

“Mas, cidadãos de Atenas, Platão, aqui presente...”¹ Platão tragicômico

Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de *per si*, e não pelo discurso?²

Resumo

Partindo das fecundas observações de Jeanne Marie Gagnebin acerca da ausência de Platão de seus próprios diálogos, e somando-as à caracterização do autor trágico como eminentemente ausente da sua trama, e do autor cômico, por oposição àquele, como presente em momentos estratégicos da própria obra, este artigo se propõe a pensar a estrutura formal dos diálogos platônicos usando a chave da autoria dramática. Em que sentido o autor Platão se ausenta e em que sentido se apresenta em sua própria escrita? E que implicações sua presença e sua ausência possuem para o tema da linguagem dentro do pensamento platônico? Essas são as indagações centrais que servirão como fio condutor do trabalho.

Palavras-chave: autoria . dramaturgia trágica . dramaturgia cômica . diálogo platônico

1 Citação de *Apologia*, 38b8. O título é um plágio/homenagem a Jeanne Marie Gagnebin, que intitula com a célebre frase do *Fédon*, ‘Platão, creio, estava doente’, o artigo ao qual farei aqui constante referência, pelo qual tenho grande admiração, e que me serviu como ponto de partida. Este trabalho é, portanto, uma conversa com a autora, a quem agradeço pelo belo trabalho. Mas também é fruto de muitas outras conversas, especialmente aquelas travadas no âmbito do colóquio ‘Platão e o Teatro’, que organizei em 2012 com Irley Franco e Fernando Santoro, na Puc-Rio e no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Gostaria, portanto, de agradecer profundamente a meus colegas organizadores, a todos os palestrantes, bem como aos professores e alunos que assistiram às sessões. Finalmente, gostaria de declarar que este artigo é a continuação de dois outros, dedicados, respectivamente, ao autor trágico (*O dramaturgo ausente: uma análise das noções de verossimilhança e de necessidade na Poética*) e ao autor cômico (*Dramaturgia cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanes*), de modo que suas conclusões dependem em grande parte de conclusões anteriores, que serão rapidamente retomadas ao longo deste texto.

2 Aristóteles. *Poética*, 1456b5.

* Professora do Depto. de Filosofia da PUC-Rio.

Abstract

The fertile observations of Jeanne Marie Gagnebin around Plato's absence of his own corpus, added to the definition of the tragic author as absent of his plays, and of the comic author as present in some strategic parts of his plays, work as a point of departure for this paper, which proposes to investigate the formal structure of Plato's dialogues using the key of dramatic authorship. In which sense does Plato as an author is absent and in which sense he presents himself in his own writings? And which are the implications of this presence or this absence to the subject of language, as it is investigated by his thought? These are the central questions posed by this article.

Keywords: authorship . tragedy . comedy . platonic dialogue

Em *Platão, creio, estava doente*, Jeanne Marie Gagnebin desenvolve uma belíssima análise da ausência de Platão de sua própria obra. Segundo a autora, nos diálogos filosóficos platônicos a elisão do sujeito-autor consiste em uma “estratégia retórico-literária” que tem como fito “um perpétuo fazer de conta que não há ninguém atrás do palco do diálogo, pois esse palco filosófico seria o próprio *real*”³. De modo que “a ficção (o disfarce, a mentira) da ausência do sujeito-autor permite a constituição de um discurso que reivindica uma verdade e uma validade não subjetivas”⁴. Esse gesto platônico, acrescenta ainda a autora, “acompanha até hoje, com sua bela e incômoda ambiguidade, a prática da escrita filosófica, fadada a ser escrita de nenhum sujeito singular para melhor ser a linguagem – universal? – da verdade”⁵.

O que salta aos olhos na concisa e certa análise da autora é justamente a ambiguidade platônica: para construir a linguagem da verdade, o filósofo precisa fingir. Precisa construir uma ficção retórica que dê o máximo de impressão de verdade. Só que, paradoxalmente, e como o artigo sugere ainda, a ficção foi perdida ao longo dos séculos de caminho; a ênfase, afinal, recaiu muito mais sobre a verdade. De modo que grande parte da leitura filosófica de Platão procura interpretar o gesto platônico de dar a ver a verdade

3 Gagnebin, Jeanne Marie. *Platão, creio, estava doente*. In *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 199.

4 Gagnebin, 2006, p. 199.

5 Gagnebin, 2006, p. 200.

ausentando-se da trama (buscando em certo sentido a imparcialidade, a isenção e a neutralidade do universal), mas negligencia o fato de que tal verdade só ocorre no interior de um enorme fingimento. No diálogo platônico, a verdade se constrói dentro de uma mentira⁶, e, no entanto, a mentira platônica (e, junto com ela, muitas de suas estratégias discursivas: retóricas, míticas, dramáticas, ficcionais etc.) foi quase perdida de vista em prol da sua pretensa verdade. Tal negligência, ao fim e ao cabo, gera uma situação bastante improvável: Platão, talvez o mais literário de todos os autores filosóficos, termina por ser lido como o ancestral da escrita “não literária”.

