

Platão e o teatro das ideias

“Solta um grito de dor, um grito de dor, mas que o bem triunfe!”
Ésquilo, *Agamémnon*.

Resumo

Este trabalho trata da presença de variados matizes do teatro grego na filosofia platônica, assumindo que Platão, mesmo quando critica de modo radical o teatro, o faz com a intenção de desviar o seu rumo, afastando-o do ilusionismo e aproximando-o da filosofia. Não de qualquer filosofia, mas daquela que distingue o próprio Platão, isto é, aquela que se vale do diálogo, da descrição de contextos e de cenários, das personagens históricas e da busca especulativa, para trazer ao palco do pensamento reflexões que, de outro modo, permaneceriam mudas e invisíveis na história da filosofia.

Palavras-chave: Platão . teatro . ilusão . diálogo . ideia

Abstract

This paper relates to a variety of aspects regarding the Greek theatre in Platonic Philosophy. In Plato's conception, even when he criticizes the theatre, he still tries to detach it from the theatrical illusionism and bring it closer to philosophy. However, not any kind of philosophy but the specific type which identifies him. The type of philosophy that incorporates dialogue, descriptions of context and scenarios as well as historical characters and speculative search in order to bring onto the stage of thinking thoughts which in any other way would remain unsounded and invisible in the history of philosophy.

Keywords: Plato . theater . illusion . dialogue . idea

* Departamento de Filosofia da UFRRJ.

Platão vai ao teatro

Na época de Platão, o maravilhoso ciclo do grande teatro grego chegava ao fim. Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes já tinham legado ao mundo as peças mais geniais que a dramaturgia foi capaz de produzir. Quais peças foram vistas ou lidas por Platão? Qual peça ou qual autor, em particular, o levou a querer se tornar um dramaturgo? Nada de resposta. Sabemos, porém, através de Diógenes de Laércio¹, que depois de escrever uma peça com que concorreria no festival de Atenas, Platão, quando ia inscrever-se na competição, ouviu Sócrates conversando com os discípulos e mudou de rumo. Invocando o deus Hefestos, ele oferta ao fogo o que era do teatro e inicia-se no diálogo filosófico.

Em várias passagens de sua obra², o “dramaturgo das ideias”³ critica a dramaturgia das paixões, o que denuncia seu constante interesse pelo teatro. Em seu *Banquete*, ele convida Aristófanes e Agatão a discursar e, depois, a conversar com Sócrates sobre o alcance da tragédia frente à comédia. O argumento socrático de que o poeta de comédia é o mesmo da tragédia ressoa na sala em que todos foram vencidos pelo vinho: primeiro Aristófanes, mais tarde, Agatão. Apenas Sócrates não se desvencilha da questão.

Dai nasce uma longa série de anedotas que vinculam Platão à comédia, por vários motivos. É sabido que, mais tarde, quando propor a classificação dos gêneros dramáticos, Aristóteles reservará um pequeno espaço para estes dois “gêneros menores”: um, caracterizado pela brevidade e vulgaridade, nomeado “Mimos” e atribuído a Sófron de Siracusa, o outro, atribuído aos discípulos de Sócrates e conhecido como diálogo socrático (*sokratikói lógoi*)⁴. Comum a esse gênero é tanto a ausência de nome quanto o fato de ele ser um tipo de arte da palavra sem acompanhamento de música e de métrica.

1 Diogenes Laertius, “Plato” in *Lives of Eminent Philosophers*, trans. R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1972, vol. 1, 3:6. I.

2 *Platão, Banquete*: 194a-6, 194b-3, 194b-7: Os convivas do banquete são assimilados aos espectadores do teatro; *Fedro*: 258b-3: teatro como assembleia; *Górgias*: 502d-3: dramaturgia como um tipo de retórica; *República*: 492b-6, 604e-5; *Leis*: 659^a-4, 659c-3, 665e-5, 667b; 701^a-1, 701^a-3, 779d-5, 876b-3.

3 As expressões “teatro das ideias” e “dramaturgo das ideias” foram tomadas do professor José Américo da Motta Pessanha, e encontram-se em “O teatro das ideias”, palestra proferida na PUC no dia 8 de novembro de 1991. Cf. *O que nos faz pensar*, N° 11, abril de 1997.

4 Aristotle, *Poetics*, ed. and trans. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995, 1447b, 9–11.

Platão, apesar de pertencer ao último grupo, é apontado como aquele que introduziu os “Mimos” em Atenas, o que o liga, inevitavelmente, a Sófron. Isso é o que testemunha Diógenes⁵, que também conta que Platão manteve-se sempre muito próximo ao teatro, sobretudo do teatro de Eurípedes e do autor cômico Epicarmo⁶, o mesmo ocorrendo com Sócrates que teria colaborado na confecção de algumas peças de Eurípedes.

A singularidade do diálogo platônico em comparação com o de outros socráticos denuncia seu passado de dramaturgo, mas não é só isso. Em Platão, diálogo e filosofia se confundem e revelam uma complexa compreensão de linguagem e, sobretudo, de limite e alcance da linguagem, especificamente em relação à comunicação, que lhe é inerente⁷. Não se trata apenas do assunto escolhido, ou da viva mecânica de perguntas e respostas, em Platão, o diálogo tem a força de carregar a alma para a contemplação do ser e a desviar-se, seja do empecilho dos nomes que não dizem coisas (*Rep.*, 454a), seja do empecilho dos entes que não mostram nada além de imagens deformadas (*Rep.*, 518c). A íntima relação entre diálogo e dialética não deixa dúvidas: o diálogo tem como objetivo nos direcionar para a contemplação da verdade e, para tanto, o diálogo nos obriga a insistir no grande percurso, subindo e descendo, e não a permanecer inertes, com a cabeça acorrentada, a contemplar sombras, como se encantados no teatro da caverna.

Contra o diálogo que dirige nosso olhar para o palco das sombras, Platão apresenta a crítica ao teatro de sua época, em que interessa-nos sublinhar dois pontos: i. a crítica ao crescente ilusionismo e, conseqüentemente, suposta preferência pela comédia; ii. a crítica ao fortalecimento - advindo do teatro - da parte apetitiva da alma, que deve ser controlada.

Nas palavras do prof. José Américo:

Não é a arte que visa a crítica de Platão, mas um tipo de arte. Através de sua própria arte – o diálogo – ele apresenta sua crítica ao ilusionismo que tomou conta de todas as artes gregas e que teve sua origem em Homero e seu apogeu na sofística de sua época. Platão não fala mal do

5 Diogenes Laertius, “Plato” 3:6, 3:9, 3:56 e também “Socrate” 2:18, 2:33.

6 Sobre a suposta influência de Epicarmo sobre Platão veja: SANTORO, F. (2012). “Platão e o plágio de Epicarmo”. *Archai*, n. 8, jan-jun 2012 e também Alvarez, in: ALVAREZ, Saías O. I frammenti filosofici di Epicarmo: una rivisitazione critica, in: Studi italiani di filologia classica, Quarta Serie - Volume V - Fasc. 1, Firenze: F. le monnier, 2007.

