda mais do que simples indústria do entretenimento chega a sugerir o menor abalo na posição ontológica dominante. E o discurso tedioso da bonomia pró-cultura, a sofisticação tediosa dos meios “artísticos” e das próprias “obras” completam-se com o desleixo pela forma dos apetrechos mais ordinários, pela textura dos pisos para o acolhimento dos pés e pela atmosfera dos ambientes, sob teto e luz quaisquer.

A consideração de Platão pela arte e pelo sensível, porém, não se restringe a um respeito desconfiado e resignado diante de seus poderes inquestionáveis. Certamente, na hostilidade diante do rival, reconhecido como tal, já vai boa dose de estima diante de um igual. Mas não apenas na condição de opositor Platão se põe no mesmo patamar dos artistas. Artista ele mesmo, não queimou junto com suas tragédias o talento de tragediógrafo. Se o alcance do preceito do livro III da *República*, segundo o qual deve-se banir a música inteiramente baseada na imitação – como a tragédia e a comédia, e a que mistura narração e imitação, como a epopéia, para reter apenas a simples narração – fosse evidente e incontroverso, por que então a própria obra de Platão, baseada no diálogo direto, não o aplica? Não seria a sugestão original do final do *Banquete*, de que deveria caber a um mesmo homem a composição de tragédias e comédias, referência ao próprio Platão, autor, afinal de contas, dos discursos de Aristófanes e Agatão?

O fato evidente de os textos platônicos pertencerem tanto à história da literatura quanto à da filosofia facilita deveras a apresentação de um Platão artista. Muito mais importante que isso, entretanto, é reconhecer Platão como expoente dessa tarefa histórica que é a invenção da própria filosofia. Não havia, àquela altura, nenhuma história da literatura que corresse separadamente de uma história da filosofia. A confusão do elemento mítico, no seio da obra de Platão, com o elemento dito “racional” é mais o testemunho do processo de criação de uma tradição por vir do que incipiência perdoável de estágio primitivo de um dado necessário. Ora, a razão que opera “naturalmente” as separações é exatamente a obra de arte dessa criação: o rebento não pode ser o critério de julgamento do parto, porque o critério deve existir antes daquilo que julga.

Tudo isso ainda é pouco: Platão legislador-pedagogo reverente ao poder da música. Platão mimeta de todas as suas personagens, inclusive das “anti-platônicas”, mimeta de Górgias, de Protágoras, de Trasímaco, de Hermógenes e de Crátilo, de Lísias e de Sócrates com e sem inspiração, de Eutidemo e de Dionisodoro... Platão criador, pelo diálogo mimético, da filosofia como gênero literário ímpar. Tudo isso é pouco porque ainda vê o artístico da obra platônica pela posição do “sujeito” Platão, ou pelo caráter do remate de sua mão. É preciso vê-lo, porém, no próprio conteúdo dessa obra, na sua “objetividade”.

É preciso problematizar acima de tudo o conceito de imitação, já que no contexto do diálogo a partir do qual normalmente se depreende a “estética platônica”, a *República*, é somente a música, parcial ou totalmente, mimética que é rejeitada. Uma música puramente “diegética” (narrativa) não o é no livro III, bem como não seria no livro X uma pintura que contemplasse diretamente a idéia e não um homônimo sensível, e que, com isso, deixasse de ser mimética para se elevar à condição de “demiúrgica” – dois, e não mais três pontos afastada da verdade.

Quanto ao problema da imitação em Platão, convém distinguir, de um lado, a ocorrência, aparentemente controlada, e o respectivo campo semântico dos substantivos *mímesis* e *mímema*, do verbo *mimoumai*, do adjetivo *mimetikós*, *é, ón* e derivados, e, por outro lado, a presença, nada esporádica, de níveis distintos de experiências caracterizáveis como imitação, ainda que não expressas por essas palavras. É claro que, se o seu emprego é de fato controlado por Platão, o intérprete não deve ser ingênuo a ponto de buscar semelhança onde deveria buscar diferença. Seja como for, o primeiro e mais elementar desses níveis de experiência, e pelo qual os dois sentidos de estética se tocam de modo igualmente elementar, é o fato de os homens formarem o seu ser, naturalmente informe, pela imitação das formas circunstantes, notadamente pelo mundo cultural já formado pelos outros homens. A pedagogia, em sentido rigoroso como a “condução das crianças”, é questão cara a Platão por ser a instância capaz de operar sobre o círculo conservador da tradição cultural, pelo qual cada um educa os demais e é por eles educado – vale dizer, serve de modelo para a imitação dos demais e os imita. Colorindo, sonorizando, perfumando a circunstância da criança, se lhe molda o caráter de modo correspondente, pois ela há de imitar o que vê, ouve, sente.

