

Platão — O Teatro das Idéias

Transcrição de Palestra proferida
na PUC-Rio em 1991

Este texto de José Américo Pessanha foi transcrito de uma fita gravada durante a III Semana de Filosofia da PUC-Rio: “Platão e seus Leitores”. Estávamos aos 08 de novembro de 1991 e, portanto, a poucos anos da prematura morte do professor, quando a palestra “Platão — O Teatro das Idéias” foi proferida. Decido agora, em 1997, publicá-la, aproveitando a ocasião deste volume especial de Filosofia Antiga, e me deparo com o seguinte problema: como transformar em escrita a palavra viva de tão brilhante orador? Havia as citações, às vezes incompreensíveis, devido às falhas da gravação ou ao desgaste da fita. Como recuperá-las? Havia as repetições enfáticas, as observações em off, as entonações que dão diferentes sentidos às mesmas palavras, os indescritíveis momentos cômicos, os trágicos e solenes, enfim, todas as emoções que a palavra falada é capaz de produzir e que a escrita dificilmente consegue expressar. Mas o texto estava lá, como uma herança valiosa de que ninguém, exceto quem a guardava, poderia jamais usufruir, não fosse uma iniciativa de torná-lo público. Tomei então como minha a difícilíssima tarefa de reviver a leitura deste filósofo, cuja sensibilidade e entusiasmo pelo pensamento dos antigos lotou e maravilhou, inúmeras vezes, as platéias brasileiras. Não creio, evidentemente, ter conseguido reproduzir com perfeição todos os momentos dessa palestra, mas procurei, ao reescrever o texto, ser, ao máximo, fiel, não apenas às idéias do autor, como também, e sobretudo, ao inimitável estilo do orador. Espero com este trabalho ser, ao menos, bem sucedida em trazer à memória de cada um de nós um pouquinho da expressão calorosa deste mago da Filosofia Antiga. Espero que ao ouvi-lo, todos nós, leitores e eternos admiradores, possamos, quebrando o gelo e o silêncio de sua morte, mais uma vez aplaudi-lo.

Irley F. Franco

1 José Américo Pessanha foi, durante muitos anos, professor do Depto. de Filosofia da UFRJ.

Quando fui convidado a participar dessa série de apresentações sobre “As Leituras de Platão”, eu poderia ter aceito no sentido de trazer aqui o fruto de uma pesquisa que realizei, durante anos, em torno da leitura hegeliana de Platão. Entretanto, como o resultado dessa pesquisa acabou sendo publicado no nº 8 da *Revista Filosófica Brasileira*, editada pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, em volume dedicado exclusivamente a Platão, podendo portanto ser lido por qualquer um que dela possua um exemplar, achei que seria mais interessante trazer o que me vem tentando já há bastante tempo, embora ainda no alinhavo, sem nenhum rigor, sem nenhuma organização mais sistemática: a questão da dramatização platônica da filosofia.

Ao trazer essa questão, meu objetivo é propor uma leitura de Platão que procure vê-lo, não como um escritor, um filósofo que trabalha o texto filosófico de uma forma convencional, tratadística, sistemática, mas como um filósofo que filosofa e expressa o seu pensamento através de diálogos que, mais do que diálogos propriamente, são dramas. O que estou propondo é que se leia a filosofia de Platão, não por meio de uma determinada ótica filosófica posterior, como a de Kant, Deleuze, Hegel ou Nietzsche, por exemplo, mas como apontando para uma outra maneira de se pensar e de se fazer filosofia.

Essa questão me foi despertada, sobretudo, por certas observações que, além das que obviamente sugeria minha leitura pessoal dos diálogos, fui encontrando ao longo do tempo em comentários que me faziam, cada vez mais, perceber a importância do drama na filosofia de Platão. Dentre esses comentários, um, particularmente, chamou-me a atenção, há muitos anos atrás. Refiro-me ao de Alexandre Koyré, em livro bastante conhecido, intitulado *Introduction à la lecture de Platon*, publicado em francês pela Gallimard em 62, mas que o próprio Koyré diz ter sido editado, pela primeira vez, bem antes, em 1945, em inglês, e em N.Y. Desse comentário uma passagem em especial eu li e reli, marquei inúmeras vezes, a cada leitura, e com frequência a citei para os meus alunos. Essa passagem, que eu considero extremamente estimulante, vou ler agora para vocês:

Todos, lendo um diálogo de Platão, sentem que se poderia representá-lo, levá-lo à cena. [Aqui ele insere uma nota de rodapé acrescentando o seguinte: “Isso, aliás, foi feito no tempo de Cícero, os intelectuais romanos faziam representar os diálogos”.] Todavia, raramente, se extrai disso [da possibilidade de se representar Platão] as consequências que se impõem e que nos pare-

cem ter importância para o entendimento da obra de Platão. Tentemos, pois, formular essas consequências, tão brevemente e tão simplesmente quanto possível.

Os diálogos (...) são obras dramáticas que poderiam —e que mesmo deveriam— ser representadas. Ora, uma obra dramática não se representa no abstrato, diante de bancos vazios. Ela pressupõe, necessariamente, um público ao qual se dirige. Em outras palavras, o drama —ou a comédia— implicam o espectador, ou, mais exatamente, o auditor. Isso não é tudo: esse espectador-auditor tem, no conjunto da representação dramática, um papel, e um papel muito importante a representar. O drama não é um “espetáculo”, e o público que assiste ao drama não se comporta, ou pelo menos não deve se comportar, enquanto puro “espectador”. Ele deve colaborar com o autor, compreender suas intenções, tirar as consequências da ação que se desenrola diante dele; deve alcançar seu sentido; deve penetrar nele. E essa colaboração do auditor, do público para com a obra dramática é tão mais importante e maior quanto mais perfeita e mais verdadeiramente “dramática” for a obra. Bem medíocre, com efeito, seria a obra teatral na qual o autor poria, de algum modo, a si mesmo em cena, comentando e explicando ele mesmo. Ou inversamente, bem medíocre seria o público para o qual uma tal explicação ou tal comentário autorizado fosse necessário.

Mais uma vez, o diálogo —pelo menos o verdadeiro diálogo, tal como o são os diálogos socráticos de Platão, o diálogo gênero literário, e não simples artifício de exposição como o são os de Malebranche ou de Giordano Bruno, é uma obra dramática. Disso se segue que, em todo diálogo, ao lado dos dois personagens patentes e explícitos —os dois interlocutores que discutem— há um terceiro, invisível, mas presente e igualmente importante: o leitor-auditor.

Esse texto de Koyré, pelo fato de em parte já mostrar o motivo da encantação que o texto de Platão opera sobre nós leitores, sempre me desafiou, e eu freqüentemente o usei como uma espécie de epígrafe ao tipo de trabalho que, sobretudo, nos últimos cursos sobre Platão, fui desenvolvendo, em particular na UFRJ. Na verdade, o texto de Platão não se coloca lá e nós cá; ele acaba nos envolvendo e nos outorgando, como mostra exatamente Koyré, um papel nele, texto.

Freqüentemente, vemos diálogos de Platão, dramas filosóficos escritos por Platão, em que somente alguns falam, quando, na realidade, muitos estão presentes. Exemplo disso é o *Fédon*, onde muitos personagens estão

em cena, embora, à primeira vista, possamos não nos dar conta desse fato. Quando nós vemos o *Fédon* pintado por certos artistas, como, por exemplo, Louis David, que pinta a cena final do Sócrates que estende a mão para pegar a taça de cicuta, ficamos sabendo que vários personagens são mencionados no texto, embora nem todos tomem a palavra. Mas o pintor os representa na tela, numa tela famosíssima, a partir da qual nos damos conta de que também nós ocupamos essa cena, ainda que silenciosamente, ainda que não interferindo explicitamente no andamento do diálogo e no andamento da trama teatral filosófica. Nós, na verdade, somos atores coadjuvantes nas cenas do drama filosófico de Platão. Nós entramos no diálogo e, de certa maneira, lá no fundo, somos pintados também por Louis David. Ainda que não digamos nada, ainda que não tenhamos a chance de explicitamente expressar o nosso acordo ou desacordo, a nossa admiração ou o nosso repúdio com relação a qualquer coisa que ali se está fazendo ou dizendo, nós mentalmente, invisivelmente, participamos.

Ora, quem de nós, em certos momentos, lendo certas tiradas desse personagem famosíssimo dos dramas filosóficos de Platão, que é Sócrates, jamais se surpreendeu envolvido em uma cena? Quantas vezes, silenciosamente ou não, pensamos, e mesmo exclamamos, que os argumentos socráticos são falaciosos, sofísticos, ou ainda, perfeitos, convincentes, *etc.*? Quem de nós nunca se indignou ou se sentiu fascinado por um argumento de Sócrates? Concordando ou não, resistindo ou não àquilo que nos é dito pelos personagens, de certa maneira, vamos entrando em seu drama. E a coisa se torna realmente séria e passa a nos dizer respeito exatamente por esse fato, por tratar-se aí de um texto que jamais se distancia completamente de nós. Apesar de ser proveniente de séculos antes de Cristo, ele nos envolve, nos concerne; ele faz com que, de alguma forma, entremos em sua trama, torcendo por um lado ou por outro, concordando ou discordando e, de certa maneira, e ainda que silenciosamente, nós acabamos coadjuvantes de toda uma encenação filosófico-dramática.

Isso não chega a ser uma novidade, pois muitos que comentaram Platão —infelizmente eu não trouxe aqui depoimentos, mas teria sido fácil fazê-lo— voltaram-se para essa questão, embora, eu suponho, não se tenham permitido extrair dela todas as conseqüências. Vide, por exemplo, a observação que faz Émile Chambry, tradutor e comentador de diálogos de Platão, na língua francesa, em sua nota introdutória ao *Górgias*.

