



ESCOLA DE
HUMANIDADES

VERITAS (PORTO ALEGRE)

Revista de Filosofia da PUCRS

Veritas, Porto Alegre, v. 68, n. 1, p. 1-17, jan.-dez. 2023

e-ISSN: 1984-6746 | ISSN-L: 0042-3955

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-6746.2023.1.42533>

SEÇÃO: FILOSOFIA & INTERDISCIPLINARIDADE

Entrando no Teatro das Formas: Cenas de uma Poética e uma Dramaturgia para o Fazer Filosófico Atual e sua Gênese na República de Platão

Entering the theatre of Forms: scenes from a poetics and a dramaturgy to the present philosophy-making and its genesis in Plato's Republic

Entrando en el teatro de las Formas: escenas de una poética y una dramaturgia para el actual hacer filosófico y su génesis en la República de Platón

Nazareno Eduardo de Almeida¹

orcid.org/0000-0002-5978-3017
nazarenoeduardo@gmail.com

Recebido em: 5 maio 2022.
Aprovado em: 1 maio 2023.
Publicado em:

Resumo: Apresento neste ensaio alguns argumentos em defesa de uma proposta de metafilosofia que fornece uma resposta abrangente, formal e metodológica à questão "como se faz filosofia?", tomada como anterior e mais fundamental do que a questão tradicional "o que é filosofia?". Essa proposta se materializa metodologicamente através das ideias de uma poética e uma dramaturgia do fazer filosófico. A poética do fazer filosófico tem a ver com uma reapropriação do *trivium* clássico na forma de um *trivium* filosófico, composto por uma gramática, uma dialética e uma retórica filosóficas. A dramaturgia do fazer filosófico se associa à polissemia da noção de diálogo, entendido como encenação argumentativa. Em seguida, apresento como esta relação nos fornece uma via de acesso para explicitar a poética e a dramaturgia do fazer filosófico elaborada por Platão nos Livros V-VII da *República*, mostrando, assim, que minha proposta de metafilosofia é contemporânea, mas tem sua gênese neste texto clássico.

Palavras-chave: metafilosofia; teatro; poética; dramaturgia; Platão.

Abstract: In this essay, I present some arguments in defense of a metaphilosophical proposal that provides a comprehensive, formal, and methodological answer to the question 'how is philosophy made?', taken as earlier and more fundamental than the traditional question 'what is philosophy?'. This proposal is methodologically materialized through the idea of a poetics and dramaturgy of philosophy-making. The poetics of the philosophy-making has to do with a reapropriation of the classical *trivium* in the form of a philosophical *trivium*, made up of philosophical grammar, philosophical dialectics, and philosophical rhetoric. The dramaturgy of the philosophy-making is associated with the polysemous notion of dialogue, understood as argumentative enactment. Then, I present how this relationship provides us with a way of access to make explicit the poetics and dramaturgy of the philosophy-making elaborated by Plato in Books V-VII of the *Republic*, thus showing that my proposal of metaphilosophy is contemporary, but has its genesis in this classic text.

Keywords: metaphilosophy; theatre; poetics; dramaturgy; Plato.

Resumen: En este ensayo presento algunos argumentos en defensa de una propuesta de metafilosofía que nos proporciona una respuesta integral, formal y metodológica a la pregunta '¿cómo se hace la filosofía?', tomada como anterior y más fundamental que la pregunta tradicional '¿qué es la filosofía?'. Esta propuesta se materializa metodológicamente a través de las ideas de una poética y una dramaturgia del hacer filosófico. La poética del hacer filosófico tiene que ver con una reapropiación del *trivium* clásico en forma de un *trivium* filosófico, compuesto por una gramática, una dialéctica y una retórica filosóficas. La dramaturgia del hacer filosófico se asocia a la polissemia de la noción de diálogo, entendida como puesta en escena argumentativa. A continuación, presento cómo esta relación nos brinda una vía de acceso para hacer explícita la poética y dramaturgia del



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil.

hacer filosófico elaborado por Platón en los Libros V-VII de la *República*, mostrando así que mi propuesta de metafilosofía es contemporánea, pero tiene su génesis en este texto clásico.

Palabras clave: metafilosofia; teatro; poética; dramaturgia; Platón.