Talvez por isso seja necessário dar um passo atrás e indagar: em que medida Platão forjou essa abertura para a literatura da verdade, e em que medida mostrou também, por outro lado, que o discurso falha sempre que pretende equivaler ao desnudamento da verdade? De algum modo, muitos dos desconcertos causados pela leitura de certos trechos platônicos intrigam justamente por sugerirem que talvez a tradição filosófica tenha aprendido, com esse que foi em grande parte o inventor da filosofia, exatamente o que ele tinha a repreender em relação a certa pretensão universalista da linguagem. Em suma, se Platão é com frequência lido, e não sem razão, como aquele que teria mostrado a necessidade de se formular um discurso transparente – que dependesse mais do assunto em jogo do que do autor que discorre⁷ – é preciso também prestar alguma atenção nos momentos em que ele nos mostra a impossibilidade da real transparência do discurso. A ambiguidade platônica que Gagnebin salienta em seu artigo, em última instância, parece ter sido em larga medida esquecida. Ficamos muito mais com a parte verdadeira do que com a parte mentirosa, mas a complexidade da situação é justamente que não é possível abrir mão de um dos lados sem graves perdas.

Talvez seja possível identificar, a título introdutório e bem geral, duas distintas relações com a linguagem, com as quais Platão se confrontou decididamente. Estas seriam, respectivamente, a tendência a tomar a linguagem como um vidro transparente através do qual se miram as coisas tais como são, e, de

6 Sem esquecer que ficção e mentira não são equivalentes, mas lembrando que a fronteira entre ambas é tênue ao menos desde o pensamento do próprio Platão, e que aqui a proximidade se dá no âmbito da autoria, onde se constrói a mentira sobre uma ausência, e, nesse sentido, a ficção da ausência.

7 Para dar apenas dois exemplos dentre os vários que podem ser encontrados na literatura platônica: Platão, *Banquete*, 201d1: “Diz antes, caro Ágathon, que não tem argumentos para opor à verdade. Porque, contra Sócrates, nada te seria mais fácil do que arranjá-los.” Platão, *Fédon*, 91b8: “Vós, entretanto, se me acreditais, cuidai menos de Sócrates do que da verdade”.

outro lado, a tendência a tomar a linguagem como um objeto opaco, argila moldável com a qual se pode brincar e construir coisas – mas por meio da qual não necessariamente é possível ter acesso a entes pré-existentes e extra-linguísticos. É evidente que essas tendências são flutuantes e que entre uma e outra há sutilezas. Muitos dos pensadores gregos que falaram da realidade tal como é parecem ter, ao menos eventualmente, se debruçado sobre o tema da linguagem para mostrar que há limites em relação à possibilidade de descrição de fenômenos – seja porque há limites para o conhecimento humano, seja porque a linguagem humana é insuficiente para comunicar o próprio pensamento. Porém, de todo modo, parece lícito constatar que Platão encarna o ápice de tal problema. Como as crianças, o filósofo ateniense quer trilhar ao mesmo tempo os dois caminhos da encruzilhada⁸: a possibilidade de usar a linguagem – única possível arma epistemológica – como instrumento para falar do que ocorre na realidade e a consciência de que a linguagem não é instrumento suficiente para saber e comunicar ao outro, de modo supostamente isento e universalizante, o que ocorre na realidade.

Parece ser essa tentativa de não abrir mão nem da consciência da necessária falência da linguagem, nem da necessidade de superar essa falência, que nos deixa a forte impressão de contradição performativa nos escritos platônicos. E que, por fim, nos leva a indagar: será que Platão nos desafia com um “faça o que eu digo (falar a verdade), mas não faça o que eu faço (fingir que não sou eu que estou falando)”, ou, ao contrário, “faça o que eu faço, mas não faça o que eu digo”? Fato é que o que ele faz (ficção) e o que ele diz (buscar a verdade) não se coadunam inteiramente, e que muitas vezes optar por um ou por outro desses pontos de vista tem implicações importantes no que diz respeito ao próprio método investigativo dos intérpretes. Isso está em jogo a cada vez que nos decidimos por um Platão mais ou menos dogmático, mais ou menos cético, mais ou menos dramático, mais ou menos traduzível em estilo tratadístico, mais ou menos escrito, mais ou menos oral. E todos esses platões parecem estar em alguma medida na própria obra platônica. Se não sabemos senão com muito esforço especulativo qual seria a opinião de um Ésquilo ou de um Sófocles sobre os conflitos encenados em suas próprias peças, é importante admitir, mesmo relutantemente ou apenas temporaria-

8 Uma referência a *Sofista*, 249d, onde se lê: “É preciso que imite as crianças que querem ambos ao mesmo tempo, admitindo tudo o que é imóvel e tudo o que se move...”

mente, que o pensamento platônico não se encontra menos escamoteado em seus diálogos do que o dos tragediógrafos em suas tragédias⁹.

Ora, não à toa surgem Ésquilo e Sófocles como exemplos comparativos. A quimera que pretendo perseguir aqui é a investigação do parentesco entre o gesto platônico de elisão de si mesmo enquanto autor e o gesto do tragediógrafo de ausentar-se de sua própria cena. Se o autor trágico tende a utilizar todos os meios possíveis para fingir que nunca esteve lá, e que os eventos se desenrolaram tal como aparecem agora diante de nossos olhos – ou até, em certo sentido, que os eventos estão de fato se desenrolando diante de nossos olhos – então é possível que Platão tenha bebido nessa fonte ao forjar a sua literatura da verdade. E essa aproximação tem muito a acrescentar ao tema em questão, já que é precisamente a ausência simulada do autor trágico que mais o aproxima da mentira, e não da verdade. O fato de o tragediógrafo de certa forma fingir que não existe, somado à verossimilhança que ele tenta alcançar a fim de convencer o público de que aquilo poderia de fato ter ocorrido ou estar ocorrendo, beira o *pseudos*. Sob esse ponto de vista, a vantagem em realizar tal comparação é ter uma alternativa para a interpretação da importação platônica de uma estratégia tão fortemente trágica, e tão perigosamente próxima da ilusão. Se Platão, como sabemos, está mais do que consciente dos poderes de sedução e engano da literatura trágica, e mesmo assim adota sua mais potente maneira de enganar acerca da verdade, talvez tal adoção possa ser lida, não como o modo de fazer ver a verdade, mas como o modo de fazer ver uma verdade: precisamente a verdade de que não é possível falar transparentemente (toda) a verdade.