A composição do *Górgias* está ordenada como uma peça de teatro, em três

atos de matéria muito variada, onde o interesse a vivacidade do combate crescem de um para outro ato. O conjunto, sendo coroado por um monólogo que estende para além da vida o interesse que a justiça tem para nós. E os personagens desse drama filosófico são extremamente originais e vivos.

Ora, todos —comentadores ou simples leitores— percebem que Platão, além de grande pensador, tem um talento literário extraordinário. Ele consegue criar personagens vivas e consegue fazer com que os seus discursos expressem as diferentes personalidades, os diferentes caracteres. Sem dúvida alguma, o melhor exemplo, e o mais óbvio, é certamente o *Banquete*, que é um diálogo inteiramente constituído através de grandes lances dramáticos. Sob todos os aspectos, este diálogo, que você lê o tempo todo visualizando cenas, é um grande drama; sob todos os aspectos, sugere a encenação. E, com certeza, já que os diálogos eram encenados na época romana, na época de Cícero, foi inúmeras vezes encenado pelos romanos.

De todas as cenas do *Banquete*, talvez a mais eloqüente seja aquela da entrada intempestiva de Alcebiades, depois que um certo apaziguamento, e, mais do que um apaziguamento, depois que uma certa ascese é desenvolvida e que Sócrates, feminilizando sua voz e ele próprio incorporando teatralmente uma personagem, encarna Diotima e faz uma ascese que lembra uma espécie de vocalise. Um grande ator, se o representasse, deveria tentar exprimir esse momento de ascese, que precede a entrada de Alcebiades, através de uma vocalise. E quando começasse a representar aquele momento solene em que Diotima, na voz de Sócrates, usando a linguagem dos ritos de iniciação, descreve a erótica e os patamares de sua subida, o fizesse como que ascendendo, e ascendendo mais e mais, através de uma voz que se tornasse cada vez mais aguda, uma voz que fosse se agudizando à medida que mostrasse a subida da própria linguagem e a purificação que se opera nessa linguagem, até que agudissimamente conseguisse, em determinado momento —e é preciso uma grande impostação, não só de voz, mas de alma para fazer isso—, chegar lá, ou quase lá, naquela beleza última, e naquela beleza absoluta.

Ora, é depois desse momento em que toda a cena nos fez ascender e que por isso mesmo nos sentimos purificados e apaziguados, —sim, porque também nós que estamos na platéia, nós coadjuvantes, nós auditores, nós espectadores dessa mesma cena, somos levados para aquela ascese luminescente, para aquele alumbramento crescente—, que tudo se transforma. Entram os ruídos, a paixão, a indisciplina, o descontrolo: é Alcebiades

que chega, e com ele um certo barulho de uma música que não é mais a música da filosofia, mas que é empírica, sensória, corpórea; uma música certamente lasciva, uma música certamente voltada para a sensibilidade: é a música da paixão, o ruído da paixão, o tumulto da paixão. É Alcebfades que, embriagado e excessivamente enfeitado entra trazendo consigo uma paixão, a que tem por Sócrates, e posiciona-se teatralmente ao lado desse mesmo Sócrates, sem perceber, ou fingindo não perceber, que está ao lado de Sócrates. Nosso *directeur de scène*, que é o próprio Platão, cria essas situações de surpresa e de suspense.

A cena final do *Banquete* é também extremamente teatral e leva-nos a uma situação final quase cinematográfica, pois nela o importante já não é exatamente aquilo que é dito e pode ser lido no texto, mas é aquilo que é atuado: é a gesticulação, a mímica, a encenação. O narrador, o autor do drama, o próprio Platão, conta-nos que os três últimos que permaneceram na sala bebendo de uma mesma taça de vinho, ou de palavras, não importa, os três últimos que resistem até o final são, na verdade, os representantes da comédia, da tragédia e da filosofia: Aristófanes, Agatão e Sócrates, respectivamente. Eles continuam, mas nós leitores não sabemos o que eles estão dizendo, como se a câmera cinematográfica houvesse sido afastada. Nós apenas vemos do texto aquilo que no texto é pura descrição de encenação e de gestualidade; nós apenas vemos os gestos de três pessoas que continuam falando o que não ouvimos, o que, portanto, não vemos. E eles vão passando a taça entre eles, até que um, o representante da tragédia, muito cansado, dorme, e o outro, o representante da comédia, muito cansado, dorme. Somente Sócrates, o representante da filosofia, permanece acordado e acomoda os dois que não têm tanto fôlego, pois nem a tragédia, nem a comédia têm tanto fôlego quanto a filosofia. Mas Sócrates, o *logos* vigilante, o *logos* filosófico, não só permanece acordado, como ainda sai e continua perambulando, e continua andando itinerante, permanentemente itinerante. Ora, isso é uma cena de teatro, de puro teatro. E é também uma cena de cinema, uma cena que exigiria um diretor que soubesse afastar a câmera de modo a fazer com que não mais se prestasse atenção àquilo que está sendo dito, porque o que está sendo dito não importa. O que importa é apenas o que se lê estar sendo dito através dos gestos, porque os gestos são significantes e eles estão dizendo aquilo que é talvez a última e mais importante mensagem de todo esse drama.

Ora, se levamos a sério o caráter teatral dramático dos diálogos de Platão, nos sentiremos como que desafiados a aproveitá-lo ao máximo, a fazer

muito mais do que o próprio Koyré fez em seu ensaio. Seremos obrigados a esquecer, ainda que temporariamente, o Platão lido através dos prosadores da filosofia, o Platão traduzido, criticado e comentado professoralmente por todos os professores de filosofia ao longo dos séculos, desde Aristóteles, para então tentar resgatar do platonismo alguma coisa que não é apenas o aparato da sua manifestação literária, da sua expressão dialógica e dramática, mas que é o “o que” nessa expressão é razão de ser dessa expressão. É possível que, ao resgatarmos o sentido dramático dos diálogos, o significado de filosofar para Platão adquira uma outra dimensão para nós.

De fato, uma coisa é o Platão vestido prosaicamente em qualquer versão, a mais genial que seja, de Aristóteles a Nietzsche, a Heidegger ou a Lacan. Outra coisa é o Platão respeitado, não como alguém que pensava genialmente e ao mesmo tempo tinha um grande talento que o tornava capaz de vestir o próprio pensamento dessa forma dramática e dialogada, mas como expressando de fato um conteúdo através dessa forma dramática. Ou seja, se nós começarmos a tentar não desvincular a forma do conteúdo e nos dermos conta de que, na filosofia platônica, a forma tem que ser mantida para que o conteúdo seja apreendido e de que a teatralidade e a dramaticidade são fatores inerentes ao pensar filosófico de Platão, talvez consigamos resgatar do platonismo uma outra forma de ler e entender.

Resgatar do platonismo uma outra forma de ler e entender —eis, em suma, a proposta que faço a vocês, sugerindo que um tal resgate só seja possível se, em nossas leituras dos diálogos, não descartamos a tentativa de compreender os seus sentidos dramáticos. É uma proposta sem dúvida tentadora, pois creio que através dela poderemos conquistar muito mais do que geralmente o fazemos nas leituras convencionais. De fato é isso o que, muito ousadamente, venho tentando fazer em meus cursos, não apenas com aqueles diálogos obviamente dramáticos, como é o caso do *Banquete*, mas com todos os diálogos, mesmo aqueles aparentemente enxutos, aparentemente os mais abstratos e teóricos, áduos e quase tratadísticos como, por exemplo, o *Protágoras*.

Evidentemente, contra essa proposta vocês podem imediatamente levantar uma grande, séria e inevitável objeção: a saber, a de que Platão é considerado o arquiinimigo da arte. Afinal, estamos diante daquele pensador que, dentre muitas outras coisas, ficou famoso porque acusou poetas e dramaturgos de causarem um grande mal à sociedade e à cidade, e que, por isso mesmo, —isso é dito claramente no livro X da *República*—, con-

siderou que eles deveriam ser afastados, expulsos da cidade-ideal. Todos nós sabemos que Platão é visto assim e lido ao pé da letra, e lido talvez com uma certa superficialidade. Ele é visto como o grande censor das artes, como aquele que impede a criatividade, como aquele que proíbe a entrada do artista na cidade-ideal — e o que é muito escrito e muito divulgado, embora eu não vá aqui citar professores conhecidos em artigos, dos quais teria uma infinidade de exemplos: a saber, que o patrulhismo começou com Platão, que, para Platão, tudo tem que ter na verdade um sentido político-pedagógico, e que, se não tem um sentido político-pedagógico, todo tipo de linguagem, evidentemente, fica rejeitada porque é pernicioso.

A questão não é entretanto tão simples. Para examinar a relação de Platão com a arte, é necessário, antes, fazer uma distinção entre a relação de Platão com a arte e a relação de Platão com a arte do seu tempo. Trata-se de duas coisas simultâneas, dialeticamente interdependentes, mas que têm que ser trabalhadas, ainda que provisoriamente, de forma separada. Acho que ninguém melhor do que Pierre-Maxime Schuhl, em seus trabalhos sobre Platão, particularmente, em *Platon et l'art de son temps* e "*Platon et la musique de son temps*", sendo este último um ensaio inserido num livro chamado *Estudos Platônicos (Études Platoniciens)*, trabalhou melhor essa questão da relação entre Platão e a arte do seu tempo. E o que diz Pierre-Maxime Schuhl a esse respeito? Farei de suas teses um breve resumo, pois o tempo é curto e nem Sherazade eu sou, nem mil-e-uma noites teremos, apenas pouco mais de meia hora. Pois bem, Pierre-Maxime Schuhl diz, nesses trabalhos, que eu espero que vocês já conheçam ou que, pelo menos, venham a conhecer, que de fato Platão afirma coisas gravíssimas, seríssimas em relação à arte, mas não à arte enquanto arte simplesmente, isto é, enquanto produtora de obras que, por sua beleza, se contempla pelo prazer de contemplar, mas enquanto algo capaz de interferir nos valores do seu próprio tempo.