Primeiro Ato – Uma concepção metafilosófica contemporânea: aspectos de uma poética do fazer filosófico

Quando contemplamos o amplo cenário da história da filosofia nos dois últimos séculos, percebemos que *a filosofia é feita* a partir de um conjunto multifacetado de horizontes metodológico-conceituais, cada um dos quais propondo concepções sobre o que seja e como se pode e/ou se deve fazer filosofia. Nomes como “fenomenologia”, “hermenêutica”, “pragmatismo”, “teoria crítica”, “marxismo”, “filosofia analítica” e “estruturalismo” são algumas denominações desses horizontes metodológico-conceituais. Essa variedade de formas de conceber a filosofia e o seu fazer gerou, em tempos recentes, um campo de debates que gravita em torno da noção de metafilosofia. De modo geral, a metafilosofia consiste no conjunto de discussões e pesquisas filosóficas sobre as temáticas relacionadas com duas questões centrais: uma delas é a pergunta clássica “o que é filosofia?”; a outra, menos visível, é a questão “como se faz filosofia?”, quer em seu sentido descritivo (na acepção de “como, efetivamente, se faz filosofia?”), quer em seu sentido prescritivo (na acepção de “como devemos fazer filosofia?”)².

Usualmente, assume-se alguma resposta à questão “o que é filosofia?” para, a partir dela, determinar como se pode e/ou se deve fazer filosofia de acordo com essa definição, bem como circunscrever o que não poderia contar como filosofia. Essa maneira usual repousa em certa visão idealizada e prescritiva da teoria da significação, segundo a qual seria preciso determinar, primeiramente, o sentido de um conceito para

se poder, então, determinar a sua referência ou extensão. Outra maneira, que adoto aqui, consiste em procurar uma caracterização sobre como se pode (ou se deve) fazer filosofia sem se preocupar com alguma definição do que seja a filosofia. Embora possa parecer estranha, esta postura se baseia no argumento segundo o qual quando alguém diz “filosofia é...”, já se encontra implicitamente nesta definição algo como “filosofia, *tal como a pratico*, é...”. Em lugar da visão idealizada e prescritiva da significação aludida acima, a posição que estou adotando aqui se baseia em uma concepção da significação que parte dos contextos de uso dos termos e conceitos para apresentar os *motivos práticos gerais* que dão sentido e referência a estes usos dentro de uma comunidade historicamente situada.

Não se trata de negar completamente a possibilidade de dar *várias respostas* à questão clássica “o que é filosofia?”; mas, antes, de apontar para um tipo de via de mão dupla entre as duas questões. Contudo, essa via de mão dupla só é possível partindo-se das *práticas filosóficas* efetivas para se chegar a “definir” o que seja “a” filosofia. Na realidade, essa flexibilidade contextual e prática nos conduz a pôr seriamente em dúvida se podemos efetivamente responder a questão “o que é filosofia?” na forma clássica da definição, forma que pressupõe algum tipo de *essência* invariante do que é definido. Como prática histórica interativa, sempre algo contextualizada, de limites porosos e flexíveis, parece pouco promissor pressupor *uma essência* da filosofia ou mesmo do filosofar que poderia ser alcançada definitivamente.

Se partimos dessa prioridade da questão “como se faz” em relação à questão “o que é”, parece mais razoável dizer que as respostas a ambas as questões nos apresentam *caracterizações* do fazer filosófico e, *a fortiori*, da filosofia. Partindo dessas premissas, penso que podemos *caracterizar* de modo abrangente, formal e metodológico certos traços gerais que permitem

² Uma abordagem tanto geral quanto filosófica das discussões recentes em metafilosofia se encontra em Overgaard, Gilbert e Burwood (2013). O ponto de vista aqui adotado procura se manter entre o sentido descritivo e o sentido prescritivo da questão mencionada por razões que ficarão mais claras a seguir.

circunscrever de modo flexível o *fazer filosófico* diante de outras atividades humanas, em especial diante de outras atividades intelectuais, tais como a ciência e a arte, mesmo que nessa perspectiva as fronteiras entre essas atividades sejam necessariamente difusas, porosas e mutáveis.