Se somarmos ainda a tal panorama certas estratégias do comediógrafo, que sem dúvida foram desenvolvidas como contraposição ao gênero trágico, teremos um grau ainda maior de complexidade. A linguagem cômica se caracteriza, em muitos e importantes momentos, por brincar com a possibilidade de desnudar as artimanhas dramáticas, fazendo o espectador dar-se conta de que está em uma situação de simulação teatral. No tocante ao tema aqui desenvolvido, portanto, o fato de o comediógrafo deixar claro que está dentro de uma espécie de jogo onde se imitam linguagens, ações e estratégias alheias

9 Hadot, Pierre. *O que é filosofia antiga?* São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 49-50: "Disso resulta uma relação bem particular entre o autor e sua obra, de um lado, e entre o autor e Sócrates, de outro. O autor simula não intervir em sua obra, visto que se contenta aparentemente em reproduzir um debate que opôs duas teses adversas: pode-se, quando muito, supor que ele prefere a tese que faz Sócrates defender. Ele toma, de alguma maneira, a máscara de Sócrates. Tal é a situação que se encontra nos diálogos de Platão. Jamais o 'eu' de Platão aparece. O autor não intervém sequer para dizer que foi ele que compôs o diálogo, e não se põe em cena na discussão entre os interlocutores".

deixa-o muito longe da pretensão de enganar a respeito delas. O que faria da linguagem cômica, nesse sentido, uma arma muito potente para desmascarar a ficção trágica, e lançar-lhe o seguinte desafio: sou eu, e não você, quem diz a verdade! Ou seja, se a tragédia não desiste de dizer alguma verdade, mas sempre no interior de uma mentira, a comédia talvez pretenda dizer a verdade verdadeiramente. Nesse sentido, a pergunta que deveríamos formular seria: por que, então, Platão adota no coração de suas composições – ao menos no que diz respeito à técnica da autoria dramática – mais a estratégia trágica do que a cômica? Por que decide ser o exemplo por excelência, na filosofia, daquele que, como um dramaturgo trágico, se esconde? Por que não sabemos onde ele está, qual é o seu pensamento, o que assevera, o que afirma, o que endossa? Não posso responder a tais questões senão por tentativas grosseiras. Mesmo assim, tentarei: não seria essa uma maneira de dizer à comédia que sua pretensão de, ao contrário da tragédia, dizer a verdade verdadeiramente, por mais louvável, não deixa de ser vã? E de lhe mostrar que quando se diz não estar fazendo retórica e sim dizendo a verdade, essa é apenas mais uma maneira de fazer retórica – exatamente como o Sócrates da *Apologia*, aliás?

É, todavia, importante contra-argumentar que Platão decididamente utiliza com igual peso estratégias de composição, ressonâncias vocabulares, ecos temáticos e estruturas dramáticas cômicas e trágicas em seus diálogos, de modo que termina por absorver tanto uma quanto a outra (além de muitas outras formas de discurso, como nos alerta A. Nightingale¹⁰), ultrapassando assim, em muitos aspectos, a diferença entre os gêneros literários. Ou seja, Platão imita o autor trágico, mas não deixa de fazer a sua comédia. Comentários acerca das linhas finais do *Banquete*¹¹, por exemplo, nos lembram desse fato, que me parece sem dúvida irrecusável. O *Filebo* também tem muito a acrescentar a esse panorama, com a afirmação de que a própria vida – simultaneamente trágica e cômica – nos convida a ultrapassar qualquer possível “compartimentação dos gêneros”, para utilizar uma expressão de Cassin¹².

10 Cf. Nightingale, Andrea Wilson. *Genres in Dialogue: Plato and the construct of philosophy*, New York: Cambridge University Press, 1995.

11 Devo acrescentar que a relação do *Banquete* com a constatação de que Platão mescla estratégias cômicas e trágicas não se deve apenas ao fato de que Sócrates termina a noite convencendo Ágathon e Aristófanes de que é possível a um mesmo autor escrever tragédias e comédias. Deve-se também a momentos anteriores, mais especificamente do discurso de Alcibiades, onde as conversas de Sócrates são caracterizadas como vulgares e cômicas por fora, mas belas – quiçá trágicas, no sentido de abordar assuntos excelentes e graves – por dentro, como as estátuas de silenos.

12 Cf. Cassin, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Ademais, a própria dissimulação socrática já poderia entrar no rol de características tragicômicas do diálogo platônico, já que, como afirma F. Schlegel¹³, “a ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. [...] Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado.” E, como acrescenta R. Freitas, “o que está aí em jogo é algo mais complexo: é justamente a distinção excludente entre o lúdico e o sério, o sublime e o risível, o trágico e o cômico, o involuntário e o voluntário, a opacidade e a transparência.”¹⁴ Isso, sem dúvida, é demasiadamente importante para ser negligenciado.