7 Os limites do discurso são tratados sobretudo em *República*, *Carta VII e Fedro*.

teatro. Platão usa os recursos dramáticos para mostrar que o teatro se ocupa de paixões e mostra-se cada vez mais dependente da ilusão e da ação fingida, quando poderia tratar de ideias. Logo, a justificativa para a crítica platônica endereçada ao teatro é no mínimo esta: ele destrói o teatro fazendo uso dos principais recursos do drama: o diálogo e a descrição gestual, mas rejeita o cenário pintado e todas as armadilhas engenhosas que põe um deus em cena através de máquinas⁸.

Reservo a discussão da interessante hipótese de um teatro das ideias para mais tarde e ratifico a tese de que a crítica ao ilusionismo é, em linhas gerais, a mesma que Platão endereça à sofística, à pintura e, sobretudo, à tragédia. O ilusionismo cênico, defende Oliver Taplin⁹, caracteriza muito mais a tragédia do que a comédia. Ao usar recursos metateatrais como a autorreferência, a comunicação com o público e a troca de figurino no palco, a comédia recusa justamente aquilo que a tragédia parece buscar: o envolvimento e a ausência de distanciamento entre espetáculo e espectador.

Se a comédia realmente contribui para a “falência do disfarce”, é possível aproximar Platão da comédia – como defende Luisa Buarque¹⁰ – ao mesmo tempo que distanciamos-nos da regra aristotélica que recusa somente o artifício da *mēchanē* que possa ser desmascarado, e não aquele que decorre do próprio enredo e passa despercebido aos homens. Além do excesso de artifício, também os novos atores recebem a reprovação de Aristóteles que os acusa de gesticulação excessiva, em contraste com os atores antigos. (*Poética*, 1461b, 30-35).

Tudo isso parece convergir para aquilo que Romilly identifica como sendo “o limite de um gênero”, processo presente já nas últimas peças de Eurípedes, na visão dela, “o mais cheio de artifícios”, e sobretudo no teatro dos novos dramaturgos que, incomparável à grandeza dos três primeiros, coincide com a época de Platão e arrasta a arte dramática para o patético, o melodramático e para uma proximidade perigosa com a retórica. Astídamas, Teodeto e Afareu são ou discípulos ou amigos de Isócrates – o mestre retórico – e falam como retores e não mais como dramaturgos¹¹.

8 Pessanha, J. A. 1997.

9 Taplin, Oliver. *Fifth Century Tragedy and Comedy*. p. 170.

10 Buarque, Luisa. *Dramaturgia cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanes*, p. 69.

11 Romilly, J. *A Tragédia Grega*. Tradução de Leonor Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2008. Pp. 44 e 155.

Movimento, dor e imitação

A crítica à tragédia é indissociável, na obra platônica, da compreensão de alma e do efeito que o prazer, o desejo e a dor exercem nela. O aperfeiçoamento humano implica um controle e direcionamento dos desejos e é visando a este processo educativo que Platão denuncia o risco que ronda o teatro. Para aprofundar o tema, lanço mão de uma não muito breve citação do *Filebo* (42d-43b) sobre o prazer e a dor:

Sóc.: – Foi certamente muitas vezes dito que, quando a natureza de cada um é corrompida (*physeōs ekastōn diaphtheiromenēs*), seja por combinações, dissoluções, preenchimentos, esvaziamentos, certos crescimentos e declínios, resultam dores (*lypáí*), sofrimentos, aflições, e todas as coisas com nomes desse tipo...

Prot.: – Sim, isso foi dito várias vezes.

Sóc.: – ... e quando os seres vivos estão restaurando sua própria natureza que lhe é própria, nós concordamos que essa restauração é prazer (*ēdonēn*).

Prot.: – Certamente.

Sóc.: – Mas, o que dizer quando, no nosso corpo, nenhuma dessas coisas estiver ocorrendo (*gignómenon*)?

Prot.: – Mas quando aconteceria isso, Sócrates?

Sóc.: – A pergunta que estás me fazendo agora, Protarco, não tem nenhuma relação com o assunto. [...]

Sóc.: – Falas admiravelmente bem. Mas eu suponho que estás dizendo o seguinte: é uma consequência necessária estarmos sempre experimentando um ou outro, do mesmo modo que os sábios dizem que todas as coisas estão sempre fluindo em os sentidos (*ōi sophoi phasin. aei gār ápanta ánō te kai kátō reí*)¹².

A referência aos sábios e ao mesmo caminho que sobe e desce alude, claramente, a Heráclito. O verbo *gígnomai*, o mesmo usado por Sócrates no *Filebo* é, dentre muitos outros termos que indicam movimento, o mais utilizado por Heráclito¹³

12 Platão. *Filebo*. Tradução de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Loyola, 2012.

13 Fragmentos DK 22 [12] B 7, 20, 31, 36, 39, 63, 68, 69, 76, 77, 80, 91 e 110. Cf. Diels, H. & Krank, W. *I Presocratici* – Prima traduzione integrale com testi originali a fronte delle testimoniam e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2006.

para descrever o processo de transformação ao qual tudo que nasce e morre está implacavelmente submetido. O elo familiar que une todo ser que nasce e morre consiste no movimento e esse movimento – acompanhado pelo conjunto corpo-alma – às vezes se harmoniza com o movimento natural, às vezes não. Do movimento natural à alma, passando de Heráclito a Platão, o movimento converte-se em desejo e todo desejo se dirige a algo, que pode consistir no preenchimento, ainda que efêmero, do vazio percebido como dor.

A dor não advém só do esvaziamento ou ausência, mas também do engano, da ignorância involuntária, que é quando a alma, carente de uma sensação de prazer e da memória desta sensação, engana-se constantemente em relação àquilo que ama e que julga ser a fonte de seu prazer. Isso acontece, segundo Sócrates, pelos seguintes motivos: i. Porque “o prazer é multifacetado (*poikilon*) (*Fil.* 12c)”; ii. “Porque o prazer não tem começo, nem meio, nem fim (*Fil.* 31a)” e iii. “Porque prazer e dor têm a mesma causa (*Fil.* 31b)” e pertencem ao gênero do ilimitado. Por essas razões torna-se claro que o prazer é uma força explosiva cuja manipulação requer cuidado e sabedoria. Não há felicidade, para o homem e para a cidade, se não houver sabedoria na fruição dos prazeres.