Tomemos, por exemplo, inicialmente a música. Platão mostra que a música no seu tempo está conhecendo um grande "avanço", um avanço que está seduzindo e encantando o público, porque certas modificações, certas revoluções básicas estão ocorrendo nos próprios instrumentos musicais. A lira não é mais a lira clássica: outras cordas lhe foram acrescentadas e agora o tocador de lira pode, evidentemente, tirar efeitos sonoros muito mais variados, muito mais envolventes, muito mais sedutores, muito mais encantadores. Só que esse encantamento é uma encantação, diz Platão. Esse encantamento é um encantamento que tem como finalidade o

prestígio; ele é, na verdade, um simulacro, um bajulamento, uma bajulação. Os efeitos sonoros da lira estão apenas bajulando o meu gosto, a minha audição empírica e estão me desviando daqueles acordes fundamentais, que são sagrados e fundamentais, porque são fundamentantes, não do meu gosto auditivo, mas fundamentantes da própria organização do cosmos que, pitagoricamente, deve servir de paradigma à organização harmônica da *polis*.

Mudar os modos da linguagem musical, diz Platão, é mexer perigosamente nos fundamentos da própria cidade. Criar, no sentido novidadeiro, no sentido de criar novidade para o ouvido e, como também veremos, para os olhos, é, na verdade, desviar um certo ritmo que, este sim, estava vinculado à *paideia* grega, desde a fase mais arcaica. Esse ritmo fazia com que aquela música fosse um elemento básico da formação, não porque o homem fosse chegado à música, ou gostasse de música ou, como se diz hoje, houvesse passado a consumir música, mas porque, na verdade, quando ele era introduzido na *paideia*, através da música, estava sendo introduzido em um ritmo, uma harmonia cujos fundamentos eram matemático, cosmológico e cosmogônico. Em outras palavras, ele estava sendo introduzido na regularidade da lei universal. E é por isso que se diz que a música era político-pedagógica para Platão.

Por outro lado, o que está acontecendo com a flauta, que é um outro instrumento importante daquela época? A flauta não é mais aquela velha flauta, aquela flauta arcaica, aquela flauta através da qual simplesmente, porém, fundamentalmente, controlando-se o sopro, o *pneuma* que vem de dentro, construía-se uma frase musical que era, na verdade, a expressão da alma-*pneuma* de quem sopra misturando-se ao *pneuma* harmônico do cosmos, ao *pneuma-apeiron* que já, desde Anaxímenes, sustentava tudo. Quando, antes, arcaicamente, se tocava a flauta, se tocava a nota, a regra, a lei, a harmonia e também o ritmo da realidade toda. Agora não. Não é mais um sopro e uma mão conjugados dentro desse ritmo sagrado porque cósmico. Trata-se agora de uma flauta em que um mecanismo, um artefato, pode vedar mais ou menos os orifícios e, por isso mesmo, com muito mais rapidez, produzir variações e criar uma série de atrações auditivas que nos encantam, mas que, em compensação, também nos afastam do ritmo sagrado de nossas almas e da alma do mundo. Ou seja, há avanços técnicos que nós, hoje, aplaudiríamos histericamente e que, de fato, estão sendo aplaudidos histericamente por aquele povo, naquele momento, mas que, para Platão, estão apontando para o grande perigo, que é o de cada

vez mais a arte ser uma arte para agradar, para bajular a sensação, para bajular o corpo e as paixões do corpo e cada vez menos uma arte da própria música, isto é, daquela que é voltada para uma sintonia, para um acorde entre o sopro do homem e o sopro do cosmos.

Essa tensão interna à questão de Platão com a arte de seu tempo aparece claramente no *Fédon*, quando vemos Sócrates à beira da morte dizer que foi chamado a fazer música e poesia e que, pensando ser essa a sua missão, acreditou, num determinado momento, não ter jamais conseguido realizá-la, mas que, mais tarde, ele próprio reconheceu que precisava entender melhor aquele chamado e aquele apelo, pois refletindo deu-se conta de que o que passara a fazer —filosofia— isso sim é que era a grande música e a grande arte, uma arte que não dizia respeito apenas à própria música, mas a todas as artes patrocinadas pelas musas. Quando ele reconhece que das artes patrocinadas pela música a mais alta música é a filosofia, ele conclui: “Então eu faço música e quem faz música sou eu”. Ele não está tocando nenhuma flauta, não está tangendo nenhuma cítara; ele está fazendo filosofia.

Uma coisa, portanto, é a arte que está avançando cada vez mais no tempo de Platão, outra é a versão que Platão está dando dessas mesmas artes dentro de sua própria obra, porque Sócrates, ao fazer filosofia, faz a mais alta música, e Platão, ao fazer filosofia através de um Sócrates que diz que faz a mais alta música, está também fazendo a mais alta música, embora esteja criticando todo tipo de música que está sendo feita no seu tempo. Ou seja, é tanto mais forte e mais virulenta a crítica de Platão à música do seu tempo, quanto mais aguda a sua consciência de que a música é uma outra coisa que não o que se está chamando de música no seu tempo e de que música quem está fazendo é ele ao fazer uma certa filosofia-música.

Passando agora às artes visuais. Ora, o que está acontecendo com as artes visuais torna a questão de que tratamos ainda mais evidente, como mostra Pierre-Maxime Schuhl em *Platon et l'art de son temps*, pois nenhuma arte mais do que as visuais trabalhava com o objetivo de produzir a ilusão. Hoje, turisticamente, ficamos deslumbrados, quando chegamos ao Partenon e vemos lá na Acrópole aquele deslumbramento de construção arquitetônica; ficamos deslumbrados quando, lendo uma obra sobre aquela construção ou ouvindo o que diz sobre ela o guia que nos está conduzindo, tomamos conhecimento de que aquilo que nos parece tão harmonioso ao olhar é na realidade o resultado de uma série de distorções propositalmente produzidas com o objetivo de criar a ilusão da perfeição.

Se medirmos as distâncias entre aquelas colunas, veremos que não são perfeitamente iguais, embora pareçam iguais, pois o autor genialmente — Platão diria “sofisticamente” —, interferiu naquele objeto de maneira a distanciar as colunas para que aquele que olha tenha a impressão de harmonia, de equidistância e de equilíbrio quando, na verdade, lá mesmo, na construção, isso não existe. É um simulacro de harmonia; é uma harmonia para os olhos, é uma harmonia criada para o olhar, apreendida pelo olhar, mas que não corresponde à realidade do objeto apreendido. Modernamente dizemos que tal construção é maravilhosa, que o seu arquiteto era genial, pois percebeu que tinha que criar uma escala à medida do homem, pois percebeu, enfim, que o homem é a medida de todas as coisas, como também nós, Protágoras de nossos dias, percebemos, e, por isso mesmo, nos admiramos do Protágoras-arquiteto que fez um jogo de simulação para que aprendêssemos como se fosse equilibrado aquilo que, na realidade, é um desequilíbrio e que esteticamente, quer dizer, através dos sentidos, traduzimos em equilíbrio. Mas, os colossos, os maravilhosos colossos gregos, as grandes estátuas, se fossem feitas em proporções reais, seriam percebidas como distorções. No caso de uma enorme estátua, à sua proximidade, veríamos um pezão imenso e longe, lá no alto, uma cabecinha e um tronco que iriam diminuindo cada vez mais, produzindo uma apreensão desagradável e desproporcional. O que o genial sofista-escultor faz é inverter as coisas e mudar as proporções do objeto de tal maneira que, ao olhá-lo, ele nos pareça perfeitamente proporcionado e equilibrado, embora o objeto ele mesmo tenha passado por todo um trabalho de escamoteação de seu desequilíbrio objetivo, a fim de criar naqueles que o contemplam uma sensação agradável de fruição equilibrada, quando, na verdade, ele não é um objeto equilibrado.

Mas isso não é tudo. Há ainda a questão da ilusão provocada pelas técnicas do desenho e da pintura que continuamente avançam na época de Platão. Quando Platão diz que Zeuxis pinta frutas com tamanha perfeição que as aves, crendo-as verdadeiras, vão bicar a sua obra, vemos que a arte grega no tempo de Platão, já havia atingido um avanço tal em termos de perspectiva, colorismo e sombreamento, que o pintor ou o desenhista que dominasse essas técnicas, era capaz de iludir qualquer espectador, inclusive os animais, de que aquilo que é na verdade bidimensional, como é o caso da fruta pintada que as aves vêm bicar, é algo real. É porque o artista é capaz de fazer com que um objeto bidimensional e chapado, sem relevo algum, sem profundidade alguma, nos dê a sensação contrária do que ele

de fato é, que Platão o considera uma ameaça para a cidade. Na verdade, é a arte transformada num *trompe l'œil*, num *tromper*, num iludir, que assusta Platão. A arte deveria, segundo Platão, apontar para as medidas reais, para as coisas reais; ela deveria ser uma espécie de patamar que conduzisse o homem à compreensão da realidade, e não à ilusão da realidade, porque a ilusão é o que acorrenta os homens no fundo da caverna, fabricando simulacros, simulações, falsificações que dão a impressão de serem uma realidade tão real que jamais os encorajaria a afastar-se dali. Ora, se a realidade é construída pela mais perfeita ilusão, pela ilusão elevada ao mais alto grau de ilusionismo, o que levaria os homens a suspeitar dela?