Seria possível acrescentar a essas observações ainda outras, mais particularmente centradas no ponto de vista da autoria. Basicamente, é possível detectar uma série de recursos platônicos que, quando vistos de perto, parecem ter sido cuidadosamente elaborados como maneiras de fazer lembrar ao leitor que ele está diante de uma narração, quase tão fictícia quanto qualquer outra – e que, conseqüentemente, Platão, o autor da narrativa, está ali presente. Para exemplificar, duas situações recorrentes: 1) os diversos relatos dentro de relatos, como no *Protágoras* e especialmente no *Banquete*, onde nunca se permite que o leitor se esqueça por muito tempo de que se encontra a léguas de distância da cena descrita; basicamente, sabe-se que se está diante de um relato que seleciona melhores momentos e unifica as ações, ou ainda, que se lê a edição voluntária e cuidadosa de um evento. 2) O uso proposital de anacronismos, recurso por meio do qual o leitor se recorda de que o relato não pode ser um substituto suficiente da cena relatada; há, nesse sentido, referências propositalmente errôneas, efeitos de “telefone sem fio” e datas equivocadas, que criam uma forte impressão de inverossimilhança (claro que hoje, com a distância histórica, temos muito mais chance de deixar escapar tais momentos privilegiados)¹⁵.

13 Schlegel, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*, p. 37 apud R. Freitas. Sócrates, a Criança Irônica. In *Viso*, v. V, n. 10, 2011.

14 Freitas, Romero. Sócrates, a Criança Irônica. In *Viso*, v. V, n. 10, 2011. p. 52.

15 Agradeço a Renato Matoso Brandão por me chamar a atenção especificamente para tais efeitos. Sobre anacronismos platônicos, ver Guthrie, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*, vol. IV. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. p. 52, onde lemos: “Plato does not seem afraid of anachronism. The most striking example is the *Menexenus*, in which Socrates recites a speech which he claims to have learned from Aspasia and which brings Athenian history down to the Peace of Antalcidas (the ‘King’s Peace’) in 386, thirteen years after his death. The *Symposium* (193a) mentions the dispersion of the Mantineans by Sparta in 385, though the dramatic date is fixed at 416 by the victory of Agathon which the party celebrates”.

Não obstante, e agora argumentando de novo em sentido contrário à contra-argumentação, é bem verdade que tais recursos muitas vezes não são suficientes, estilisticamente falando, nem para, por um lado, despertar decisivamente a consciência do leitor sobre a simulação platônica, nem para, por outro lado, denunciar o próprio autor Platão e sua filosofia. Nos diversos casos em que Platão mostra que está simulando, ele não fala tão alto quanto Aristófanes, por exemplo. Cômico mais discreto, o filósofo jamais se faz tão escancaradamente presente em sua obra quanto talvez fosse preciso para que seus leitores o ouvissem. Como diz Stella¹⁶, “há uma diferença fundamental entre Platão e Aristófanes: ali onde Aristófanes mostra tudo, faz ver tudo e transforma sua luta com a escrita em um *show off*, deixando ouvir claramente que seu Eurípides representa os despojos abandonados do autor cômico sobre a cena, Platão, ao contrário, apaga a maior parte de seus traços, ele tende a cobrir, a dissimular. Ali onde Aristófanes diz continuamente “Aristófanes esteve aqui”, não apenas na parábase de suas comédias, mas também, por exemplo, através do fantasma de Agathon e a personagem de Eurípides das *Rãs*, Platão se apaga, dizendo não ter estado lá, pois “ele estava doente”.¹⁷ Esse constante mutismo platônico, em suma, se aproxima mais do escamoteado autor trágico do que do franco autor cômico. Nesse sentido, então, teríamos de novo um autor filosófico fortemente influenciado pela tradição trágica, ao menos no que diz respeito à sua própria posição enquanto autor: ausentando-se da trama, o filósofo fingiria não estar ali para fazer falar a cena da verdade. Ou ainda, em suma: mentiria para deixar a verdade se apresentar. Uma verdade, a seus olhos, muito mais verdadeira do que aquela que os tragediógrafos põem no palco, mas exposta por meio de estratégias autorais bastante próximas às deles.

Em última instância, portanto, levando em conta o percurso argumentativo como um todo, talvez nada tenhamos conseguido, a não ser voltar à

16 Stella, Massimo. *Platon apprend à écrire. Le philosophe et l'écriture d'Aristophane dans l'anthropologie de Diego Lanza*. In *Diego Lanza, lecteur des oeuvres de l'Antiquité. Poésie, philosophie, histoire de la philologie*. Édité par Philippe Rousseau et Rossella Saetta-Cottone. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 170.