O ator abre, a cada performance, a caixa de Pandora de onde pulula toda sorte de desejo e prazer que respinga no público. Com forte poder de contágio, o teatro permite que soframos e gozemos prazeres próprios e alheios, indistintamente. Extrapolando os limites da parte discursiva da alma, é a parte indeterminada e variada, por natureza, que o dramaturgo busca atrair. Descobrendo essa intenção, Platão denuncia: “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 (dramático) e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria um sofrimento que, para eles, é estranho”. (*Rep.*, 604e)

Nas últimas linhas, encontra-se vestígios do projeto de um “Teatro da Ideias”, algo reforçado pela seguinte tese presente no *Filebo* (48c)¹⁴: “Mas a verdade é que o invejoso se nos revela contente com a desgraça do próximo”. O teatro, assim entendido, está excessivamente comprometido em agradar e causar prazer a uma massa de espectadores rude e ignorante. Em nome da

14 Platão está convicto de que o teatro não se relaciona verdadeiramente com a dor, mas com a mistura de prazer e dor, como na passagem em que escreve: “[...] nas tragédias e comédias, e não apenas no teatro como também na comédia e na tragédia da vida humana e em mil coisas mais, os prazeres e as dores andam sempre associados”. Cf. *Filebo*, 50b.

popularidade, o dramaturgo esconde a verdade e corrompe sua própria arte. O teatro – diferentemente da filosofia – não quer ser o portador de má notícia, a saber: para o próprio bem do homem é preciso não agradá-lo, não bajulá-lo, nem incutir nele nenhuma forma de prazer que não seja pelo conhecimento. O apelo desmedido ao prazer consiste na provocação de forças incompreensíveis e incontroláveis. Nesse horizonte, o prazer pelo conhecimento é o único meio adequado para obrigar a loucura a parir a sabedoria. O desconhecido, o oculto, é o *páthos* fundamental daquele que busca saber, que busca conhecer a si mesmo. “Que tipo de monstro eu sou”, pergunta Sócrates, no *Fedro*, e com essa pergunta ele desafia Édipo a decifrar – não a Esfinge – mas a si mesmo. Dentre as três partes da alma, conclui Platão, o teatro aliou-se ao desejo, não à parte discursiva. Vestígio de seu tempo: sai o coro, entra a ação¹⁵; a psicologia humana avança sobre o território das tramas divinas. O teatro se distancia da filosofia ao tomar o homem como medida da arte e, ato contínuo, vale-se, cada vez mais, dos artifícios retóricos para intensificar os efeitos discursivos sobre a alma. Ciente desse processo e descontente com ele, Aristófanes apresenta suas próprias preferências ao contrapor Eurípedes a Ésquilo e a Sófocles, nas *Rãs*¹⁶.

Ora, o que há de errado com tomar o homem como medida e investir em artifícios? Nada! a não ser por um único motivo, expresso na primeira pessoa pelo próprio Sócrates: “Eu não sou nada” (*Banquete*). Logo, se o homem não é nada, isto é, se ele é apenas um turbilhão de prazeres confusos e desconexos; se o homem necessita de ser modelado, moldado, educado... como pode ser ele medida da arte, que nasceu para educá-lo ou para manifestar algo divino? Muito ao contrário, o que se faz necessário é sair para fora de si mesmo, extrapolar o limite humano na direção de algo divino: a verdade. Por essa razão a filosofia prefere a mania erótica à técnica e à ilusão, porque apaixonados e inspirados (ensinam *Banquete* e *Fedro*) saltamos para fora de nossas medidas e, em um golpe de sorte, pisamos o terreno do divino, enquanto que por outro lado, as técnicas apenas nos ajudam a simular e com isso ocultar o que

15 Segundo Romilly, há uma perda paulatina da importância do coro nas tragédias, de tal modo que quanto mais relevante é o coro, mais antiga é a peça e maior também é sua discursividade em relação à ação propriamente dita. Romilly, 1998.

16 Aristófanes, nas *Rãs*, faz uma pequena retrospectiva da dramaturgia grega, valendo-se da tristeza de Dioniso, com a morte dos três grandes tragediógrafos, a peça encena a viagem do deus do teatro ao Hades. No mundo dos mortos, desenrola-se uma competição entre os tragediógrafos pela única cadeira da tragédia. Enquanto os mortos sérios e honestos apoiam e votam em Ésquilo, os desonestos e malandros votavam em Eurípedes. Restará a Dioniso, a decisão final sobre a escolha do melhor autor.

somos, tanto para os outros, quanto para nós mesmos, a ponto de nos deixar ocupadíssimos com o que não somos. Logo, é preciso trocar a ilusão, que a repetição converteu em realidade, por aquela realidade que não se repete porque não se move, porque não se altera e não permite qualquer sucessão.

Na direção oposta, o teatro grego, aquele do êxtase dionisíaco que lhe deu origem e que despedaçava corpos, parece converter-se, paulatinamente, na exacerbação do indivíduo e de seu drama psicológico. Neste ponto, o ator trai o pai dos dramaturgos, o grande Ésquilo que ensinava: *páthei máthos* ou aprendizado pelo sofrimento. Ora, o que o ator aprende com sua paixão fingida? O que o espectador aprende com a paixão que não é sua? Aprende, no máximo, a rir das desgraças alheias: um riso egoísta toma o espectador porque ele percebe que a dor e a tragédia são do outro, do ator. Com isso se perde a única razão para haver paixão: o sofrimento e, com sorte, o aprendizado que lhe segue.

O que dizer acerca dos efeitos trazidos pelo longo contato com a dor? Basta! Abaixo as paixões! Mas outra coisa exprime o teatro: amanhã, às 20:00hs, por um preço módico, outra vez os gritos de Medeia, outra vez a repetição da paixão falsificada e só porque falsificada reencenada e quase sempre aplaudida. O teatro vende paixão em forma de diversão, de bajulação. Vende-a porque ela não dura – não pode durar – se ela durasse e doesse como na verdade dói e dura, quem a compraria?

Pior que a democracia é a teatrocracia, afirma o Platão:

As iniciativas que fizeram do prazer o único critério da música e além do prazer, o gosto individual, destruíram o poder contemplativo dos espectadores e os levaram a reivindicar, a todo instante, que a medida da arte fosse o homem, e o homem vulgar, não mais o divino ou a musa. Agora, ou seja, depois dessa insanidade trazida pelo teatro, o vulgo faz barulho e não fica mais em silêncio para ouvir. E quando alguém o critica ele ataca, presumindo um saber e uma importância inexistentes. A mesma atitude se repete em relação às leis e aos costumes úteis à cidade. A conclusão é inevitável: nem mesmo uma democracia na música teria sido tão mal quanto o foi esta teatrocracia.
Leis: 701a.

O teatro nos leva a crer que o prazer de ser outro é sempre maior que o prazer de ser eu mesmo, porque há um prazer mesmo quando se trata da imitação da dor, quando ela é alheia. Talvez o poeta seja capaz de “fingir tão

completamente¹⁷ e assim abolir a distância entre o mesmo e o outro, mas isso não é válido para o público, nem para o ator, e isso tampouco passou despercebido a Ésquilo.