Todo esse conjunto de ilusionismos é apresentado à população, em particular à população de Atenas, nas encenações teatrais, nessas maravilhas de encenações que, até hoje, nos deslumbram. Daí a ira de Platão no livro X da *República*, ira que ele vai endereçar para a fonte de tudo isso que, afinal de contas, segundo ele, é Homero. Os grandes poetas trágicos gregos —diz Platão, sem mencioná-los e com um altaneiro desprezo— são todos eles seguidores do primeiro grande enganador: Homero, que fingia saber tudo —medicina, guerra, política, leis— sem entretanto saber coisa alguma. Platão, seguindo as pegadas tanto de Heráclito quanto de Xenófanes recusa toda validade à sabedoria tradicional originada em Homero e diz que toda a sua filiação, toda a sua estirpe, à qual pertencem todos os poetas trágicos, na verdade, está cometendo um grande crime, um duplo crime contra a cidade. Em primeiro lugar, esses poetas estão encenando paixões. Qualquer um de nós que leu ou viu uma tragédia grega, viu a sua encenação, sabe o que é isso. Para Platão, os uivos de Medéia são abomináveis, porque não são verdadeiros. E o ator, sobretudo o ator da época, ou a atriz recente, moderna, que faça Medéia querendo matar os filhos, uivando o seu ciúme e o seu desespero, finge, e finge —horror de todos os horrores! : uma paixão. Por ser uma paixão já é alguma coisa que deveríamos controlar ao invés de enaltecer, manifestar, expor e dar publicidade. Uma paixão, para Platão, deve ser motivo de trabalho e de controle, de trabalho de domaçoão, de trabalho de contenção, de trabalho matemático, médico, filosófico, de disciplinação. E, ao contrário, o que se escancara no teatro grego é a paixão, e a pior dentre as paixões: a não verdadeira, o simulacro da paixão. E, como se não bastasse o fato de o que está sendo encenado ser a paixão-simulacro, ela agora é encenada com o auxílio de um simulacro da realidade: o cenário. O cenário é o segundo grande crime que cometem os poetas trágicos. A paixão-simulacro aconte-

ce por exemplo em uma casa que, na verdade, não é uma casa, embora eu a veja como se fosse uma casa. A casa tem agora um corredor, embora na realidade não haja corredor algum. No fundo do corredor tem uma janela, mas essa janela de fato não existe. É tudo de mentira. Tudo aquilo é pintado, tudo aquilo é telão, porque a arte da perspectiva já fizera com que fosse possível acrescentar, àquele simulacro de paixão, um simulacro de cenário, um simulacro de realidade. Em suma, tudo aquilo que está apresentado ali —duplo horror!— é paixão numa trama de fingimentos e de ilusões. Isso para Platão é a anti-verdade, é a sofística, é o reino da sofística, é a sofística na arte, é o ilusionismo da arte do seu tempo.

Ora, se ficássemos apenas na leitura rápida do livro X da *República*, diríamos que, de fato, para Platão, o poeta e, em particular, o poeta trágico, é um ilusionista, é um perverso, é um sofista que não pode permanecer na cidade-ideal. Se a cidade quer ser justa, quer ser equilibrada, quer ser constituída através de uma multiplicidade ritmada que no fundo produz o grande acorde social e político, evidentemente esses artesãos da pintura, da escultura, do teatro e, de certa forma, das palavras, não podem estar nela. No entanto, esse Platão, que expulsa os artistas da cidade, escreve dramas filosóficos. De modo que, ao lado de tudo aquilo que um especialista como Pierre-Maxime Schuhl nos mostra sobre a crítica que Platão faz à arte de seu tempo, verificamos que toda essa crítica é feita através de uma outra arte. Não é a arte o que visa a crítica de Platão, mas um determinado tipo de arte, a arte do ilusionismo que está sendo preponderante no seu tempo. Ou seja, Platão não está recusando a poesia enquanto poesia, mas enquanto poesia imitativa, sofística, ilusionista. Ele não está recusando o teatro enquanto teatro, mas está simplesmente recusando o teatro das paixões, que é também um teatro ilusionista. Ele não está recusando a música enquanto música; ele está recusando aquela música que embala a sensorialidade, que bajula o gosto do público, que faz uma retórica musical, como os sofistas tão bem sabiam fazer encantando seus auditores, só que agora encantando com uma flauta ou com uma lira. Ou seja, ele faz a crítica das artes naquela feição que a arte tomou no seu tempo, que é a de procurar ganhar cada vez mais o público facilitando sua apreensão da própria arte, porque reduzindo essa apreensão à imediatez da apreensão sensível.

E já que não temos muito tempo, eu gostaria então de começar apenas a levantar um outro caminho dizendo o seguinte: Platão, ao mesmo tempo que recusa uma certa poesia, faz altíssima poesia; ao mesmo tempo que

critica os poetas, no livro X, termina o momento mais ácido de seu comentário a Homero, criando, ele Platão, também poeta, uma das mais belas imagens da língua grega, segundo o próprio Aristóteles —ao ponto de Aristóteles registrá-la em sua *Retórica*— e a qual passo a citar agora de memória:

Eles <os poetas> têm apenas a sedução, a encantação de um rosto enquanto jovem, no frescor da juventude, mas, perdendo esse frescor, esse rosto evidentemente vai perder toda a sua beleza e toda a sua encantação.

Claro que a frase de Platão é muito mais bonita do que a versão que dela estou dando aqui e, além disso, para que se admirasse a construção literária, seria preciso lê-la em seu original grego. De todo modo, minha intenção ao verter essa imagem que diz da efemeridade do poder encantatório dos poetas é mostrar o quanto essa questão pode nos desafiar e instigar. Ora, Platão acaba de falar mal do poeta dos poetas, do mestre dos poetas, do modelo dos poetas, do patrono dos poetas, que é Homero; acaba de afirmar que toda a sua linhagem é perversa, *etc.*, e, quando vai explicar que perversão é essa, o faz poeticamente, através de uma outra forma de poesia, falando mal de uma certa poesia. Ele não sai de dentro da poesia para recusar a poesia, mas falando mal de uma certa poesia faz a mais bela prosa poética que sem dúvida a antigüidade produziu. E dentro dessa prosa poética, com todo o direito que a qualidade e o talento de poeta lhe dão, ele condena as outras formas poéticas, ilusionistas, sofisticas.

Mas, voltando à questão do teatro filosófico, se não descartamos de nossas leituras dos diálogos a sua dimensão dramática, quer dizer, os sentidos que podemos retirar do que está sendo encenado, ele pode funcionar como uma espécie de antídoto para interpretações apressadas, que, aliás, são o grande drama do platonismo, e que em geral dificultam nossa compreensão de Platão. Por exemplo, numa leitura rápida, dizemos, da maioria dos diálogos, que Platão é o inimigo número 1 dos retóricos e dos sofistas. Realmente, Platão costuma colocar um desses retóricos ou sofistas debatendo contra Sócrates, que representaria a anti-retórica e a anti-sofística, fazendo-os portanto aparecer em cena como dois antagonistas que desenvolvem cenas terríveis de batalha, que lutam como lutadores de boxe —e de fato o próprio Platão irá usar a expressão de pugilato para descrever essas lutas em um dos mais representativos diálogos contra os sofistas: o *Protágoras* onde, a questão de fundo é, mais uma vez, a questão da virtu-

de, o que ela é e se pode ser ensinada. Nesse diálogo, confrontam-se dois pesos pesadíssimos da época: Sócrates de um lado do ringue, Protágoras do outro. E, na verdade, é essa luta, é essa herística, é esse pugilato —diria ele—, que vemos em cena num certo momento. Conseqüentemente, uma leitura apressada, como a que os compêndios rapidamente divulgam, é a de que Sócrates e Platão combatem a retórica e defendem a ciência, a *episteme*. Entretanto, quando lemos o próprio *Protágoras* com um sentido de encenação teatral mais exigente, vemos que a coisa não é tão simples assim: esses dois personagens estão desenvolvendo aquilo que eu proporia a vocês que entendessem como uma espécie de coreografia das idéias. De um lado está alguém que usa preferencialmente o diálogo como forma de combate, que, freqüentemente, se recusa a comentar os poetas, que não faz tanto uso, como faziam os sofistas, dos provérbios e das citações, e que tampouco gosta de fazer discursos longos e contínuos, *etc.* Do outro lado, está o grande mestre da interpretação dos poetas, dos discursos longos e encantatórios, ou seja, aquele que, por isso mesmo, é o grande retórico do momento, e é o grande sofista. No entanto, vamos nos dando conta, pelas artimanhas da encenação que Platão propõe no seu texto, de que esses antagonistas vão ao mesmo tempo mudando de tese. A princípio estão em confronto duas teses aparentemente opostas e antagônicas. Mais adiante, aquele que afirmava a tese A começa a reconhecer a possibilidade da tese B, enquanto aquele que afirmava a tese B começa a assumir a tese A. Do ponto de vista da doutrina, diríamos nós, houve uma inversão, estranha inversão de doutrinas.

Mas isso não é tudo. Ao longo dessa coreografia e dessa troca de posições cênicas, eles vão trocando também seus instrumentos técnicos de trabalho: o que não dialoga é forçado a dialogar, o que não comenta poetas é forçado a comentar Simonides. E, diante disso, perguntamo-nos, e eles próprios se perguntam, e é assim que a coisa acaba, num suspense de dramaticidade quase insuportável: “Afimal, quem é quem aqui? Quem é o defensor dessa posição, quem é o defensor da outra? Quem é aquele que dialoga e aquele que comenta poetas? Quem é o retórico? Serão os dois retóricos, só que um assumido e o outro não? Será que Sócrates é tão grande retórico que, para conseguir maiores efeitos sobre seu auditório, zomba da própria retórica?”