17 Ver ainda Stella, Massimo. *L'illusion philosophique. La mort de Socrate sur la scène des dialogues platoniciens*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2006. Na p. 63, nota 58, essa descrição de Platão como um autor trágico, que nunca está lá, é aprofundada. Segundo ele, a potência da tragédia influencia Sócrates a ponto de interpretar a comédia a partir da emoção trágica. E, na p. 75, examinando o *Fédon*, afirma “...os instrumentos da representação socrática, a *katharsis* e a *melete thanatou*, são fundamentalmente a máscara e o coturno de um ator tão brilhante, que chega a fazer esquecer que assistimos a um espetáculo”.

estaca zero: esse breve passeio pelas técnicas autorais platônicas à procura de ressonâncias trágicas e cômicas pouco fizeram além de corroborar, na esteira de muitos outros intérpretes e como já fora adiantado anteriormente, que os diálogos filosóficos platônicos superam estilisticamente a separação genérica dramática, justamente porque Platão se posiciona muito frequentemente como um autor trágico, mas sem deixar de usar estruturas e elementos de composição próximos dos cômicos. Este é, como dito antes, o Platão tragicômico do final do *Banquete*, e talvez de tantos outros diálogos.

No entanto, haveria ainda algo a dizer, não a respeito das constatações que partem de análises dramáticas para verificar a tragicomicidade platônica, mas a respeito da relação entre drama e verdade. De certo modo, a separação genérica entre tragédia e comédia cessa de fazer sentido diante do diálogo platônico, não apenas porque suas estratégias de composição mesclam uma e outra – aprimorando-as e modificando-as para então superá-las – mas também no tocante ao tema aqui em foco, a saber, a possibilidade de dizer a verdade. Parece-me, em suma, que se a tragédia e a comédia brigam pela melhor forma de expor a verdade¹⁸ (forjando a retórica da ausência ou a retórica da presença, respectivamente), Platão questiona tragicomicamente os próprios limites do falar a verdade. Assim, o filósofo lança uns contra outros tragediógrafos e comediógrafos, mostrando que eles representam duas maneiras de pretender falar a verdade que se reduzem a duas maneiras de mentir. Uma, aparentemente, dá voz à verdade que se mostra por si, e por isso mesmo está sempre a ponto de nos convencer mentirosamente de que não é ela mesma quem fala. A outra, sendo sinceramente aquilo que é, diz estar falando a verdade, mas isso sempre pode ser apenas a melhor maneira de mentir. Estamos diante do outro lado da moeda do paradoxo do mentiroso, que mente quando fala a verdade e fala a verdade quando mente. A ênfase que eu gostaria de dar aqui, portanto, é ao fato de que o filósofo procura mostrar, usando

18 É evidente que poderíamos, ou até deveríamos, questionar essa pretensa intenção, da parte do drama, de falar a verdade. Mas refiro-me aqui, não às histórias narradas, decididamente fictícias, mas ao fato de que na poesia se diz algo de grave, importante e verdadeiro acerca da realidade (ateniense, grega, política, ética, humana etc.). Parece-me que o melhor exemplo de que a verdade também é assunto da poesia ainda nos séculos V e IV atenienses são os versos 499 e 500 de *Acarnenses*, parábase, onde Aristófanes declara: “Eu vou falar da cidade em uma comédia (*trugoidian*); pois a comédia (*trugoidia*) também sabe o que é justo”. O fato de ele usar o termo *trugoidia* para designar a *comoidia*, que segundo Taplin remete diretamente ao confronto com a *tragoidia*, e reivindicar também para si a sabedoria do que é justo mostra de maneira cabal a disputa pela capacidade de falar algo de relevante sobre a realidade humana no teatro; e isso, claro, está muito além da verdade ou da mentira no plano da história contada. Como diz Aristóteles, a poesia é mais universal do que a história, e isso a privilegia no tocante à possibilidade de falar uma verdade mais profunda do que aquela encontrada no âmbito da trama.

elementos trágicos e elementos cômicos, que tragédia e comédia foram insuficientes, quicá impotentes, para pensar tal questão.

Retomemos aquilo que foi antes brevemente exposto, a saber, as tênues, mas decisivas estratégias platônicas de mostrar ao leitor que seu diálogo é uma narrativa, ou seja, de mostrar que o autor Platão está lá, por menos que isso apareça (a saber, relatos dentro de relatos, anacronismos e inverossimilhança em geral). Pois bem, talvez seja lícito acrescentar-lhes um outro modo platônico de problematizar e até frear a tendência do leitor a pensar que está diante, senão da verdade das coisas, ao menos da verdade do pensamento platônico. Esse outro modo, por sua vez, divide-se ainda em três submodos. Trata-se dos momentos em que, por uma espécie de *mise en abîme* filosófica, Platão a) nos alerta mimeticamente para os perigos da *mimesis*, b) nos denuncia por escrito os riscos da escrita e c) nos chama atenção linguisticamente para os limites da linguagem. Como se pode notar, esses são os momentos da obra platônica em que mais somos tomados pela referida sensação de contradição performativa da parte do filósofo, o que faz com que eles mereçam uma atenção especial. Talvez haja algo nessas passagens quase tão camuflado, e ao mesmo tempo suavemente presente, quanto Platão em sua própria obra.