Interessante: a formação do caráter da criança por via estética é comparável ao processo de gravura e escultura. “Imprimir [*ensemaíno*] o caráter na alma” e “moldar [*plássso*] a alma” são as expressões utilizadas. Como o demiurgo molda o mundo no *Timeu*, como o onomaturgo nomoteta molda os nomes no *Crátilo*, e como o nomoteta Sócrates molda com seus interlocutores, na *República*, a *politeía* que dá nome ao diálogo, assim também o pedagogo dessa *politeía* (que é o próprio nomoteta, já que estabelecer sua lei outra coisa não é senão educar para essa lei) molda as almas das crianças e jovens que serão seus *polítai*. O resultado dessa modelagem, o homem belo e

bom, é obra boa de contemplar pelo simples prazer de sua fruição. O resultado desse processo de imitação de paradigmas ministrados conscientemente aos sentidos é ele mesmo paradigma para outras imitações.

Logo, quem fizer convergir, intimamente, na sua alma, boas disposições, que, no seu aspecto externo, condigam e se harmonizem com aquelas, por participarem do mesmo modelo, tal pessoa será a mais bela visão para quem puder contemplá-la?⁸

Aquilo que é posto em relação nos processos de engendramento supracitados, por intermédio dos respectivos intermediários, não é pouca coisa, bem se sabe, no contexto da metafísica platônica. Trata-se da (re)ligação de sensível e inteligível, almejada pela doutrina da participação, como desdobramento da doutrina da separação previamente admitida. O diálogo *Parmênides* mostra quão consciente estava Platão, pelo menos a partir de certo momento de sua trajetória, das conseqüências catastróficas de uma separação sem a participação correlata: sensível e inteligível seriam instâncias paralelas incomunicáveis, nem os homens conheceriam as idéias, nem, pior, deus conheceria as coisas do mundo humano. Daí ser preciso demonstrar a participação para evitar uma espécie de ceticismo bem peculiar. Daí haver o platonismo tombado efetivamente nesse ceticismo diante da impossibilidade daquela demonstração. Para Aristóteles, é a insuficiência nesse terreno que sela a impropriedade da inflação ontológica operada pela doutrina da separação, espécie de duplicação.

Os que põem as idéias como causas, buscando primeiro apreender as causas dos entes daqui, aduziram depois outros, iguais em número a esses, como se alguém, querendo contar, achasse não ser capaz de contar menos entes, e contasse, depois de fazê-los mais.⁹

E dizer que estas (as idéias) são modelos e as outras coisas participam delas é falar no vazio e dizer metáforas poéticas.¹⁰

Das diferentes modalidades de participação experimentadas no *Parmênides* e malogradas diante das críticas do eleata, mais as mencionadas de passagem no *Fédon* e não investigadas, participação por “presença” [*parousía*] e por “comunidade” [*koinonía*], mais as pressupostas em formulações que não a problematizam, aquela que, à margem das objeções, expressa a força do dogma é a que se vale da imagem mítica de um artífice transferindo para uma espécie de matéria informe previamente disponível as propriedades de formas contempladas como modelos. Quase nunca, para caracterizar esse processo, são empregadas as palavras da família de *mímesis*. A noção central é a de “semelhança” e de “imagem”: as coisas são semelhantes [*homoiómata*] às idéias, são imagens delas [*eikasthênai autoîs*] como mostra a tentativa mais contundente do *Parmênides* de caracterizar o modo de ser da separação e da participação:

Por um lado, as formas em si, como modelos, jazem na natureza, por outro lado, as outras coisas se parecem com elas e lhes são semelhantes, e a participação como tal das outras coisas nas formas não consiste senão em se parecerem aquelas com estas.