Dando ouvidos ao próprio lobo, como ensina Platão, é preciso voltar ao primeiro verso do *Agamémnon*¹⁸ quando o vigia exclama: “Aos deuses peço a libertação desta fadiga (*pónōs*)...”. Cansado de fazer vigília no palácio do atrida, deitado sobre os cotovelos esfolados, com os olhos fixos na direção de onde virá notícia sobre a guerra de Tróia, o vigia experimenta a vida na forma de trabalho repetitivo. Longe do prazer e perto da dor, ele clama por liberdade ao grande Zeus. Mas o deus tem outro entendimento e outro designio para os mortais, que escapa ao pobre vigia, mas não ao poeta:

Foi Zeus que guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento (*páthei máthos*). Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor [fadiga] feita de remorso (*mnēsipémōn pónos*), mesmo a quem não quer chegar à sabedoria (*sōphoneîn*). E isto é graça violenta (*cháris biaíos*) dos deuses que se sentam ao leme celeste.¹⁹

O poeta aproxima *pónos* de *páthos* ao mesmo tempo que os vincula tanto ao aprendizado quanto à sabedoria. Querendo livrar-se dos sofrimentos e fadigas, os homens experimentam o contrário: acolhe-os no coração na hora reservada ao sono e ao descanso e esquecimento dos trabalhos (sofrimentos) realizados durante o dia. A uns é concedido por Zeus o prêmio da sabedoria, mas todos sofrem e por isso desejam a libertação da fadiga, porque estão advertidos de que a graça divina é violenta e insuportável. E tão mais violenta e odiosa ela se torna, quão mais longe da prudente sabedoria se põe os mortais. Tal distância, por sua vez, é medida, não simplesmente pela recusa ao aprender, mas sim, pelo encantamento humano pela ilusão que arrasta-nos violentamente para perto da aparência e longe do ser, para perto da adulação e longe da verdade. Mas também isso quem ensina, antes da filosofia, é a tragédia, através do diálogo entre o Corifeu e o grande rei vitorioso da guerra de Tróia, Agamémnon.

17 “O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente”. Cf. Pessoa, F., *Autopsicografia*.

18 Ésquilo. *Oresteia*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.

19 *Agamémnon*, vv. 174-184, tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, 1991.

Como te prestarei homenagem sem ir além nem ficar aquém do tratamento que te é devido? É que muitas pessoas apreciam mais o parecer do que o ser (*dokeîn eînai*), ultrapassando assim os limites da justiça. Toda a gente está pronta a ecoar os gemidos de quem sofre, mas a mordedura da dor não atinge verdadeiramente o seu coração. Estes mesmos alegram-se com os felizes, assumindo idêntico aspecto, forçando os seus rostos a rir. Mas aquele que é bom conhecedor do seu rebanho não se deixa iludir pelas atitudes daqueles que, aparentando um espírito leal, o adulam com uma amizade aguada.²⁰

O sábio sabe os limites da justiça, ou seja, ele não é desmedido (*hybris*) pois não vai além do que lhe é próprio, mas tampouco fica aquém do que pode, por debilidade ou fraqueza anímica. Não ir além e não ficar aquém é viver, isto é, sofrer a vida na medida correta, não extraindo nem mais nem menos do que cada acontecimento pode oferecer. O tamanho ou duração exato de algo requer o poder de distinguir o que é do que é aparência e sombra. A aparência ilusória tem a força de apresentar o pequeno como grande e o grande como pequeno. Padecer do grande como se ele fosse pequeno é recusar à vida o que ela tem de raro: sua força e grandeza capazes de distinguir alguém da massa informe, a quem não foi concedido nada além de miséria e fraqueza. Essa recusa torna-nos pequenos quando podíamos ser grandes ou simplesmente nos destrói pela força que não pudemos prever e enfrentar.

Padecer do pequeno como se ele fosse grande é sofrer em vão, porque nada grande pode advir do padecimento do pequeno e nenhum empenho mudará isso. De resto, de onde virá a força, quando algo verdadeiramente grande vier? Sem tal disposição, prevalece a negação ou recusa à inesperada gratuidade ou graça divina que caracteriza a vida.

A repetição das duas experiências anteriores leva-nos à busca do não padecimento, seja do grande, seja do pequeno. Não padecer é abdicar da rara, porém possível, sabedoria pelo sofrimento. Não sendo sábio, não será justo, nem distinguirá o aparente do que é. Uma vida assim também sofre e padece mas nada aprende. Para ela, sequer faz sentido a máxima: “melhor não ter nascido”. Vivendo como mortos (ignorantes), mas sempre padecendo da dor invisível que não cessa, este tipo humano, em tudo semelhante a nós, reagirá de modo mecânico e selvagem ao sofrimento. A reação não tem medida, porque a medida teria de advir do saber da dor, como não há saber, a reação

20 *Agamémnon*, vv. 781-798, tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, 1991.

é tanto desmedida quanto errática, isto é, ela não obedece a nenhuma previsibilidade, quanto à intensidade e quanto à ocasionalidade. Reage-se furiosa e violentamente a delicados acontecimentos e com debilidade e fraqueza a ações violentas.

A recusa ao sofrimento lança as bases do único império que não para de crescer: o do medo. O medo, portanto, é o efeito reativo não ao padecimento da vida, mas ao tipo de atitude gerada pela maioria que está sempre a reagir de modo inconsciente, imprevisível e desmedido. O medo aniquila a liberdade ao tornar-nos escravos, confirma Platão, em *República* 387b. Mas pode-se objetar, com alguma razão, que tal comportamento é apenas fruto do medo da dor, logo, do medo de viver. Mas só o medo duplicado poderia explicar o comportamento geral e usual de que somos herdeiros. Além disso, a dor, ainda que raramente, converte-se em sabedoria e justiça, mas o medo só se converte em mais violência. O império do medo não cessa de crescer e alcançará todas as partes do nosso mundo. A única chance de detê-lo é por meio da construção de uma cidade feliz, livre do medo da dor. Mas como esta cidade é possível?

Prazer, política e filosofia

Ao longo da *República*, a ação do prazer sobre a alma e os efeitos práticos e psíquicos decorrentes dessa afecção se manifestam diversas vezes, de variados modos. É Céfalo, ainda no começo do diálogo²¹, que introduz o tema do prazer, indicando tanto uma tensão entre prazeres do corpo e prazeres do discurso, quanto um movimento contrário entre um perder relativo ao corpo e um ganhar relativo à alma. O ganho, com o passar dos anos, adverte Céfalo, não é certo e líquido, pois há aqueles que só fazem lamentar o que perderam, sem perceber o que ganharam. Uma vez velhos e não sábios, estes sofrem e acham que já não vivem, porque não descobriram na vida nenhum outro prazer que aqueles do corpo. Para eles – velhos sem sabedoria – está em boa conta a ameaça dirigida ao Rei Lear, pelo Bobo: “–Se tu fosses meu Bobo, titio, ias apanhar muito pra aprender a não ficar velho antes do tempo” e logo conclui: “–Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio”²².