Ora, é evidente que os temas a) e b) remetem diretamente à *República* e ao *Fedro*. Mas não quero aqui abordá-los senão indiretamente, já que há um terceiro contexto que apresenta mais diretamente o tema c), mas que de alguma maneira abarca também os dois primeiros. Trata-se da parte final do *Crátilo*. Ali são encontradas importantes e conhecidíssimas passagens onde a *mimesis* aparece como um problema diretamente ligado ao *logos*; ou melhor, onde o *logos* aparece em seu estatuto mimético, de imagem (*eidolon*). Isso ocorre desde o momento em que Sócrates chama atenção para o fato de que a reprodução exata de um original não cria uma imagem, mas um duplo dele (a célebre passagem dos dois crátilos), até o momento crucial em que o filósofo faz Crátilo admitir que não é dos nomes que devemos partir para aprender e investigar as coisas, mas delas mesmas¹⁹. E acrescenta que delimitar exatamente o que isso significa – conhecer as coisas em si e por elas mesmas – é tarefa muito além de nossas forças²⁰. É claro que esse é apenas um exemplo dentre os muitos que poderiam ser listados, em toda a obra platônica, da abordagem do problema da relação entre a linguagem e as coisas, e do papel da linguagem na geração de conhecimento. No entanto, em alguma medida

19 Platão, *Crátilo*, 432b – 439a.

20 Platão, *Crátilo*, 439b-c.

esse parece ser um exemplo privilegiado. A sua importância reside justamente no fato de que, ao ligar decisivamente o funcionamento do *onoma*, e por extensão do *logos*, ao funcionamento do *mímema*, lembrando 1) que uma imagem, para continuar sendo uma imagem, não precisa reproduzir todos os aspectos do seu paradigma e 2) que o nome precisa ser atribuído àquilo que designa exatamente da mesma forma como ligamos uma imagem ao original que ela reproduz – ou seja, pela atribuição e pelo remetimento, mas nem sempre estritamente pela semelhança – essa passagem se torna exemplar no que diz respeito à relação entre as palavras e as coisas que elas representam. Ela esclarece, implicitamente, que palavras não precisam ser naturalmente semelhantes às coisas que designam (isto é, descritivas ou onomatopaicas) para tenderem a substituí-las, exatamente da mesma forma como um *mímema* tende a substituir seu paradigma. Mas que, por outro lado, essa tendência não se encontra nas próprias palavras ou nos próprios produtos miméticos, e sim na nossa relação com palavras e produtos miméticos, de modo que cabe a nós a responsabilidade de distingui-los daquilo a que se referem. Cabe a nós não comer as uvas de Zêuxis nem fumar o cachimbo de Magritte. Platão pode até ser, sob muitos aspectos, mais Zêuxis do que Magritte. Mas essa passagem, especificamente, e especialmente a conclusão final – tão controversa e tema de tanta tinta, que diz que é preciso ir às coisas diretamente, e conhecer cada uma por si mesma²¹ – se lida na chave da autoria teatral, mostra que o discurso, inclusive aquele mesmo discurso socrático que o leitor acabara de percorrer, são palavras, ou seja: isto é (apenas) um discurso, e não as próprias coisas em questão. O que significa, de um lado, que esta é a única maneira de que dispomos para investigar as coisas, mas, de outro lado e ao mesmo tempo, algo diferente daquilo que visamos investigar. Algo que, até certo ponto, precisa ser ultrapassado, ainda que nunca possa ser abandonado. Em suma: o fato de que a via de acesso às coisas permaneça misteriosamente inexplicada no *Crátilo* não parece apontar para uma alternativa à linguagem, ou para algum conhecimento extra-linguístico; pelo contrário, parece sugerir que é preciso desconfiar justamente daquilo que possuímos de mais valioso para conhecer.

É de certa forma trágica a relação descrita acima, já que as imagens em geral – palavras incluídas – são nosso único acesso às coisas, mas ao mesmo tempo não nos concedem acesso completo e garantido ao que há para além delas. A natureza da imagem consiste, não só na semelhança, mas também na diferença. Ela remete a algo outro que si mesma, sendo sempre distinta

21 Platão, *Crátilo*, 439a-c.

daquilo a que remete – irremediável alteridade. Por conseguinte, é decerto trágica a condição do homem platônico, que sabe não poder ultrapassar a linguagem, mas não deve abrir mão de tal ultrapassagem. E há ainda uma dimensão trágica no pensamento platônico todas as vezes em que ele mostra haver o extra-discursivo, ao qual o discurso sem dúvida remete, mas o qual nunca atinge propriamente ou definitivamente, por ser sempre incontornavelmente diferente dele. O aspecto imagético, material e temporal da linguagem torna-a sempre falha, e a esse fracasso estamos constitutivamente presos. Falar é não falar exatamente o que se quer, é produzir equívocos, é em alguma medida mentir²². É por isso que o teatro, incluindo drama, cena e audiência, é um exemplo intensificado (ênfático e em estado bruto) do que ocorre na vida humana em geral: o fato de que fingimos e imitamos sempre, mesmo nossas próprias vidas e aquilo que de fato somos, mistura eterna de dor e prazer, tragédia e comédia.²³ Como mostra S. Benardete fazendo um comentário a *Filebo*, 47d-e, há uma falsidade no prazer e na dor “que não pode ser erradicada pelo conhecimento da sua falsidade”²⁴.