*[Tà mèn eíde taúta hósper paradeígmata estánai en tê phýsei, tà de álla touútois eoikénai kai eînai homoiómata, kai he méthexis haúte toîs állois gígnesthai tôn eidôn ouk álle tis è eikasthênai autoîs]*¹¹

Sempre presente também é a menção ao fato de o artífice olhar [*blépein*], contemplar, manter os olhos fixos no paradigma. A ligação propriamente dita entre as duas instâncias, a tal “transferência”, é dita com o verbo *apodidónai*, embora a ação como tal seja caracterizada simplesmente como “produzir” [*poieîn*], “estabelecer” [*tithénai*], “operar” [*apergázesthai*]. No *Timeu*, de acordo com a passagem supracitada do *Parmênides*, o produto, a obra em questão, isto é, o mundo, é dito um *eikóna tinós*, “imagem de algo”. No entanto, há uma ocorrência, sim, em que a obra do artífice é dita o resultado de uma imitação, um “mimema”. No final do *Crátilo* Sócrates afirma:

O nome é, então, como parece, uma imitação pela voz daquilo que ele imita.

*[ónom'ár'estín, hos éoike, mímemá phonê ekeinou ho mimeíta]*¹²

Que Platão tenha percebido imediatamente nessa expressão o perigo de equivocidade parece claro pelo fato de fazer Sócrates esclarecer de pronto que a “imitação pela voz” em questão se distingue daquela operada pela pintura e pela música. Para referir-se à galinha, por exemplo, não é o caso de imitar seu cacarejo, como fazem as crianças. Trata-se de uma imitação da essência [*ousía*] da coisa em questão: o nome diz aquilo que a coisa é.

Essa qualificação permite alinhar mais um sentido de imitação, diferente 1. da repetição que as crianças realizam das circunstâncias que lhes são proporcionadas e 2. da mera reprodução da aparência desprovida de essência que a arte realiza dos entes. Com esse terceiro sentido, de ordem metafísica, ganha-se a possibilidade de repor o problema da rejeição do segundo sentido, pelo qual se dá a rejeição da arte ou pelo menos da maior parte da arte, que é mimética. Deve-se, porém, evitar confusão inútil nesse ponto, pois o próprio Platão nunca aprovou o apego demasiado às palavras em detrimento da precisão conceitual. A diferença entre o processo de produção originária das coisas e nomes do mundo, como imagens semelhantes aos paradigmas, e o processo de produção derivada de simulacros, pela imitação das coisas e nomes do mundo, parece assinalada com toda veemência por Platão. Mas ele assinalou também que essa máxima diferença reside num deslocamento mínimo – como o animal mais diferente do cão, o lobo, é também o mais parecido. Aliás, para ficar na oposição filósofo-

sofista – que vale, entretanto, também para a oposição filósofo-artista, pois que ambas se reduzem à oposição filósofo-imitador – diga-se de passagem que a diferença máxima entre o “ícone” e o “fantasma”, entre a cópia e o simulacro, ocorre no interior do universo da *idolopoesis*, da “produção de imagens”, pois ambos são “imagens”, só que:

E esta primeira parte da mimética não deve chamar-se pelo nome que anteriormente lhe havíamos dado, arte de copiar? [...]

Mas que nome daremos ao que parece copiar o belo para espectadores desfavoravelmente colocados, e que, entretanto, perderia esta pretendida fidelidade de cópia para os olhares capazes de alcançar, plenamente, proporções tão vastas?¹³

A menção a essa passagem do *Sofista* começa a indicar o ponto aonde se queria chegar. Ora, se o que distingue o produtor de cópias do produtor de simulacros não é uma questão de “conteúdo” (“ontologia”, “física”, “política”, “ética”, etc.), nem de “método” (dialética e – por que não? – retórica, com intenção erística e catártica), mas uma questão de perspectiva, de efeito-perspectiva, então, ainda que tudo em Platão seja regrado, em última instância, por um critério metafísico, adequação ou inadequação à idéia, sua metafísica ela mesma é, em última instância, definida por critérios estéticos, e o ulterior ao último (ou o anterior ao primeiro) é o verdadeiro primeiro-último, é o princípio.

3. O remate

Qual é, afinal, a índole da “teoria das idéias”, tão atacada, de Aristóteles a Quine, por proceder a uma “multiplicação desnecessária de entes”? Uma resposta a essa pergunta começa a surgir quando se percebe que a rejeição desse último ao que parece, a seus olhos, barroquismo ontológico, deve-se na verdade a uma preferência estética: o gosto por paisagens desérticas. Fosse, entretanto, apenas o caso de opor uma ontologia minimalista a uma rococó, já se teria uma oposição de ordem estética. Mas a verdade é que a teoria das idéias brota exatamente de uma reclamação de economia, de enxugamento, diante do turbilhão pré-socrático em perpétuo devir e do torpor que sua experiência proporciona. A idéia é fruto de uma operação minimizante: não se trata de ficar com “dois mundos” no lugar de um, não se trata de ficar com mais mundos, mas de ficar com menos, com um único mundo e apenas com aquilo que dele se deixa reter nos traços que distinguem uma coisa de outra. De cada classe povoada por infinitos exemplares, que fique apenas um, que é, em todos, o mesmo exemplo, que é o universal dizível, já que o absolutamente particular é infinito e indizível.