Uma resposta abrangente, formal, metodológica e historicamente situada no contexto contemporâneo para esta questão é a seguinte: *a filosofia se faz como um conjunto aberto de técnicas de argumentação que defendem ou criticam concepções sobre "coisas" fundamentais postas em questão de diversos modos*. Em outras palavras: o fazer filosófico consiste em construir conjuntos articulados de argumentos filosóficos que encarnam em si a defesa (e a crítica) de perspectivas de pensar e discutir "coisas" fundamentais para nossa condição no mundo, "coisas" estas postas em questão no conjunto aberto de processos de investigação que realizam a atividade filosófica³.

Não é meu objetivo, neste ensaio, fazer uma discussão aprofundada dos elementos que compõem esta caracterização. Antes, o que pretendo apresentar nas linhas que seguem é um conjunto de *analogias e metáforas conceituais de fundo* que tornam compreensível e intuitiva essa caracterização *metafilosófica* para quem deseja *tornar-se filósofo/a*, quer esse desejo se realize ao constituir uma perspectiva mais própria e ousada de fazer filosofia, quer se realize aderindo a algum dos horizontes metodológico-conceituais presentes no cenário da filosofia atual, quer se realize por meio das habilidades para tornar-se um/uma historiador/a da filosofia ou um/uma docente de qualquer nível.

Ainda costuma passar despercebido o poder condutor de fundo das tópicas na vida efetiva das atividades intelectuais, quer na filosofia, quer em outros campos de saber. Esse poder se encontra no fato de serem as tópicas compostas

por conjuntos abertos de analogias e metáforas conceituais altamente flexíveis e adaptáveis a um sem-número de situações e contextos teóricos. Subestimar esse poder condutor das tópicas nas diversas formas de realização do fazer filosófico é o equívoco gerado por uma visão estática e falsamente abstrata da pluralidade de perspectivas e posições que constituem a filosofia em qualquer momento de sua história.

As pesquisas e concepções transdisciplinares das últimas décadas sobre a analogia e a metáfora nos mostram que elas são poderosos processos e procedimentos cognitivo-linguísticos, que são centrais na orientação de nossa vida intelectual e prática. De modo geral, na analogia e na metáfora estabelecem-se múltiplas formas de correlação entre um domínio-fonte (*source-domain*), geralmente mais conhecido ou familiar, e um domínio-alvo (*target-domain*) que desejamos conhecer melhor ou determinar de certa forma em nossas práticas cognitivo-linguísticas⁴. Por meio desse procedimento, somos capazes de constituir um conjunto aberto de *analogias e metáforas conceituais* para caracterizar e compreender de um determinado modo um domínio-alvo a partir de um domínio-fonte. Parece-me que um domínio-fonte bastante rico e adequado para darmos base intuitiva para a caracterização do fazer filosófico (tomado como domínio-alvo) que apresentamos há pouco se encontra no campo das experiências e conceitos associados às noções de *poética e dramaturgia*.

Por razões que ficarão mais claras a seguir, falarei mais diretamente da poética do fazer filosófico e farei indicações gerais sobre a dramaturgia deste mesmo fazer. Essa tópica de fundo nos permite estabelecer outro sentido para a noção de *theatrum philosophicum*, que foi recentemente evocada por Foucault (2013) para caracterizar o projeto filosófico de Gilles Deleuze⁵.

³ Uso o termo "coisas" entre aspas como um tipo de "curinga conceitual" de fácil compreensão que pode ser substituído por inúmeros conceitos filosóficos, tais como entidades, classes, gêneros, espécies, processos, fatos, valores, ações, instituições, pessoas, grupos, aspectos, conceitos, épocas, etc. Como já mostrou Kant, o conceito de mundo – ou, em sua gramática filosófica específica, a ideia transcendental de mundo – possui significação altamente flexível e polissêmica naquilo que pode compreender e referir.

⁴ Dentre as inúmeras referências sobre essa concepção geral do processo cognitivo-linguístico encarnado nas analogias e metáforas, uma obra pioneira é Lakoff (1987), especialmente o capítulo 17.

⁵ Não será possível mostrar neste texto que o sentido do conceito de *theatrum philosophicum* que estamos estabelecendo aqui é bastante diferente e em certos aspectos oposto ao sentido encontrado na obra de Deleuze. A principal diferença entre ambos os sentidos desta noção se encontra no fato de que o *theatrum* de Deleuze é um teatro em que se encenam *conceitos* (como personagens concei-

Este sentido alternativo mostra como a noção de *theatrum philosophicum* está implicitamente ligada a uma tópica mais vasta que remonta à antiguidade: a tópica do *theatrum mundi*⁶. Essa ligação nos permitirá mostrar como a noção contemporânea de uma poética e uma dramaturgia do fazer filosófico têm sua gênese na obra de Platão, especialmente na *República*.