Não obstante, a dimensão trágica do pensamento platônico acerca da linguagem, como não poderia deixar de ser, também dá lugar, em certos contextos, à superação da dicotomia trágico-cômico. Em primeiro lugar porque, como mostra o final do livro II da *República*, o *pseudos* – por chocante que pareça – não é um problema em si. O que precisa ser examinado a cada vez é o motivo, a função, a referência segundo a qual esse *pseudos* é forjado. Se há uma distinção entre a mentira na alma e a mentira em palavras²⁵, muitas vezes “a condição para a mentira em palavras é uma relação íntima com a

22 Agradeço ao Patrick Pessoa por me mostrar que é esse o ponto de partida da crise da personagem de Liv Ullmann no filme *Persona*, de Ingmar Bergman. Segundo ela, até para denunciar a mentira da representação é preciso representar, de modo que não há saída desse círculo infernal que é o fingimento. Eu acrescentaria ainda que, em *Persona*, a atriz encarna uma espécie de Crátilo contemporâneo, que se cala por constatar que falar é mentir. Talvez a versão existencial e psicanalítica de Crátilo: se para este falar é trair a essência móvel das coisas, para aquela falar é trair a si mesma. Ser infiel ao que de fato se é, à ‘coisa em si’ interior. Talvez seja possível arriscar que estamos diante de uma versão da exterioridade e uma versão da interioridade, mas sempre de um mesmo problema: o da necessária ficção, mentira, falsidade, representação, em suma, o teatro platônico de onde nunca saímos.

23 Uma referência ao *Filebo*, 50b.

24 Benardete, Seth. *The Tragedy and Comedy of life. Plato's Philebus*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992. p. 188.

25 Platão, *República*, 382a-e.

verdade”²⁶. Tal distinção entre a mentira na alma e a mentira em palavras, no entanto, ainda não nos retira inteiramente da dimensão trágica da linguagem, na medida em que, se a verdade na alma talvez seja possível, nada nos garante que a verdade em palavras o é.

Mas é justamente aí que a própria tragicidade se converte, não em comicidade, mas em filosofia. Pois, se se constata a inevitabilidade do fracasso, esse mesmo fracasso, essa fraqueza, esse defeito e incompletude da linguagem são, como nos lembra ainda o *Banquete*, a possibilidade filosófica – na exata medida em que o filósofo é o intermediário que tende ao pleno, o incompleto que visa ao completo, o mortal que visa à imortalidade. Se, para Novalis, “só o incompleto pode levar-nos adiante”²⁷, Platão talvez brade o contrário, mas em certo sentido com o mesmo espírito: só o completo, que nada faz a não ser confirmar nossa incompletude, pode levar-nos adiante. Ou: sobre aquilo que não se pode falar, deve-se falar ainda mais. Ao modo do mito, da retórica, do diálogo e da dialética, da pergunta sem resposta e da pergunta com resposta, a palavra quer chegar ao breve lampejo da visão da verdade. Caso contrário, seria o silêncio.

No que voltamos, inevitavelmente, ao *Crátilo*, cuja personagem homônima, como se sabe, termina a vida calando. No início do diálogo, Platão nos apresenta um jovem que fala pouco porque crê que as palavras já dizem tudo. Sócrates lhe mostra que, caso ele seja coerentemente heraclítico, não poderá continuar usando as mesmas palavras – fixas – para designar coisas sempre móveis e outras que si mesmas. Após a conversa, sugere a ficção platônica, Crátilo silencia. E o que o diálogo nos mostra é que, em última instância, se a linguagem não pudesse dizer nada (sobre o que é, sobre a verdade etc.), seria melhor calar. Mas, sempre é bom lembrar, se ela pudesse dizer tudo, ela também desembocaria no silêncio, uma vez que tudo já teria sido dito. Os dois crátilos, o do início e o do fim do diálogo, estão de alguma forma envolvidos com o mutismo. Este, porque acha que a linguagem não pode acompanhar a essência das coisas, e já que não podemos mudar os nomes tanto quanto mudam as coisas, é melhor desistir da fala. Aquele, porque acha que a linguagem diz as coisas como são, de modo que não é preciso dizer mais nada a respeito delas. Basta nomeá-las, o que, ao fim e ao cabo, equivale de alguma maneira a apontar para elas e calar. Os dois crátilos são assustadoramente próximos,

26 Hirsch, Antonio. Filosofia e a arte de escrever: uma análise pioneira de Leo Strauss, in *Kleos* vol. 14/15, 2013, p. 13.

27 Novalis. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001. Fragmentos I e II.

e Sócrates afasta-se deles para assegurar a possibilidade do pensamento e da fala. Sócrates, esse grande tagarela – como já nos havia denunciado Aristófanes com sua acusação de *adoleskhia* – recusa toda a mentira, mas também toda a verdade. Nem inteiramente sábio, nem inteiramente ignorante, nem inteiramente capaz, nem inteiramente incapaz, sempre com recursos, mas sempre deixando escapar das mãos o que ganha e precisando conquistar de novo o que já perdeu, o erótico filósofo platônico tenta agarrar o fluxo com as mãos: claro que a água sempre lhe escorre pelos dedos, mas as suas mãos certamente ficam molhadas, à imagem do que tentaram capturar.

Para concluir, insisto no desfecho do *Crátilo*, onde, a fim de mostrar que palavras não são coisas, lança-se mão de algumas das referidas estratégias platônicas para dar espessura e opacidade à linguagem. É, portanto, nesse preciso momento que os recursos platônicos parecem mais cômicos, no sentido de serem mais abertamente apenas o que eles são. Ainda no tocante à irremediável diferença entre palavras e coisas, talvez seja lícito ler Sócrates ali a asseverar: é preciso haver algum desprendimento de palavras, técnicas etimológicas e discursos, e o que eu acabo de fazer nada mais é do que um discurso. Isto não é um cachimbo, diz o Sócrates de Platão para finalizar o *Crátilo*, perguntando, ao mesmo tempo: mas onde está o cachimbo? Naquele momento, entretanto, mais importante do que saber onde está o cachimbo é saber que o cachimbo está em algum lugar. Aquiles pode até ser incapaz de alcançar a tartaruga, mas se aproxima cada vez mais dela, ao infinito. De modo que a contradição performativa platônica pode ainda uma vez ser lida tanto como incorporação das estratégias trágicas e cômicas quanto como superação das mesmas. Se entre o que Platão faz e o que ele diz há por vezes alguma distância, talvez seja na fricção entre a transparência e a opacidade de seu próprio discurso dialógico que aparece da maneira o mais transparente possível a necessária opacidade de todo discurso²⁸.