21 “Na medida em que vão se perdendo (*apomaraíontai*) para mim os prazeres do corpo, nessa mesma crescem (*áyxontai*) o desejo e o prazer da conversa” - *Rep.* 328d. *República*. Tradução de Maria H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

22 Shakespeare, William. *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes, p. 26. Acessado em 20/06/2012: <http://www2.uol.com.br/millor/>

Interessado na sabedoria de Céfalo, Sócrates leva às últimas consequências a importância do tipo de prazer que satisfaz cada alma, derivando daí, tipos de caráter e de perfis políticos, respectivamente. Pelo caminho, entretanto, é preciso não ignorar os riscos inerentes à fruição dos prazeres, mesmo quando se trata de discursos e não de corpos ardentes. Embriagadas de prazer, fixadas no corpo e no mundo, as almas desviam-se da sabedoria ou caminham para ela, desenhando atrás de si modelos de vida a serem investigados pela filosofia na intenção de mostrar o que é e como se alcança uma vida feliz. Uma vida feliz consiste em uma vida sábia e toda sabedoria se alimenta, preferencialmente, de discursos. Faminta por palavras, a alma não escolhe bem o que consome e adocece nutrida por venenos poderosos e imperceptíveis. Médico de almas, o filósofo começa por distinguir o efeito do discurso sobre a alma e o tipo de reação apresentada por cada uma delas. Dentre os vários discursos, nem o poético é mais poderoso que o dramático. Isso é o que nos ensina Aristóteles (*Poética*, 1462a), quando nos explica a maior força da *mimesis* no teatro em relação à poesia épica, o que ocorre porque o teatro contém a música e o espetáculo cênico, ou seja, o teatro alcança uma massa rude por causa, não tanto do poeta e de sua poesia, mas do ator em ação. Música e performance engendram os mais vívidos prazeres, conclui ele.

Retomando a *teatrocracia*, não nos esqueçamos que o teatro produz o prazer mais intenso, por um lado, e mais direcionado ao gosto vulgar das massas, por outro. Para Platão, guiar-se pelo prazer e ser ignorante é o que resulta da fruição teatral; por essa razão, afirma ele sobre os dramaturgos:

Não o receberemos na cidade bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma forma, afirmaremos que o imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo²³.

É exatamente no campo da política que filosofia e teatro vão se opor. Façamos uma breve digressão. Educados pela música e pela ginástica para proteger a cidade de ataques externos e internos, os guardiões são cães de boa raça que, bem treinados, conservam a liberdade e zelam pela felicidade da cidade. Sua virtude é a coragem e dela emana a força para manter os princípios da cidade,

23 Platão. *República*, 605b.

a despeito de toda ação hostil e violenta em contrário. Governada pela liberdade e felicidade, essa cidade se diferencia, radicalmente, do seu oposto: da cidade governada pelo prazer e pela dor (*Rep.*, 607a). Desejo de prazer e dor deve ser governado e não governar, nisso consiste o projeto político-filosófico de Platão e é por isso que o teatro é uma ameaça.

Como o cidadão é o duplo da cidade que habita, uma vez identificados quais prazeres são cultuados e como o são, identifica-se também o regime político predominante. A busca pelo prazer reúne toda a comunidade humana, mas o tipo de prazer buscado os diferencia e, conseqüentemente, cada um é julgado pelo tipo de prazer que busca: o oligarca, o tirano, o filósofo (*Rep.*, 587c-d). Todos eles têm um prazer que lhe é próprio, mas alguns prazeres, defende Platão, são alheios e, ou não podem ser alcançados, ou só o são por meio de ações violentas. A proximidade com o prazer que lhe é próprio garante a satisfação e nisso consiste a sabedoria e a vida feliz²⁴. O prazer de aprender vale-se de sua natureza ilimitada para tornar a satisfação de quem o busca igualmente ilimitada. Na outra ponta, os prazeres eróticos, se buscados de modo desenfreado, caracterizam não o filósofo, mas o tirano. Descuidado de si, isto é, da própria alma, e desejando violentamente os prazeres sexuais, o tirano torna-se escravo de seus próprios desejos e não vacila frente à possibilidade de também escravizar e violentar outra alma, a exemplo do que já fez consigo mesmo. O prazer que ele busca e o modo como age determinam sua condição. Quando alcança o governo da cidade, uma alma desse tipo se apegue à tirania e experimenta a infelicidade, o desassossego e a ignorância.

Mas o que levaria alguém a trocar de opinião e a abandonar os princípios da justiça e liberdade em nome da violência e da tirania? Antes de tudo, é preciso considerar tais trocas nas grandes e corajosas almas dos guerreiros capazes de fazer o bem à cidade, justamente porque eram capazes de preservar os ensinamentos – recebidos através da educação proclamada pelo legislador – relativos ao que temer e ao que fazer. Quais riscos correm e por que eles trocaram de convicção? Velhos conhecidos são apontados como causas disso: “Inimigos da coragem e amigos da mudança de estado ou de opinião: o prazer, a dor, o temor e o desejo” – *Rep.*, 430a. Enfim, trata-se dos elementos básicos da dramaturgia, sem os quais não há comção.

24 “Dos três prazeres em causa, o desta parte da alma, através da qual aprendemos (*manthánonen*), será o mais aprazível (*ēdistē*), e o homem em que essa parte for a que manda terá a vida mais aprazível (*ēdistos*)?” – *Rep.*, 583a.

Experimentar um novo prazer ou sofrer a ação do temor e da dor é lançar-se na contramão de toda preservação. Nesse momento, seduzido ou acosado, encantado por uma representação teatral e iludido por falsas semelhanças, o guardião sofre uma metamorfose²⁵: converte sua natureza de cão, cultivada e educada, na natureza selvagem do lobo, violenta e traiçoeira. Na hora em que uma nova natureza reclama novos prazeres: novas melodias no teatro, novos temperos, novas formas de vício e luxúria, Platão antecipa tanto a corrupção da cidade justa em tirania, quanto a corrupção da alma justa no seu contrário. Sobre os prazeres ele é implacável: os recém-descobertos não podem ser satisfeitos: quem fomenta prazeres flerta com a tirania. A revolta causada pela divergência ou distância entre desejo e alcance de prazer – antes proporcionada pelo movimento natural e, portanto, entre o dentro e o fora – agora é chamada de revolta interna (guerra civil) entre as três partes da alma: desejo (*epithymētikón*), ira (*thymoeidés*), raciocínio (*logistikón*) – *Rep.*, 441a.

Da revolta psíquica à política, a distância é mínima. Em uma cidade bem administrada, a dor e o prazer de cada indivíduo afetarão a comunidade, tal como a dor de uma parte do corpo afeta todo ele (*Rep.*, 462d). Nesse efeito cascata, reforçam-se os laços e o sentido do comum, na medida em que se mitiga o do particular. Por essa mesma razão, a conversão de um único guerreiro em algoz – advinda da fruição de um prazer que lhe seja estranho – porá toda a cidade em risco. Inversamente, se se persevera na fruição de um prazer comum e familiar à própria alma e à classe a que se pertence, a cidade é salva e os indivíduos são felizes.