De fato, zombar da retórica pode ser também uma técnica retórica. Quanto mais o retórico afirma não estar fazendo retórica, mais retórica ele faz, e faz uma retórica muito mais eficiente, porque, evidentemente, se não está fazendo retórica e sim mostrando a verdade, fazendo ciência, ele

tem muito mais condição de conseguir o assentimento do seu auditório, do seu público; ele é muito mais convincente e o efeito da sua retórica é muito mais profundo, obviamente. Todos os especialistas hoje em retórica —inclusive o meu caro Chaim Perelman, de quem eu tanto gosto—, mostram isso. Não há retórica mais escamoteada do que aquela que diz que não está fazendo uso apenas de construções verbais, mas que está fundamentando seus argumentos na própria estrutura do real, seja o real o que for, esse mundo aí fora, ou o mundo das idéias. É aí mesmo que se esconde o retórico mais sagaz; é aí mesmo que se encontram os argumentos retóricos mais fortes. Quando terminamos de ler o *Protágoras*, ficamos exatamente com essa possibilidade, a de suspeitar que todos aqueles que confundiram Sócrates com os sofistas e que todos aqueles que o conderaram à morte, como mostra-se lá na *Apologia*, ao fim e ao cabo, podiam estar com a razão. “Será que não teriam razão?” —perguntamo-nos, pois a maioria achava que Sócrates era mais um sofista, um sofista, além do mais perigoso para a *polis*, porque subversivo e perverso para com a juventude, a quem introduzia deuses novos e questionava os valores tradicionais, tanto que acabou sendo condenado.

Mas não será justamente esta a questão mais dramática do platonismo: mostrar que o filósofo não é o sofista? Vamos examinar mais de perto algumas cenas do *Protágoras*, este drama extraordinário em que Platão, através de sua dramaturgia, conta-nos coisas muito interessantes, as quais, de modo algum, podemos perder. Por exemplo, logo no começo do diálogo conta Sócrates a um amigo:

Na noite passada, em plena madrugada, Hipócrates, filho de Apolodoro (. .) bateu violentamente com o seu bastão à minha porta; logo que alguém lha abriu, entrou como um pé-de-vento, gritando a plenos pulmões: —Sócrates, estás dormindo ou já acordaste? E eu (...): —Trazes alguma novidade? —Nenhuma, respondeu, que não seja boa. —Tanto melhor, observei. Porém, que houve, e por que vens a estas horas? —Protágoras está na cidade, disse ele, pondo-se na minha frente. —Desde anteontem, repliquei-lhe; só agora o soubeste? —Sim, pelos deuses! Ontem à noite. (...) Por conhecer a sua natureza decidida e arrebatada, perguntei-lhe: —E que tens com isso. Acaso Protágoras te ofendeu em alguma coisa? Ao que respondeu, rindo: —Sim, pelos deuses, Sócrates; por ser sábio só para si e não comunicar o que sabe. —Por Zeus, repliquei-lhe; se lhe deres dinheiro e o persuadires, deixar-te-á também sábio. —Prouvera a Zeus, disse-me, e aos demais deuses que assim fosse! (...)

Vamos logo! disse ele. —Ainda não, meu caro, é muito cedo, respondi-lhe. Porém levantemo-nos e vamos para o pátio, onde ficaremos a passear e a conversar até darear o dia. Além do mais, Protágoras pára muito tempo em casa; não tenhas receio; tudo indica que havemos de encontrá-lo (...).

Observem como a narrativa já é uma narrativa que não tem nada de demonstrativa, nada de tratadística, nada de sistemática. É uma cena que se abre diante de nossos olhos, onde o elemento cênico da luz é vital. O carro de Apolo mal começava a despontar. Tudo é ainda obscuro, fora e dentro. É madrugada, a luz é baça e é baço o ambiente. Como a madrugada que o envolve, também aquele que o viera chamar ansioso está obscurecido. Mas, à medida que Sócrates vai se preparando para ir ou não com ele e enquanto vão conversando, ambos, a cena exterior e o interior de Hipócrates, vão se iluminando, a cena inteira vai, teatralmente, se iluminando, como se o *spot* fosse se tornando cada vez mais claro.

Tudo o que está acontecendo nesta cena de abertura do *Protágoras* é de uma clareza dupla, porque o dia nasce dentro e fora da alma do interlocutor de Sócrates, porque, enquanto o sol ilumina a cena exterior, Sócrates, interrogando, vai iluminando o interior de seu amigo: vai questionando a razão de sua pressa em ver o sofista, vai mostrando que o hábito de cobrar revela alguma coisa sobre a natureza do sofista e vai ao mesmo tempo perguntando se ambos terão dinheiro suficiente para pagar o grande sofista, que cobra para ser ouvido e que é muito careiro. E, em determinado momento, quase se sugere que se faça uma vaquinha —lembram-se?—: “Se não tivemos dinheiro, damos um jeito, pedimos aos amigos...”, etc.. E depois há toda uma discussão em torno do que vendem os sofistas, e Sócrates chama a atenção do amigo que quer comprar a sabedoria do sofista dizendo-lhe que tenha cuidado, porque alimentos para o corpo ao serem comprados podem ainda ser trazidos em alguma sacola, cesta, ou coisa semelhante, mas alimentos para a alma já os trazem os dentro de nós mesmos, e, se eles estão estragados estragam também o seu recipiente interno. Tudo isso é discutido já nas primeiras cenas do *Protágoras* e a grande questão do *pharmakon* filosófico versus *pharmakon* sofisticado, a palavra como veneno ou como antídoto, já está posta pelo simples esclarecimento de uma cena que é ao mesmo tempo exterior e interior.

Os primeiros momentos do *Protágoras*, muito antes de se chegar lá onde está o próprio Protágoras, são portanto os momentos mais decisivos do diálogo. As coisas já estão todas ditas, as grandes categorias já estão

postas na cena e é a cena quem diz, em grande parte, através de sua iluminação crescente, fora, e, sobretudo, dentro. O que estou sugerindo é que, talvez, para Platão, o trabalho da filosofia seja um trabalho de encenação e aclaramento de cenas interiores. Mas ainda voltaremos a esse ponto.

Retornando, então, ao *Protágoras* e à questão da distinção entre o filósofo e o sofista. Sócrates e seu amigo Hipócrates partem para encontrar Protágoras. E, enquanto se dirigem ao local onde está o sofista, continuam discutindo e as coisas se aclarando. Só que chegando lá e ao baterem à porta do sofista, ouve-se a seguinte frase na voz do eunuco que os recebe: "Chega de sofistas! Já temos sofistas demais!"

Esse é o momento mais dramático de todo o platonismo, o momento em que chega-se, bate-se à porta de onde há sofistas e se é visto como sendo outro sofista. É esse o grande drama da dramaturgia platônica, o drama do mesmo e do outro, do outro que é quase o mesmo e tão quase o mesmo quanto um sósia, um sósia, além do mais, com o caráter terrível de quem tem a coragem de afirmar que não é, ele próprio, igual ao outro e de dizer que há uma radical, fundamental e essencial diferença entre ele e o outro, entre o mesmo e o outro. E, no entanto, esse outro é *quase* ele e ele *quase* o outro.

Essa categoria do sósia, essa categoria da máscara que é igual ao rosto, ou melhor, quase igual ao rosto, ao ponto de não se saber se é máscara ou se é rosto é o grande tema dessa dramaturgia em muitos e muitos atos de muitos e muitos diálogos de Platão.

Tudo isso é para dizer que, em Platão, ou no Sócrates de Platão, no Sócrates personagem dramático desse conjunto de *dramatis personae* que aparece na obra de Platão, a arte do outro que ele condena, no caso agora a arte da palavra, e não mais a arte do canto, da música, da pintura, da escultura ou da arquitetura, é muito semelhante à arte da palavra do filósofo. A arte da palavra do filósofo é *quase* a mesma que aquela outra que ele rejeita como perversa e contra a qual ele afirma ser a sua arte diferente, pois é fazendo uma certa retórica e uma certa sofística que Platão afirma que Sócrates e ele não são sofistas.

De fato, para diferenciarmos a arte do filósofo da arte do sofista, para poder afirmar o espaço tênue, tenuemente diferente da filosofia, Platão será obrigado a criar uma sofística e uma retórica tais que ultrapassem o limite da medida humana, isto é, o limite da bajulação e do prazer sensorial dos belos cantos verbais.

É não é, talvez, outro o motivo por que, exatamente no *Fedro*, quando

essa questão recorrente da retórica reaparece em um outro cenário, em contexto que lhe confere outra significação, o mesmo Sócrates, porém em situação dramática totalmente diferente, irá dizer que, na verdade, o que o filósofo faz é retórica, só que é uma retórica que conduz a situações extremas, uma retórica que argumenta até as últimas conseqüências, como acontece, por exemplo no *Fédon*, onde Sócrates à beira da morte, através de uma argumentação a mais extremada possível, racionaliza a própria esperança, os próprios sentimentos e as próprias expectativas mais irracionais da alma.

Essa retórica *in extremis* é tão aguda, tão exigente, tão insaciável, tão amorosa, tão erótica e tão filha de *Eros* que, na verdade, ela é capaz de persuadir os próprios deuses.