Como conclusão de todo este percurso, o que ocorre é que, surpreendentemente, de um autor trágico dado a comichidades nasce, por fim, um filósofo

28 Se assim for, então é possível reforçar a necessidade de se levar um pouco a sério o aspecto cético *avant la lettre* dos diálogos platônicos. Isso supõe, decerto, trair o próprio texto platônico. Mas não é também em alguma medida isso que ele diz para ser feito? Ou seja, retornamos aqui ao paradoxo do mentiroso: se ele diz no texto que o texto é mentiroso, será que não está mentindo? Trata-se em última instância, portanto, de uma escolha do intérprete: levar a sério, a cada interpretação, o que está sendo dito, o que está sendo dito dentro do dito, ou o que está sendo feito. Parece-me que todas as alternativas são relevantes. Quanto à leitura cética de Platão e também quanto aos seus limites, ver Lévy, Carlos. *La Nouvelle Académie a-t-elle été antiplatonicienne ? In Contre Platon I*. Paris : Vrin, 2007. p. 139-156.

próximo da sofística. Ou melhor, um filósofo que soube reter algo da lição de Górgias, o qual gritara que o discurso não é vidro, através do qual se enxerga o palco da verdade, mas é argila, massa informe com a qual se constroem ficções ativas e atuantes. Não obstante, Platão talvez retruque a Górgias que com tal argila é possível fabricar uma cerâmica semelhante às coisas que são, mas outras que elas, mas também fabricar coisas bem diferentes – imagens deturpadas das coisas que são, ou imagens que definitivamente não correspondem às coisas às quais estão costumeiramente ligadas. De modo que, sofisticando ainda mais a lição do sofista, Platão parece afirmar que, se não é possível sair do interior de uma ficção, já que o *logos* só existe enquanto *lexis*, por outro lado também não é preciso se contentar com ela. Talvez essa seja mais uma dicotomia que Platão não aceita: que ou bem só há o discurso, e nada além dele nem antes dele, ou bem há algo antes e fora do discurso, a saber, as coisas, *ta onta*, que o submisso discurso só serve para descortinar. O desafio platônico é que haja um “para além da escrita”²⁹, que só se descortina, entretanto, dentro dela mesma. Estamos encerrados no círculo gorgiano da linguagem, mas podemos quebrá-lo para avistar subitamente a forma silenciosa, que, no entanto, ganha *onoma* e *logos* e retorna como em um refluxo para dentro da própria linguagem. Talvez não para qualquer linguagem, mas possivelmente para a ficção filosófica platônica.

Referências bibliográficas

- Aristófanes. *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*. Comédies, Tome II. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- Aristófanes. *Poética*. Tradução, comentários, índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- Benardete, S. *The Tragedy and Comedy of Life: Plato's Philebus*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- Cassin, B. O efeito sofístico. São Paulo: Editora 34, 2005.

29 Tomo de empréstimo a expressão de Stella, porém com outro sentido. Stella, Massimo. Platon apprend à écrire. Le philosophe et l'écriture d'Aristophane dans l'anthropologie de Diego Lanza. In Diego Lanza, *lecteur des oeuvres de l'Antiquité. Poésie, philosophie, histoire de la philologie*. Édité par Philippe Rousseau et Rossella Saetta-Cottone. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2013, pp.

- Gagnebin, J. Platão, creio, estava doente. In *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Greene, W. C. *The Spirit of Comedy in Plato*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. XXXI. Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- Guthrie, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*, vol. IV, p. 52. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. Hadot, P. *O que é filosofia antiga?* São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- Lévy, C. La Nouvelle Académie a-t-elle été antiplatonicienne ? In *Contre Platon I*. Paris : Vrin, 2007.
- Nightingale, A. W. *Genres in Dialogue: Plato and the construct of philosophy*, New York: Cambridge University Press, 1995.
- Platão. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução: Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Platão. *O Banquete; Fédon; Sofista; Político*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- Platão. *Apologia de Sócrates*. Tradução, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- Platão. *Filebo*. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. São Paulo: Loyola, 2012.
- Stella, M. Platon apprend à écrire . Le philosophe et l'écriture d'Aristophane dans l'anthropologie de Diego Lanza. In *Diego Lanza, lecteur des oeuvres de l'Antiquité. Poésie, philosophie, histoire de la philologie*. Édité par Philippe Rousseau et Rossella Saetta-Cottone. Villeneuve d'Ascq :Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- Stella, M. *L'illusion philosophique. La mort de Socrate sur la scène des dialogues platoniciens*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2006.
- Taplin, O. *Tragedy and Tragedy*, in *The Classical Quarterly*, Vol. 33, n. 2 (1983), pp. 331-333. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Taplin, O. *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.