Sob a lógica da proporcionalidade e não da igualdade, ou bem se constrói política e filosoficamente a obtenção de prazer para cada uma das três partes da alma e da cidade ou se deflagra um tipo de guerra civil de todos contra todos. A única saída possível é controlar quem não se controla e conceder o controle a quem reconhece a necessidade alheia:

Quando toda a alma segue à parte filosófica e não há revolta entre cada uma de suas partes, ela faz o que lhe é próprio e é justa, e frutifica cada um dos prazeres que lhes são próprios, os melhores e mais verdadeiros possíveis (*kai dē kai tās ēdonas tās eautoū ékaston kai tās beltístas kai eis to dynatòn tās alēthestátos kartoústhai*). Mas, quando é

25 “Além disso, digo que sofreram violência aqueles a quem qualquer desgosto ou sofrimento fez mudar de opinião” – *Rep.*, 413b. “Quanto às vítimas de impostura, também dirás, segundo eu creio, que são aqueles que mudaram de opinião, ou fascinados pelo prazer ou atemorizados por qualquer receio” – *Rep.*, 413b-c.

uma das outras partes que manda (*kratēsē*), não lhe é dado descobrir o prazer que lhe é próprio (*mēte tēn eautoū ēdonēn exeuriskein*), e de mais a mais, obriga as outras partes a ir em busca de um prazer que lhes é alheio (*allotrían*) e que não é verdadeiro²⁶

Nessa perspectiva, o teatro é exatamente o contrário da filosofia porque alimenta a parte irracional e sufoca a parte discursiva. Destituídos de sua força crítico-reflexiva, os espectadores de tragédia tornam-se inimigos da *paideia* platônica.

Duplo é o inconveniente da tirania exercida pela ira ou pelo desejo, tanto a incapacidade de descobrir um prazer que lhe seja próprio, isto é, um prazer que produza uma satisfação real, quanto o impedimento, imposto às outras partes, de descobrir por si mesmas tal prazer. A exigência epistêmica é clara: para não confundir um prazer falso com um verdadeiro e para descobrir um prazer para si e para o outro, faz-se necessária uma aguçada capacidade intelectual, própria apenas àqueles que amam a sabedoria e com ela convivem. Nisso está a diferença entre o justo e o injusto em relação ao prazer e a dor. Homens e cidades são identificados – dizíamos acima – pelo prazer que cultuam, mas agora há um novo elemento: só há prazer quando há justiça. Logo, o prazer de aprender, isto é, o prazer do *lógos* é causa e razão dos outros dois tipos de prazer. O poeta dizia: “uma velhice sem sabedoria é penosa”. O filósofo ratifica que sem sabedoria toda a vida é penosa, pelo seguinte:

Existem, ao que parece, três prazeres, um legítimo (*miás mèn gnēsías*), e dois bastardos (*duoîn dè nóthain*). O tirano ultrapassou o limite dos bastardos, fugindo à lei e à racionalidade (*phygōn nómon te kai lógon*) convivendo (*synoikeî*) com o seu séquito de prazeres servís, sem que seja nada fácil dizer a que ponto ele é inferior, a não ser, talvez, da maneira seguinte. [...] O tirano convive (*synoikoî*) com um fantasma de prazer (*ēdonēs trítō eidōlō*), não com o prazer verdadeiro.²⁷

Mas onde se encontra o prazer verdadeiro? Como satisfazer uma alma ávida de prazeres oferecendo-lhe ações justas, corajosas e sábias? A prudência do velho Céfalo ensinava: deixa que enfraqueçam, primeiro, os prazeres sexuais para que venhas a descobrir, mais tarde, o prazer do discurso. O projeto da cidade justa, no entanto, não pode esperar que todos envelheçam. Logo, se Céfalo está

26 Platão. *República*, 586e-287a.

27 Platão. *República*, 587c.

correto acerca da natureza humana, a filosofia tem pressa em remodelar esta natureza, com a finalidade de incutir nela, pela educação, aquilo que ela, de modo fortuito, só iria descobrir sozinha quando fosse muito tarde. Na oficina filosófica, a produção de novas naturezas se dá pelo contágio. A alma jovem, rara natureza, cheia de ira (*megalóthymon*) e de docilidade (*praôn*), através da longa convivência e do contato constante com certos mitos e discursos selecionados pelo legislador²⁸ é motivada a descobrir o próprio naquilo que lhe parecia mais alheio e assim fundir seu caráter sobre o fluxo contínuo do desejo. O cuidado e o exercício, através da música e da ginástica, adaptam a natureza e guiam a alma, forjam memórias e convicções, e nisso consiste o governo e a educação quer seja do indivíduo (corpo e alma), quer seja da cidade, no projeto filosófico.

Com isso, restam atados desejo, prazer e movimento, o que permite a Platão expor sua política e sua psicologia como entrelaçadas. Atraída pelo prazer, a alma se dispõe a sacrificar seus grandes tesouros e a violentar tudo que aprendeu a amar pelo convívio, razão da censura à tragédia. Na passagem de um prazer a outro, abre-se todo risco e perigo que a alma pode correr. Por um lado a sucessão é necessária – porque o movimento é natural, como vimos no *Filebo* – por outro lado, é a partir dela que pode se originar, por conta de um passo em falso, toda sorte de males e corrupção. A degeneração de uma cidade justa em injusta é questão de tempo²⁹, mas o filósofo pretende manipular e retardar o tempo até que a sucessão ocorra com êxito, isto é, até que se saiba quem perde e quem ganha o poder. A sucessão do pai para as filhas que coloriu a tragédia de *Rei Lear* mostra um velho sem sabedoria que não sabe quem é e entrega o que tem a quem não conhece. Confiado na natureza do que é familiar – sem perceber a diferença entre o discurso adulator e o discurso sincero – Lear não se coloca à altura do enigma lançado pelo Bobo: “Eu gostaria de entender que espécie de parentesco existe entre ti e tuas filhas; elas ameaçam me espancar porque digo a verdade; tu mandas me açoitar porque minto; e algumas vezes apanho por não falar nada; eu queria ser qualquer outra coisa, menos Bobo, menos também ser tu, tiozinho”³⁰. Onde

28 “Como fundadores de cidades (*oikistai póleōs*), cabe-nos conhecer os moldes (*týpoi*) segundo os quais os poetas devem compor-se os seus mitos...” – *Rep.*, 379a.

29 “Todavia, como tudo o que nasce está sujeito à corrupção (*alla epei genomén pantí phthorá estin*), nem uma [cidade] como essa permanecerá para sempre, mas há-de dissolver-se. A sua dissolução será do seguinte modo: não só para as plantas da terra, mas também para os animais que sobre elas vivem, há períodos de fecundidade e de esterilidade de alma e de corpo...” – *Rep.*, 546a.