Que dizer, então, do étimo de *idéa/eîdos*? Há oximoro maior do que “idéia invisível”? Não é curioso que o conceito fundamental da metafísica platônica tenha sido tirado de uma experiência sensitiva, a visão? Na verdade, o desprestígio de uma “visão estética” em favor de uma “visão noética” se deve não ao desprestígio da visão como tal, mas ao fato

de a *nóesis*, mais que a *aísthesis*, realizar plenamente aquilo que é característico da visão, a saber, conter cada coisa no seu limite distintivo, mostrar cada coisa em sua essência própria, nominável por seu nome próprio.

Que dizer, mais ainda, daquela idéia que está acima de todas as idéias, que sequer é uma essência [*ousía*], mas um poder de essencialização, que não é mais uma forma iluminada no céu das formas, mas um poder de iluminação [*katálampsis*]? Se é possível definir o bem, é tão somente por esse poder. Como dizer, então, que a arte em Platão é sempre avaliada a reboque de ética, se o bem, que fundaria essa última, expressa tão somente a reclamação por contenção e nitidez, isto é, uma exigência de que cada ente realize as possibilidades de sua entidade até o limite que a determina como tal, sem negligenciá-lo nem pretender ultrapassá-lo? Melhor seria dizer que é a ética platônica que é determinada por uma estética, diga-se, apolínea. A menção explícita a Apolo e a vitória de sua música sobre a do sátiro Mársias, bem como a reiterada menção ao oráculo de Delfos como instância decisória última da conveniência ou não de cada lei proposta na *República*, são apenas sintomas de superfície. O desdobramento político desse imperativo estético é o preceito segundo o qual, na *pólis* em questão, cada *polítes* realiza uma única obra, segundo a sua natureza e no tempo certo.

Um pequeno parêntese antes de prosseguir: é claro que os “indivíduos” do *principium individuationis* em questão, no caso da metafísica, são as formas, que a rigor não são indivíduos em sentido estrito e sim universais. Mas as formas entre si, em suas relações horizontais, são os “habitantes”, unos e ímpares, de um “mundo” plural em seu conjunto. Também na cidade o que importa é a diferença do *érgon*, que em si já é uma classe: o “lavrador”, o “pedreiro”, o “tecelão”... Suas diferenças, aliás, também se amalgamam até que surjam os grandes traços diferenciais que importam: os célebres três *gêne* da *República*, as três grandes personagens dessa história. De resto, mesmo o indivíduo só pode ser reconhecido como tal se contiver um mínimo de universalidade, isto é, se puder ser reconhecido como um e mesmo em pelo menos duas situações diferentes. O indivíduo que pode ser apontado e nomeado já é a espécie ínfima. Note-se que essa ambivalência resta guardada na familiaridade etimológica das palavras *idéa* e *idiótes*, forma e indivíduo, *espécie* e *aspecto* que distinguem e identificam Fulano e a sua classe, bem como na própria condição do mito, peripécia de indivíduos que conta a saga universal dos protótipos.

Retornando à questão do caráter estético da ontologia platônica e seus desdobramentos em todos os níveis, vale lembrar que não são poucas as analogias que Platão faz de diversos assuntos com fainas diversas de diversos artistas. Já se falou da pedagogia como gravura e escultura. Já se falou do próprio princípio do mundo e da linguagem como demiurgia, comparável à arquitetura, à carpintaria, à olaria. No início do *Timeu*, que apresenta um resumo da *República*, esta é caracterizada como um grande quadro, exuberante, mas imóvel, com o que surge a reclamação por vê-lo em movimento. A

reclamação por esse *kinematographos* permite ver até cinema em Platão. O *Crítias* seria o roteiro desse primeiro filme. Mas nenhuma passagem é mais exemplar do espírito da obra platônica como estética do limite do que a simile da cidade com uma estátua pintada:

Era como se estivéssemos a pintar uma estátua e alguém nos abordasse para nos censurar, dizendo que não aplicávamos as tintas mais belas nas partes mais formosas do corpo (de fato, os olhos, sendo a coisa mais linda, não seriam sombreados com cor de púrpura, mas a negro). Prece que nos defenderíamos convenientemente replicando: “Meu caro amigo, não julgues que devemos pintar os olhos tão lindos que não pareçam olhos, nem as restantes partes, mas considera se, atribuindo a cada uma o que lhe pertence, formamos um todo belo”.¹⁴

A arte propriamente dita que emerge do contexto em que vigora uma metafísica aparentemente hiperbólica, expressa por um talento alegórico como o do *Fedro*, é na verdade tão simples que é preciso que se advirta que as multidões não de se entediar diante dela:

Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho.¹⁵

Enfim, a navalha de Ockam, princípio tão caro à matemática e à ciência ocidental, matemática por excelência, é inócua a essa filosofia que fundou a *epistème* e a hegemonia da *epistème* através do hipostasiar da matemática. Dir-se-ia que hipostasiar a matemática já configura “barba” suficiente para justificar a necessidade daquela navalha. Mas a vigência dessa hipótese independe de posição teórica explícita. A exuberância alegórica do texto platônico, que, afinal de contas, culmina no elogio à sobriedade lacônica embalada pela simplicidade da cítara em escala dórica, é nesse domínio bem menos metafísica que o império difuso da ciência e da técnica modernas.

A verdadeira separação que a “doutrina da separação” põe em jogo não é a que separa o “mundo sensível” do “mundo inteligível”, mas a que separa cada ente dos outros entes, sem o que não valem os princípios de identidade e de não-contradição. E é porque há uma instância em que “tudo está misturado em tudo” [*memíchtai pân en pantí*], e Platão sabe disso, que o filósofo postula uma outra instância em que cada coisa está separada das demais. Ser verdadeiro ou ser falso pode até ser questão de gnosiologia e lógica, mas determinar o verdadeiro pela clareza e distinção, isso não é mais lógico nem se infere de uma realidade em si: cria-se por uma decisão estética, já que o ser não é mais distinção que indistinção.

Mas os que seguem inercialmente no rastro de uma decisão criadora tendem a perder de vista o caráter de vir-a-ser de seu ser e a tomá-lo por óbvio. Assim é o Ocidente essa grande obra de arte que consiste na compreensão histórica que vê e faz ver cada ente como idêntico a si, como sendo o que é e não sendo o que não é, indivíduo discreto contido nas fronteiras de sua determinação. Platão, por sua vez, é o artista dessa obra, que trabalhou sobre a matéria pré-socrática, “oriental”, da compreensão segundo a qual tudo é o que é, mas também, de alguma maneira, o que não é, com o que cada coisa é tão idêntica a si quanto diferente, por não ser mais indivíduo discreto do que turbilhão, fluxo, vórtice concreto.

Este texto começou com a sugestão de que “estética platônica” seria um oximoro e termina com a conclusão de que, não só não é nenhum oximoro, como, ao contrário, o platonismo é que seria estético. Rebatize-se, então, o texto: “platonismo estético”.

* **Luis Felipe Bellintani Ribeiro é professor do Departamento de Filosofia da UFSC.**

¹ PLATÃO. *República*, VI, 507 b. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

² *Ibidem*, 597 b – e.

³ *Idem*. *Sofista*, 234 a – b. Tradução de J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁴ *Idem*. *Teeteto*, 164 b. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.

⁵ ARISTÓTELES. *Metafísica*, 5, 1009 b 12 – 15. Ed. V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1970.

⁶ PLATÃO. *República*, III, 400 d – e. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

⁷ *Ibidem*, 401 d.

⁸ *Ibidem*, 402 d.

⁹ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, I, 990 a 34 – 990 b 4.

¹⁰ *Ibidem*, 991 a 20 – 22.

¹¹ PLATÃO. *Parmenides*, 132 d 1 – 4. *Recognovit brevique adnotatione critica instruit*: Joannes Burnet. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1985.

¹² *Idem*. *Cratylus*, 423 b 9. *Recognovit brevique adnotatione critica instruit*: Joannes Burnet. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1985.

¹³ *Idem*. *Sofista*, 236 b. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

¹⁴ *Idem*, *República*, IV, 420 c – d. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

¹⁵ *Idem*, *República*, X, 604 e.