De modo geral, o conceito de poética remete, em última instância, às noções gregas de *poiésis* ("produção/operação") e *poiêma* ("obra produzida"), e, de modo mais concreto, às duas acepções que esta noção assume na obra de Aristóteles, uma mais geral e outra mais estrita. Em sua acepção mais geral, o termo "poética" está enraizado no verbo *poieô*, geralmente traduzido por "fazer" ou "produzir" e associado, no Livro VI da *Ética Nicomacheia*, às técnicas/artes (*technai*) em geral. Nesse sentido amplo, qualquer técnica/arte, como um saber que visa *produzir/fazer* algo em função de um fim, possui uma "poética" como um conjunto de conhecimentos, preceitos, regras e habilidades necessários para pôr algo em obra de modo bem-sucedido em vista de um fim. O que nos interessa nesta acepção geral consiste em tomar a associação entre o conceito de poética como um saber-fazer com vistas a um fim e o fazer filosófico como uma competência que precisa ser aprendida na *produção de discursos filosóficos (argumentativos) em vista das "coisas" fundamentais postas em questão no processo do fazer filosófico*. Em sua acepção mais estrita, a noção de poética remete ao texto da *Poética*. Na parte remanescente desta obra, o Estagirita apresenta sua concepção filosófica sobre a poesia em geral e mais extensamente sobre a poesia trágica. Aquilo que primeiramente nos interessa nesta acepção de poética construída por Aristóteles é justamente sua identificação de seis elementos

que precisam se articular adequadamente para a *produção* do poema trágico, a saber: o mito (enredo, trama, estória), os personagens (*éthē*), a elocução (*lexis*), a musicalidade (*melopoia*), o pensamento/argumento (*dianoia*) e a encenação ou espetáculo (*opsis*). De modo análogo, também o fazer filosófico, para ser posto em obra, precisa articular os seguintes elementos já indicados na caracterização apresentada acima: (i) as técnicas argumentativas filosóficas; (ii) as concepções (perspectivas) defendidas ou criticadas pelos argumentos gerados por essas técnicas; (iii) as "coisas" fundamentais para nossa condição no mundo; e (iv) os procedimentos de investigação que põem estas "coisas" em questão de determinado modo.

Assim como Aristóteles determina o mito (enredo, trama, estória) como o elemento primário e fundante do poema dramático, assim também podemos dizer que o elemento fundamental para a produção do discurso filosófico se encontra nas noções correlatas de técnicas de argumentação filosófica e de argumento filosófico. Embora a concepção lógica tradicional que divide os argumentos entre dedutivos e indutivos seja sem dúvida indispensável para qualquer pessoa que queira se tornar competente no fazer filosófico, ela é ainda insuficiente tanto para nos aperfeiçoarmos na produção de nossos próprios argumentos quanto na reprodução ("interpretação") dos argumentos filosóficos já existentes.

Uma maneira mais abrangente, formal e metodológica de adquirir a competência na produção ou reprodução dos argumentos filosóficos pode ser obtida por meio de uma reapropriação contemporânea do conjunto de disciplinas que formam o milenar *trivium* clássico, a saber: gramática, dialética e retórica. Assim, a poética do fazer filosófico – especialmente no tocante às técnicas

tuais) e aquele que estamos propondo aqui é um teatro onde se encenam *esquemas conceituais e argumentos*. Aquilo que esses dois sentidos do conceito possuem de oposto é o fato de a proposta de Deleuze se colocar contra a noção de representação (vista de modo unívoco e a remetendo a Platão e Descartes), enquanto na presente proposta mantém-se a noção de representação, mas em uma polissemia de sentidos que *engloba* a noção clássica (e, por isso, a redimensiona), mas não se reduz a ela.