30 Shakespeare, William. *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes, p. 21. Acessado em 20/06/2012: <http://www2.uol.com.br/millor/>

há geração, há corrupção! Por isso adverte Platão: “por causa do período de fecundidade os chefes, por mais sábios que sejam, gerarão filhos quando não devem” (*Rep.* 546a) e isso é o princípio do fim.

Outra vez o paralelismo com o *Rei Lear* é total. Lear é salvo não pelas filhas a quem destinou o direito da herança, mas pela filha a quem deserdou. Ao apostar nos laços da hereditariedade ele experimentou sua tragédia e, ao fim, com a filha deserdada morta ao colo, ele reinstaura seu poder através de uma rede de duques, nobres Cavalheiros, seus amigos, que irão proteger o reino e cuidar de sua velhice.

Muito além do problema da geração e da sucessão, no entanto, o que vemos é que é preciso ficar atento porque aquilo que os velhos não dão, os jovens tomam com violência, havendo ou não relações de parentesco. Logo, é preciso controlar o coração juvenil – mantê-lo afastado do teatro – e incutir nele ensinamentos e virtude, o que só pode ser feito através de uma longa e duradoura convivência com as boas proporções daquilo que é belo. Por amor à beleza, controlando o corpo pela ginástica e a alma pela música e filosofia, os virtuosos experimentam os prazeres, sucumbindo apenas àqueles relativos ao enigma da cidade e da própria existência.

Enfim, tentou-se mostrar aqui que o teatro, em relação à cidade justa, representava uma contrarrevolução, ou seja, enquanto a revolução platônica consistia em fazer exclusivamente da busca pelo saber/justiça aquilo capaz de preencher a falta, uma vez que só o prazer pelo conhecimento é compatível com a preservação da cidade justa, a contrarrevolução, ao fortalecer e liberar os outros dois tipos de prazer – ligados ao apetite, ao sexo, ao dinheiro e a honra – corrompia o equilíbrio a custo alcançado pela justiça. Livre para o prazer e da dor, a sucessão era interrompida e a cidade destruída, pelo seguinte: jovens guerreiros – temendo a dor e abandonados ao prazer – não chegarão nunca a ser sábios, mas possivelmente conquistarão o poder. A máxima do bobo: “Que não fosse permitido chegar à velhice, aqueles que não são sábios” ganha agora um tom mais dramático-platônico: que não fosse permitido chegar ao governo aqueles que não são sábios. A primeira ação de um não-sábio no governo é buscar – desenfreadamente – a realização exclusiva de seus prazeres em detrimento da liberdade e felicidade do próximo. A justiça converte-se em violência, pois só violentamente é possível aumentar indefinidamente a fruição de prazeres, e disso já tratamos.

Entretanto, se tais argumentos fazem algum sentido e se a força do teatro está no fomento da contrarrevolução, a conclusão é óbvia ainda que pouco platônica: em tempos de governos corruptos e democracias decrépitas – em

tempos como o nosso – o teatro deve ser transformado em arma contra toda forma de repressão. E aqui, outra vez, Platão é genial, a revolução política pode começar pela revolução individual. Inventando e alterando prazeres, interferindo na forma de agir dos prazeres sobre o corpo, o teatro institui o corpo como um novo campo político, como se ele fosse um palco em que a felicidade e a liberdade se tornassem possíveis. Logo, se a *kallipolis* (cidade perfeita) controla o teatro para evitar a contrarrevolução que ele provoca, em uma cidade injusta e imperfeita o teatro seria uma ferramenta revolucionária para liberar-nos para novos prazeres e, conseqüentemente, para uma revolução radical dos costumes, capaz de abolir seja a repressão, seja a manipulação das verdadeiras paixões. Cumprida esta etapa, talvez sejamos capazes de ir na direção da “tragédia mais verdadeira” (*tragōdian tēn alēthestatēn – Leis*, 817b-5), onde atuaremos como atores que imitam a melhor e mais bela vida, não mais no teatro das paixões, mas das ideias.

Êxodo: última peripécia e o teatro das ideias

Um teatro das ideias, caso seja possível, deve ser um teatro não aristotélico. Essa tese, defendida por Martin Puchner³¹, mostra-nos que é comum considerar o drama contemporâneo como platônico. A partir das inovações propostas por vários autores, o autor interpreta que a intenção desses novos dramaturgos vai ao encontro do “antiteatro” e do “meta-teatro”; por essa razão, ele parece certo que o teatro moderno é platônico e toma Platão como modelo para um diálogo dramático das ideias. Para nos convencer disso, Puchner cita Oscar Wilde que, referindo-se a Platão, afirma: “*Dialogue, certainly, that wonderful literary form which, from Plato to Lucian...*” porque, continua ele: “*dialogue is capable of giving provisional reality to otherwise intangible entities*”.

31 Indeed, a majority of the plays I will be discussing in this chapter participate in metatheater, including the dialogues of Wilde and Brecht (which are dialogues about theater), Shaw's multilayered *Man and Superman*, and Pirandello's and Toppan's overt metaplays. Metatheater had always served as a way for the theater to reflect upon itself, but in modern drama, this self-reflection developed a critical edge that betrays Plato's influence. Tese reforçada pela citação: “Plato's drama surpasses all other dramas”, retirada de *Plato's drama* de Georg Kaiser, dramaturgo alemão – para muitos, precursor de Brecht – que escreveu, dentre outras, uma peça intitulada “O Alcibiades salvo”. Rico em exemplos, ele cita várias peças inspiradas em Platão, como o “Sócrates” de Strindberg e alude ao sucesso recente de: *The Dinner Party* (i.e., Plato's *Symposium*) at the Kitchen, de junho de 2007, dirigida por David Herskovits. Cf. Puchner, M., *The drama of ideas: platonic provocations in theater and philosophy*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 86.

Além disso, o diálogo de Platão teria em comum com o “Alcíbiades” de Kaiser, o “Sócrates” de Strindberg ou o “Retrato de Dorian Gray” de Wilde, não só a crença de que o diálogo manifesta ideias abstratas e intangíveis, mas também a predileção pelos personagens históricos utilizados para levar até o fim essa manifestação. Não se trata mais da ilusão e do artifício do *deus ex machina*, mas da performance da ideia, que no palco e especialmente fora dele, é capaz de arrebatá-la aquela inteligência apaixonada pela verdade: tomando parte no diálogo, aceita-se o convite para a realização do longo percurso chamado vida ou tragédia autêntica.