Ou seja, a palavra do filósofo é, como a flauta de Orfeu, capaz de provocar uma encantação tal que transporte os mortais para o que está além de sua medida humana. Ela não quer apenas encantar os mortais naquilo que facilmente os encanta, tal qual a palavra do encantador sofista, mas quer levá-los para uma exacerbação da própria medida humana de modo a fazê-los ultrapassar essa medida humana. E eis por que a retórica do filósofo deve apontar para paradigmas não-humanos ou trans-humanos: para o justo em si, o belo em si, o bem em si. Porque sua retórica não quer ficar na aceitação do auditório presente, na bajulação empírica de quem está presente, mas quer levar aquele que está presente a uma outra dimensão de amor, ao amor ao bem, à verdade, à justiça e ao belo, é que ela deve adquirir uma verticalização, um ímpeto de transcendência que supera o amor humano.

E aqui eu gostaria de acrescentar, só para finalizar o assunto “retórica”, uma questão relativa à relação entre *erastes* (amante) e *eromenos* (amado), quer dizer à relação de amor *strito sensu*, conforme entendida pelos gregos. Como tudo na filosofia de Platão, também a relação de amor deve adquirir uma verticalidade que inexistente no plano horizontal do jogo dos sentimentos entre amado e amante. O que se dá no plano da horizontalidade dos sentimentos deve ser destinado a uma outra referência, uma referência que transcende os dois componentes da relação e supera o jogo passional, emocional. Ora, essa transcendência é alcançada através de uma retórica da verticalidade, como bem exemplifica a erótica do *Banquete*, que conduz à contemplação da beleza. Não é mais o belo corpo do outro, ou a bela alma do outro, *etc.*, aquilo a que se destina o amor, mas à própria beleza, cuja proximidade é conquistada a cada etapa através de um processo de

desindividualização da beleza que é acompanhado por uma produção de discursos. Falar e amar têm portanto sentidos interligados na filosofia de Platão.

Mas, se é assim, e agora penso mais especificamente no *Fedro*, possivelmente o filósofo é para Platão, não o anti-retórico, mas o retórico capaz de fazer uma retórica corretiva, salutar, curativa, terapêutica, verticalizante, podendo resolver inclusive o plano do amor passional. O próprio Platão em suas análises etimológicas, no *Crátilo*, muito sabidamente mostra que *heros* (herói), *eros* (amor), *erotao* (interrogar) *erotan*, *eirein* (falar), embora sejam palavras aparentemente provenientes de campos de realidades diferentes, têm a mesma raiz e o mesmo fundamento. Amor, palavra, discurso, convencimento, persuasão, argumentação e heroísmo, para Platão, para o Platão do *Crátilo*, têm um vínculo fundamental, constituindo uma teia de significações perfeitamente interligadas. Conseqüentemente, o grande retórico é o filósofo que tem, por isso mesmo, que combater a retórica dos retóricos, ou melhor, a retórica dos retóricos do seu tempo, a sofística, porque o que ele quer fazer não é a retórica da bajulação, da permanência no prazer sensorio, mas é a retórica do desilusionismo. O que ele espera obter com as palavras não é o prestígio, é a *desprestidigitação*, pois, com os mesmos instrumentos que usam os sofistas e bem melhor do que os sofistas, ele inverte o que os outros estão fazendo e faz com que o contrário daquilo que é feito, o avesso daquilo que é feito na linguagem da música, na linguagem das palavras, na linguagem da pintura, e assim por diante, seja o direito. E o que é o direito vira o avesso e o que parece aqui direito é o que se torna na verdade o avesso e é ele que nos fala dessas inversões no momento talvez mais teatral de toda a sua obra que é o da alegoria, que muitos preferem chamar de mito, da caverna.

Vejam bem, é bastante impressionante que esse inimigo do teatro, do teatro do seu tempo, para mostrar a situação do homem e ao mesmo tempo prescrever uma situação de direito para o homem, use exatamente uma construção teatral. Dizem os eruditos que Platão se inspirava no teatrinho de sombras, que já existia na Índia, no teatro de marionetes, que também é muito antigo e, sem dúvida alguma, nas iniciações religiosas feitas nas cavernas. Tudo isso é óbvio. O que importa entretanto é que ele constrói uma engrenagem teatral de uma complexidade admirável, a qual, aliás, um autor recente, sobre quem falarei logo em seguida, analisa de uma forma muito aguda e muito enriquecedora.

Anos de pois que eu vinha tentando fazer (claro que não com essa rapi-

dez e essa superficialidade, essa corrida que está sendo aqui, mas com um pouco mais de calma), a análise de diálogo por diálogo nessa perspectiva da dramaturgia platônica, eu tive uma grande alegria. Por acaso, como sempre acontece com o intelectual subdesenvolvido, passando por uma livraria, encontro uma publicação chamada *Imaginaires du simulacre*. O título era irresistível. Tratava-se de uma publicação da Universidade de Bourgogne, que eu nem sabia o que fazia na vida. Abri o livro e encontrei um ensaio deslumbrante de um autor que eu já conhecia e que receito para todo mundo. O autor é Jean-François Mattéi que para alegria minha, pois não estou fazendo nenhuma questão de ser inédito, inclusive porque essas idéias estão espalhadas por aí há muito tempo esperando que as aproveitemos e aprofundemos, escreve o seguinte texto: "*Le theatre du mythe chez Platon*" (*O Teatro do Mito em Platão*). O que Mattéi faz lindamente nesse ensaio é analisar o caráter altíssima e intrinsecamente teatral do mito dentro da obra de Platão. Embora ele não explore aquilo que eu escolhi para tema da nossa conversa de hoje, o teatro da idéias, ele analisa, mas mostrando sempre a complementação disso do lado da dialética propriamente, é essa questão do teatral na montagem dos mitos. E, a uma certa altura, ele faz a análise rápida da caverna, mostrando que ali não existe apenas um teatro e uma cena teatral, porém quatro embricadas, sobrepostas e intimamente articuladas. De fato, ele tem toda razão. Há primeiramente o *teatro inferior* — a expressão é do próprio Mattéi —, que é o teatro dos simulacros, onde é encenado aquilo que o prisioneiro vira desde sempre, a repetição das imagens, a repetição dos sonhos, dos ecos que, de tanto se repetirem sem nenhuma novidade, pelo fato de estarem no domínio mesmo da repetição, adquiriram a aparência de realidade. Esse é o momento em que ainda não houve um desvio, uma conversão do olhar, uma consciência da situação de engodo, de engano, que estava ali tramada. Na verdade o teatro do simulacro é o teatro que o prisioneiro sempre viu e que, pelo fato de sempre tê-lo visto, lhe deu a ilusão de que aquilo que ele via era a realidade. Sobreposto a esse primeiro teatro há um outro, um segundo que sustenta e justifica o primeiro: um *teatro de marionetes*. O que o prisioneiro via, o teatrinho de sombras, explica-se pelo fato de certos agentes estarem carregando, por trás de uma espécie de mureta, simulacros de objetos cujas sombras são projetadas na parede do fundo da caverna graças à luz de um fogo. São imagens que parecem ter contornos de objetos reais, os quais entretanto não são objetos reais, mas artefatos que copiam objetos reais. O fogo, diante do qual passam esses objetos, tam-

bém, por sua vez, não é um fogo natural, mas é um fogo ali posto, ali aceso, intencionalmente colocado para criar exatamente o jogo das sombras. Há, portanto, um trabalho de marionetes que justifica a existência de um teatro de sombras. Só que, quando o prisioneiro sai, ele sai para um terceiro teatro, diz Mattéi; fazendo um grande esforço para libertar-se e ascender, ele sai, sobe a rampa, e ingressa num teatro superior que é o *teatro das realidades*. Aqui a encenação é magnífica. Platão, embora com uma certa rapidez, mostra todo um processo de iniciação que é ao mesmo tempo de acomodação da ocularidade da visão. É preciso acostumar progressivamente a visão na passagem do ilusório ao real. É preciso ganhar a realidade à medida que progride seu aclaramento. Deve-se primeiro contemplar os astros celestes no céu noturno, enquanto refletidos numa água tranquila e deve-se permitir que o olhar aos poucos vá ganhando resistência para uma luz maior e mais real, pois o olhar que se desvia dos simulacros tem por destino chegar a um afrontamento que é sempre adiado para o meio-dia terrível, desejado, mas sempre adiado pela sua ofuscação divina, e também, talvez, mortífera, que é olhar o sol de frente, encarar o sol de frente. Esses são os três teatros acoplados, mas existe ainda, segundo Mattéi, um quarto teatro que é o *teatro do mito todo* que Platão está traçando, o teatro do que afinal chamamos de o Mito da Caverna. Ou seja, é uma teatralidade feita de três teatros conjugados que resulta numa grande teatralização. São três planos teatrais para compor esse conjunto teatral que ele chama de *teatro do mito todo*.

Ora, a tese que Mattéi defende nesse ensaio — e a qual eu endosso, assino embaixo muito entusiasticamente —, é a de que Platão, ao mesmo tempo que apresenta um teatro da ilusão, como é o caso do Mito da Caverna, propõe um teatro da verdade, que não é outro senão o teatro da desilusão. É preciso que se parta de uma forma de teatro que se nega, do mesmo modo que de uma forma de arte que se rejeita, para que se construa a outra arte pelo avesso que na verdade é a mostraçãõ do direito dessa arte. É preciso virar de cabeça para baixo aquilo que na verdade estava de cabeça para baixo, e que agora, revirando, fica de cabeça para cima. É preciso inverter o que estava invertido, para que as coisas ganhem a sua disposição e a sua hierarquia corretas. É preciso condenar o teatro da ilusão, mostrar como ele é feito, mostrar como é feita a sofística da arte, tematizar o caso da sofística através do teatro das sombras, para tirar daí, invertidamente, a possibilidade de um outro teatro que vai se fazendo ao longo da

obra de Platão e cujo herói é, sobretudo, ou em grande parte, o herói Sócrates.