A tragédia verdadeira, então, só pode ser a vida e sua compreensão, isto é, só pode encontrar-se na vida do filósofo. Logo, um teatro sem artifício, com atores sem ação, com cenas invisíveis na escuridão da caverna, onde até o fogo foi apagado, esse teatro do silêncio só pode ser aquele que, em forma de diálogo, a alma cochicha consigo mesma e o nome disso é filosofia ou contemplação³² da verdade e não de imagens. Próprio desse drama filosófico é o movimento, não dos atores no palco, mas da alma que, perfazendo o grande círculo, aproxima-se e atinge o ser.

Neste ponto, noutra peripécia, estamos próximos à tragédia, quando julgávamos longe. Se, como afirma Romilly, “De muitos pontos de vista, há uma diferença mais vasta e mais profunda entre Ésquilo e Eurípedes do que entre Eurípedes e Racine”³³, o antiteatro platônico aproxima-se de Ésquilo e de Aristófanes e se afasta de Eurípedes. Consequentemente, a concepção esquiliana do “aprendizado pelo sofrimento (*páthei máthos*)” dialoga, em alguma medida, com a noção de “tragédia mais verdadeira” que Platão nos apresentou nas *Leis*.

De um jeito ou de outro, defende José Américo, seria preciso um “teatro das ideias”, pois só

A filosofia continua, agora e sempre, desafiando a sucessão do tempo e contrapondo-a à eternidade, a temporalidade que ela escolheu e

32 Para Nightingale, a proximidade entre filosofia e teatro é acentuada, sobretudo, pela importância do termo grego *theatro* e *theoria* (lugar para ver ou contemplação). Ainda segundo a autora, os filósofos do século IV aC. Colheram a noção de “contemplação do espetáculo da verdade”, não da tradição pré-socrática, mas de uma instituição cívica específica: a da *theoria*: “Na Grécia antiga, *theoria* era uma venerável prática cultural caracterizada pela viagem ao exterior para testemunhar um evento ou espetáculo. [...] sendo os mais proeminentes, a visita a centros oraculares, as peregrinações religiosas e as viagens ao exterior em busca de aprendizagem,” Nightingale, *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 40.

33 Romilly, 1998, p. 10.

onde situou as ideias. As ideias atemporais e protegidas da sucessão, longe o suficiente do mundo para dirigi-lo sem se contaminar. O teatro das ideias não sucumbe ao tempo e à ação do tempo. O teatro das ideias encena as vicissitudes da sucessão pois não participa dela, não diretamente, não como encantado, apenas como encantador, como pele e voz de uma força erótica capaz de nos convidar eternamente ao pensamento e a reelaboração da cena.³⁴

Um teatro sem truques, que procura manter o espectador acordado e atento, talvez pudesse ensinar que dor e prazer reúnem a comunidade humana, mas somente a sabedoria é o antídoto natural que mitiga os efeitos dessas duas potências. Dor e prazer produzem espaços de convergências entre indivíduos estranhos e isolados. Toda *politéia* se origina da comunidade e se fortalece nessa *koinonía* que torna possível a vida em comum. Por sua vez, o que reúne também está intimamente reunido: dor e prazer pertencem ao mesmo gênero, ensinava o *Filebo*.

Em outras palavras, encontramos em Platão a convergência entre um saber originado por discursos – dizer e ouvir – e um saber originado da visão da verdade. A ideia da contemplação de um paradigma, por exemplo, é de extrema importância seja para a ação política e consolidação do caráter, seja como meio de superar uma aporia discursiva, como no caso do quadrado desenhado na areia no diálogo *Mênnon*. Assim sendo, se o teatro é o lugar onde se contempla, por que não admitir que ele seja o lugar onde se aprende? A resposta platônica a esse problema parece ser a seguinte: além da ilusão do cenário e da performance do ator, há a ilusão de um diálogo verdadeiro com o espectador. O espectador, porém, não está à altura do teatro e o teatro, cansado de rebaixar-se ao nível do público – como criticava Platão – parece ter encontrado, nos últimos tempos, uma saída: a agressão, a provocação e a mobilização do espectador. Fazendo isso, depois de converter-se em antiteatro, esta arte corre o mesmo risco que sempre correu a filosofia, a saber: falar para poucos ou para ninguém. Em última análise, é preciso considerar que a hipótese de um teatro das ideias só faz sentido se o lugar para contemplar for também o lugar para ouvir e falar, enfim, um lugar aberto ao verdadeiro diálogo.

Por fim, o teatro das ideias deixa manifesta, por um lado, a busca incansável pela verdade e pelas ideias, através do alcance especulativo dos diálogos e,

34 Pessanha, Jose Américo, abril de 1997.

por outro lado, mantém, de modo explícito, a tensão e o desejo dessa busca desenhados na pele e no rosto de cada personagem. Essa tensão adverte a cada leitor que aquela busca pelo bem é indissociável de um ardoroso desejo de realizar a cidade justa e alcançar uma vida melhor naquele espaço e lugar. A mais alta especulação sobre o bem ganha contornos práticos, porque o discurso – o diálogo platônico – urde no tempo seres que, de outra forma, manter-se-iam recolhidos em si mesmo na eternidade que nunca se corrompe. Mas como é próprio da vida que vivemos a contínua destruição, é próprio do drama filosófico não ter um fim, um momento em que cai a cortina e voltamos pra casa. O diálogo, sempre recomeçado e aberto à entrada de um novo interlocutor, percorre a extremidade da circunferência onde começo e fim são o mesmo. Onde uma voz solitária encontra um ouvido que realmente ouve, inicia-se o drama das ideias, com as chamas avançando sobre o drama fingido das paixões.

Referências bibliográficas

- Alvarez, O. *I frammenti filosofici di Epicarmo: una rivisitazione critica*, 2007.
- Aristófanis. *Rãs*. Tradução de Junito Brandão. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia., 1958.
- Aristotle. *Poetics*, ed. and trans. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Buarque, Luisa. *Dramaturgia cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanis*. In *Anais de Filosofia Clássica*, n.10, volume V, 2011.
- Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*, trans. R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- Ésquilo. *Oresteia*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.
- Heraclito. In: Diels, H. & Krank, W. *I Presocratici – Prima traduzione integrale com testi originali a fronte delle testimonie e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani, 2006.
- Nightingale. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- Pessanha, José Américo da Motta. “O teatro das ideias”, palestra proferida na PUC no dia 8 de novembro de 1991. Cf. *O que nos faz pensar*, N° 11, abril de 1997.

- Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Organização: Maria A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- Platão. *Platão Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 13 v. ----- *Filebo*. Tradução de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Loyola, 2012. ----- *República*. Tradução de Maria H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- Puchner, M., *The drama of ideas: platonic provocations in theater and philosophy*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Romilly, J. *A Tragédia Grega*. Tradução de Leonor Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2008.
- Santoro, F. "Platão e o plágio de Epicarmo". *Archai*, n. 8, jan-jun 2012.
- Shakespeare, William. *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes, p. 26. Acessado em 20/06/2012: <http://www2.uol.com.br/millor/>
- Taplin, Oliver. *Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, in *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 106 (1986), pp. 163-174. Published by: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.