Nesse momento, podemos levantar mais uma vez aquela velha questão que já deu estantes, que já deu bibliotecas: “Quem é Sócrates para Platão, e o que é Platão no Sócrates de Platão? Onde termina um, quando começa o outro?” A leitura tradicional, da qual eu participei e muito, diz em geral que Sócrates é o porta-voz de Platão. Vista assim, a questão fica muito mais fácil, porque lá onde está Sócrates, está o caminho que leva para a verdade. O outro, se não é discípulo, é aquele adversário que vai ter que ser corrigido. E um certo maniqueísmo vai se implantando em nossas visões. Mas essa é uma leitura que eu hoje reconheço ser muito prosaica, que não percebe a grandeza da dramaticidade do texto platônico e que, de certa maneira, se coloca contra ela. É como se ela dissesse assim: “Platão escreveu na forma dialógica, mas quer ver como consigo contar o que está escrito sem fazer uso de diálogo algum?” E, com isso, passamos para a prosa e para os tratados interpretativos, para a leitura dita “filosófica” de Platão, não mais dialogada, não mais tensa, não mais periclitante, sem aqueles momentos de suspense, como os que aparecem no final do *Protágoras* e do *Banquete*. E assim vamos pondo as coisas em seus devidos lugares, tentando desenvolver de forma unilinear aquilo que em Platão é uma tensão, é um espelhamento, é uma luta, é uma embricação e é uma espécie de antinomia que não pode ser desfeita no próprio texto. E já começamos desde cedo a ver os inimigos, os adversários, e a recusá-los *in toto*, separando de um lado a filosofia, de outro a sofística, *etc.*, supondo que essas personagens não estejam dramaticamente colocadas, não sendo a forma dialógica senão um estilo do talentoso Platão que acreditava ser essa uma maneira de se comunicar melhor e de atingir pedagogicamente um público mais adaptado ao teatro. Eu acho que esse modo de ler pode estar profundamente equivocado. Se a intenção de Platão for dramática mesmo, e se a dramaticidade for inerente à construção tanto da ilusão quanto da verdade, em nenhum momento ela se extingue, em nenhum momento a bipolaridade cessa, fazendo com que o herói vença definitivamente e que o outro, o inimigo, apareça derrotado, como se se quisesse produzir uma espécie de *happy end*. E quem de certa maneira sugere que isso não é verdade é o próprio Platão, no momento crucial, definitivo desse drama, que é o de se tentar esclarecer por que aquele que bate à porta do sofista não é mais um sofista, como o eunuco imagina, mas é um não-sofista. No momento em que se vai passar a limpo essa questão podemos imaginar Platão como que arregaçando as mangas, embora não houvesse mangas na Grécia antiga, e dizendo: “Bem, agora vamos saber o que é o

sofista, porque quando soubermos o que é o sofista também saberemos o que é um não sofista”. Ele promete a si mesmo esse esclarecimento, ele nos promete esse esclarecimento. E cumpre essa promessa, porém de uma forma truncada, adoravelmente truncada, definitivamente truncada, e esse truncamento talvez seja uma grande lição a não ser perdida. Estou me referindo ao *Sofista*, ao diálogo *Sofista*, em que Platão, através de um maravilhoso exercício dicotômico, dialético-descendente, propõe que se descubra finalmente quem é o sofista. Mas depois de todas aquelas análises dicotômicas, em que se tenta enquadrar o sofista nesta ou naquela categoria, na de caçador, pescador, etc., qual é o resultado? O resultado de todo esse esforço analítico é que, acreditando ter encontrado a toca em que se esconde o sofista, no momento em que tentamos tirá-lo de lá de dentro, como se estivéssemos tirando algo fugidivo, que se esconde, que resiste, quem sai de dentro da toca é o filósofo. E Platão nos deixa perplexos diante da seguinte informação: *O endereço é o mesmo, eles moram na mesma casa, se escondem na mesma toca e eu não posso pegar um sem pegar o outro*. O um e o outro —e aqui Platão vai ter que trabalhar ainda mais—, não podem ser separados, como se Sócrates estivesse aqui e o não-Sócrates ali, o sofista aqui, o filósofo ali, definitivamente, simplistamente. Eu só posso ter o filósofo quando tenho o sofista; e só posso ter o sofista quando tenho o filósofo. Com isso não quero dizer que eles se confundam, porque Platão insiste, um é o direito, é o mesmo, o outro é o avesso, é quase o mesmo, é o terrível sócia que parece ser mas não é. Um é o que é, o outro é o parecer próximo do que é, não sendo. Só que eu não posso chegar a esse o que é sem esse parecer próximo não sendo do sócia, e nem posso chegar ao sócia sem o reverso dele, que é aquele mesmo que ele quase é, não sendo. E a coisa termina num suspense de uma teatralidade quase insuportável, ou, talvez, até extremamente enriquecedora.

Se me permitem, lerei aqui um trecho de um autor, que nem é considerado um dos grandes intérpretes de Platão, mas que conseguiu escrever uma coisa belíssima sobre esse momento de Platão, em um livrinho chamado *Le Platonisme*, editado pela Presses Universitaires de France, em 1971: Vincent Descombe. Diz ele o seguinte sobre essa questão:

Se uma exposição do platonismo fosse possível —pergunta Platão— como eu teria podido deixar o encargo disso ao cuidado de outros? (É a *Carta VII*, quando ele diz que ninguém, ninguém, mas ninguém, nem Deleuze, nem Nietzsche, nem Heidegger, nem Kant, nem Lacan, pode dizer aquilo que ele queria dizer, porque se alguém pudesse dizer aquilo que ele queria dizer e

tentou o tempo todo sem conseguir dizer da forma como deveria ser dito, ainda assim seria ele a pessoa mais indicada para fazê-lo. Mas enfim, continuando a citação...] Na verdade, o sonho do comentador, do leitor, é talvez menos o de substituir Platão do que o de completá-lo, do que o de descrever o diálogo que Platão não escreveu e onde teria fornecido ele próprio essa síntese que em vão se procura em suas obras. Esse diálogo, para sempre inédito, de Platão leva porém um nome dado pelo próprio Platão: *O Filósofo*. Como se sabe, os interlocutores do *Teeteto* [—quem leu o *Teeteto* vai lembrar disso —] se reencontram no início do *Sofista* quando conhecem o estrangeiro de Elea trazido por Teodoro. A questão que vão discutir será a de saber se sofista, político e filósofo são três nomes para a mesma coisa ou se são os nomes de três gêneros diferentes [—está no *Sofista* 217 ab—]. É preciso, portanto, definir o sofista, o político e enfim o filósofo. Procura-se definir um por um, começando-se pelo sofista. Em seguida virá a vez do político. Depois, parece, espera-se, pois foi prometido, não?, será a vez do filósofo. Tudo se passa, pois, como se Platão tivesse incluído em suas obras e citado de antemão um diálogo inexistente. Mais do que isso, tudo se passa como se os comentadores de Platão tivessem atribuído a si próprios a tarefa de escrever um livro faltante, de preencher essa lacuna. Os leitores de Platão freqüentemente se arrogam a autoria de um diálogo, *O Filósofo*, que Platão promete e não escreve. O que deveria conter, com efeito, um diálogo que tratasse de tal tema? Do mesmo modo que um diálogo sobre o sofista refere-se menos a uma figura cultural, um personagem, do que ao espaço e ao objeto da sofística, isto é, a aparência, o não-ser, igualmente, um diálogo sobre o filósofo teria por objeto aquilo que é a única preocupação do filósofo, a que aprendemos no *Sofista* tratar-se do ser. Essa preciosa indicação nos é dada no momento em que os interlocutores do *Sofista*, buscando definir o sofista, parecem ter encontrado de saída o filósofo. [É aquela cena terrível em que o desentocado é o outro e não aquele que se procurava.] Poder-se-ia concluir daí que a diferença que os separa é imperceptível e sempre fugidia, e que *O Filósofo* não foi escrito pela boa razão de que ele já está dado no *Sofista*. [Ou seja, de certa maneira, *O Filósofo* já está inscrito nas entrelinhas, como diria Clarice Lispector, no avesso do *Sofista*.] Assim, espanta-se o estrangeiro diante dessa situação: Não corremos o risco, nós que procurávamos o sofista, de ter, antes de encontrá-lo, descoberto o filósofo? Mas logo esclarece: Descobrimos não o filósofo, mas o lugar de sua morada, o lugar onde será preciso procurá-lo. [Ou seja, só se encontra o filósofo lá onde mora o sofista.] O filósofo não é portanto descoberto. Ao contrário, pois compreendendo que ele habita numa

região luminosa, compreendemos ao mesmo tempo que é, também ele, difícil de ser visto. Seria necessário ser capaz de dizer o que é o ser, de escrever um diálogo onde o ser fosse definido para que se obtivesse uma definição do filósofo. Pois, qualquer que seja o propósito explícito do filósofo, é sempre a forma do ser que se aplicam seus logismos. O objeto da filosofia é portanto único, ainda que questionado de forma múltipla. E um diálogo sobre a filosofia seria um diálogo sobre esse objeto único, seria então o único diálogo de Platão. Ele sempre escreveu pelo avesso através dos diálogos em que ele não escreveu *O Filósofo*; ele só escreveu *O Filósofo*. É necessário então dizer que Platão não parou de escrever esse diálogo que todavia ele jamais escreveu. *O Filósofo* não podia ser escrito, a *Carta VII* dá as razões disso, porque seu tema seria aquilo sobre o que não lhe é permitido escrever, o tema único dos múltiplos diálogos. Eis por que era preciso que existissem diversos diálogos e que essa pluralidade permanecesse irreduzível. Justamente porque o Livro é impossível, é que se multiplicam os livros. É a impossibilidade do Livro da verdade do filósofo que enche as bibliotecas.

Trazendo a questão para nossa pauta de colocação, eu diria que é exatamente pela impossibilidade de se dizer definitivamente o que é o filósofo, o que cessaria todo o drama de procura do filósofo e da verdade, que é impossível sair da dramaturgia e entrar no sistêmico, no tratadístico, no demonstrado, no definitivo, no conclusivo e na leitura que fecha, na encenação que fecha o drama. É porque se trata de filosofar, e de um filosofar que pretende reverter o avesso para chegar ao direito, sair da imagética da sombra e do teatro das sombras para constituir um teatro das idéias e um teatro das luzes que é preciso rejeitar a limitação da sombra, do ilusionismo das sombras e das imagens, denunciando sua imperfeição, sua carência para que a possibilidade do direito que está invertido e que, por enquanto, seria o avesso, venha à tona e se apresente como direito. O trabalho portanto é o de condenar um certo tipo de teatro em nome de um teatro que só pode se constituir pela condenação do teatro que já existe, como só pode se constituir pela condenação do factual, do empírico, do percebido e do concreto. É porque a proposta é sair da cópia para o modelo, do simulacro para o paradigma, que o que se tem que fazer é desgastar e denunciar a teatralidade encantatória desses elementos que nos seduzem de todos os lados, que nos bajulam sofisticadamente de todos os lados, para redirecionar o olhar. Ou seja, trata-se de tentar sair de uma encenação exteriorizada para uma espécie de iluminação interior, para uma espécie de

dramaturgia interior que na verdade está até prescrita, como mostra Matéi, nos grandes mitos escatológicos.

Observem, por exemplo o modo como termina o livro X da *República*. Esse livro que começa e se desenvolve terrivelmente contra a arte, que acusa Homero de ter desviado a cultura grega fazendo com que os gregos pensassem que pensavam quando na verdade se iludiam, termina numa imensa apoteose cênica que é o mito de Er. Poucas vezes um cenário foi concebido com tamanha grandiosidade. Poucas vezes uma cena teatral foi pensada com tamanha grandeza. Seria preciso um teatro imenso, o mundo todo, o cosmos como teatro, para que coubesse a encenação que ali está descrita. Porque ali está descrita a encenação do processo de ida e vinda de julgamentos e retornos da própria alma. Ali está encenado emblematicamente o processo teatral de queda e subida das almas, cujos julgamentos são regidos por uma Necessidade que dramaticamente fia em um fuso que roda, que trama, que tece e que vai fazendo a construção dos destinos. Ou seja, porque tem um senso órfico-pitagórico de um grande drama humano e cósmico, de um grande drama que tem que ser conquistado, ou reconquistado, através de uma superação das encenações pequenas, penumbrosas e ilusórias, é que exatamente Platão fala desse teatro das sombras, não para negá-lo enquanto teatro, mas para substituí-lo por uma visão teatral da construção na harmonia e na luz. Porque ele tem esse senso de dramaturgia, que abre o mundo imediato para as possibilidades de um mundo modelar sempre a conquistar é que ele condena o teatro de seu tempo. Mas constrói ele mesmo, ao longo de sua obra, o grande exemplo de teatro: o teatro das idéias.

Só para terminar, darei alguns exemplos de como essa visão teatral dramática é inerente à filosofia de Platão, não estando simplesmente acoplada a ela como se fosse uma vestimenta. Vamos tentar trabalhar rapidamente a questão do cenário. Talvez todos vocês já tenham lido o diálogo de Platão, para mim o mais difícil, o mais enlouquecedor e, ao mesmo tempo, o mais estimulante: o *Fedro*. Em nenhum outro diálogo, me parece, o cenário é tão participante, tão atuante quanto neste, mostrando que não compõe apenas um fundo para situar a ação e o pensamento, mas que é também protagonista neste drama. O cenário é protagonista e isso é uma coisa deslumbrante, quem leu sabe. Sócrates e seu companheiro Fedro saem de Atenas, isto é, saem dos muros da cidade e vão conversando a respeito da retórica porque Fedro traz consigo um discurso retórico sobre o amor, composto por Lysias, um sofista. Eles vão caminhando e cada vez mais se afastam dos muros da cidade em direção à Mégara.

Tudo acontece entre Atenas e Mégara, entre dois universos que se fecham, não apenas em limites geográficos muito claros, mas que se fecham inclusive teologicamente dentro de jurisdições divinas muito precisas. Eles vão abandonando um território político e religioso de uma certa natureza e, enquanto não chegam ao outro território político e religioso, que é de uma outra natureza, no percurso intermediário, nos campos, eles vão conversando. Sócrates faz então um primeiro discurso sobre o amor, o qual, entretanto, eu diria não traz muita novidade com relação a tudo aquilo que já vinha sendo dito sobre esse assunto em outras obras de Platão. Mas, à medida que vão se afastando da cidade e portanto do amparo, e não só do amparo, mas também da contenção das divindades políticas que os prendiam dentro de uma certa convenção, de uma certa ritualística da *polis*, a situação vai se transformando. Eles agora vão entrando no domínio agreste, silvestre, onde as divindades que presidem são divindades muito mais antigas, muito mais arcaicas e muito menos disciplinadoras. E, caminhando por aqueles bosques, os bosques dos faunos, os bosques de Pan, os bosques muito mais de Dioniso do que de Apolo, e já bem afastado da jurisdição de Atenas, de repente, Sócrates falando com Fedro, perde a disciplina e a contenção, e, em um momento admirável, declara estar prestes a ser acometido por ninfolepsia. É a passagem 238d. “Começo a fazer ditirambos” —diz ele—, ou seja, ele começa a falar, e sua alma linguageira, como toda alma linguageira, adquire uma outra personalidade. Ele é agora uma outra personalidade e quando agora vai continuar a falar sobre a retórica e sobre o amor, esses temas intrinsecamente fundidos, é um segundo discurso, um discurso muito diferente do primeiro o que ele faz. O discurso que Sócrates faz agora sobre o amor evoca uma teoria do delírio que é toda apresentada num clima de entusiasmo no sentido grego. Ele perdeu o pé de si; ele não se contém mais; está embriagado de poesia, de mito, de coisa arcaica, deixando-se levar pelas forças silvestres a um estado de embriaguez muito mais antigo e muito mais fundamental do que aquele do policiamento político, religioso e matemático da *polis*. Ele fica “abatemático”, delirante, ele fica dotado de ninfolepsia. E é nesse momento exatamente que tudo se transforma: a noção de palavra, a noção de amor e a noção de relação entre a retórica e a não-retórica. Sócrates adquire aquela grandeza de dizer que, enquanto filósofos, o que queremos é ter uma retórica capaz de persuadir os deuses. Ou seja, ao nível da desmesura, da desmedida a que a ninfolepsia o conduz, nesse nível, ele pode querer e tentar —como de fato o faz— ultrapassar a medida humana. E ele tenta ultrapassá-la retoricamente, ultrapassando os limites da própria retórica, tentando construir uma retórica que convença o absoluto,

uma retórica definitiva, uma retórica enfim capaz de persuadir os deuses. Como vocês vêem, não é possível pensar o *Fedro* a partir somente do que Sócrates ou Fedro dizem, sem considerar o que o cenário está dizendo ou o que o cenário está fazendo com que os personagens falantes digam, pois o cenário aí é participante, é personagem, e não apenas uma paisagem servindo de fundo para o desenrolar do drama. Evidentemente, há aí uma carga dramática que nenhum tratado ou leitura prosaica do platonismo poderiam ver.

Outro elemento importante para o teatro aparece como determinante: a vestimenta. É o caso do Sócrates calçado e banhado do *Banquete*, que todos vocês já leram. Apolodoro, falando do que havia observado, diz ao companheiro que Aristodemo lhe contara haver encontrado Sócrates banhado e calçado com as sandálias, o que poucas vezes fazia, e ter-lhe perguntado onde ia assim tão bonito. Ele não ia assim tão bonito apenas a um banquete. Calçado, banhado, bonito, ele estava purgado, purificado, limpo e já um pouco acima do chão, pois ele não pisava mais o chão, a terra, com o pé descalço; ele começava já a se preparar, ou já fora preparado, para um ritual de ascese. Ele só vai conseguir a vocalise na voz feminina de Diotima, o seu lado ânima só vai conseguir entrar na ascese que conduz à visão da beleza, através de Diotima, porque, na verdade, ele já estava preparado para isso. A maneira como ele se veste, o fato de estar banhado significam. Pensamentos de Platão estão sendo ditos no corpo e na vestimenta de Sócrates. E há muitas mais coisas....

Se fôssemos examinar a questão da luz, independentemente do *Protágoras* e daquele amanhecer, daquele alvorecer interno e externo, teríamos que examinar sobretudo, e com muita delicadeza e cuidado, a maravilhosa luz que agora não nasce, mas se põe, e aquele *logos* sol-poente do *Fédon*, quando avista-se um barco que anuncia o fim do dia e o pôr do sol: é chegada a hora da cicuta e, ao contrário do que acontece no *Protágoras*, este é o momento em que a luz vai para o ocaso; é o momento do poente; é o momento do silêncio; é o momento do fim; é o limite do *logos* filosófico. A iluminação da cena, o que está acontecendo, o movimento dos barcos, o ciclo do mito que está acontecendo na volta daquele barco, o ciclo do sol passando e se pondo e o ciclo da voz de Sócrates caminhando para o silêncio da cicuta, são coisas que se entrecruzam dramaticamente e que nenhuma demonstração tratadística poderia mostrar.