⁶ O uso da expressão latina *theatrum mundi* se deve ao fato de não se tratar apenas da noção usual de teatro como estamos habituados. A tópica do *theatrum mundi* aponta para um conjunto de metáforas e analogias que estabelecem a noção geral de uma visão panorâmica sobre o mundo e a vida humana e em geral neste mesmo mundo, visão que está na base da formação de nossos modernos conceitos de biblioteca, coleção, mapa, exposição, laboratório, museu e enciclopédia. De certo modo, a tópica do *theatrum mundi* está na base do que Foucault indicou como sendo o *a priori* histórico da ordem que se estende nas ciências desde o século XVI até o final do século XVIII. Mas pela limitação necessária ao espaço de um artigo, não é possível falar sobre isso neste texto.

de argumentação filosófica e os argumentos delas derivados – nos aponta para o que podemos chamar de *trivium* filosófico, ou seja, para uma *gramática filosófica*, uma *dialética filosófica* e uma *retórica filosófica*. Não é meu objetivo neste ensaio fazer uma discussão detida sobre essas três dimensões necessárias para produzir e para reproduzir (interpretar) os argumentos filosóficos de modo mais amplo e flexível do que a divisão lógica tradicional entre argumentos dedutivos e indutivos⁷. Aquilo que apresentarei agora são apenas caracterizações gerais dessas três dimensões presentes nos argumentos filosóficos.

De modo geral, a gramática filosófica aponta para a intervenção criativa que o fazer filosófico realiza nas línguas em que se realiza, tanto na formação de novas palavras e conceitos quanto na transformação de sentido das palavras e conceitos já existentes na tradição filosófica. Malgrado os protestos do segundo Wittgenstein, essa constante transformação das línguas naturais, quando operada pelos/as filósofos/as, gerou ao longo dos séculos um gigantesco e riquíssimo manancial de termos e expressões que foram gradativamente reinseridos nestas mesmas línguas naturais, alterando-as de modo indelével. Mas essa transformação dos léxicos se dá pela necessidade de constituir novos esquemas conceituais como “conteúdo” que preenche a “forma” dos argumentos filosóficos e que determinam os sentidos específicos das perspectivas (concepções) filosóficas sobre as “coisas” a que elas se referem e nos fazem pensar de determinado modo. A existência de léxicos e dicionários de filosofia, bem como de dicionários específicos de autores e épocas são evidências triviais dessa dimensão gramatical dos argumentos filosóficos.

Associada a isso, a noção de especialidade em filosofia tem como critério de reconhecimento o domínio do vocabulário próprio a um/a filósofo/a, escola, tendência ou época.

A dialética filosófica, por sua vez, pode ser caracterizada pela conjunção de dois aspectos complementares: de um lado, a dimensão da logicidade (da qual deriva a distinção tradicional entre argumentos dedutivos e indutivos, embora não se reduza a essa divisão), a qual pode ser descrita como o conjunto de instrumentos metodológicos que tornam possível estruturar a lógica *operada* nos argumentos filosóficos; de outro, a dimensão da dialogicidade, que aponta para as formas de relação que os argumentos filosóficos mantêm com as concepções filosóficas passadas e presentes, com as quais esses argumentos dialogam de várias formas: defesa, crítica, adesão parcial ou total, análise, retomada, continuidade, ruptura, etc. Esses dois aspectos da dimensão dialética dos argumentos filosóficos nunca podem ser separados *a priori*, de modo análogo a como só podemos separar forma e conteúdo *a posteriori*. Por isso, a dimensão dialética dos argumentos filosóficos não deve ser confundida com a análise e a construção das estruturas lógico-semânticas realizada pela lógica científica, pela lógica filosófica e pelas filosofias da lógica e da linguagem⁸.

Ademais, a dialética filosófica nos permite entender como argumentos filosóficos recebem, em um sentido peculiar, *nomes próprios*. Exemplos disso são: os argumentos de Zenão contra o movimento, o argumento do “não mais isto do que aquilo” (*ou mallon*) de Demócrito, o paradoxo do *Mênon* de Platão, o argumento dos futuros contingentes ou da Batalha Naval de Aristóte-

⁷ De diferentes modos, a ideia de retomada do *trivium* clássico como fonte para caracterizar a argumentação em geral e a argumentação filosófica tem sido realizada desde o final do século XIX. Nietzsche incorporou em sua filosofia elementos centrais da gramática (por meio da filologia) e enfatizou os aspectos retóricos do fazer filosófico como mais fundamentais do que os aspectos dialéticos. Peirce estruturou sua semiótica em três partes correspondentes às partes do *trivium* clássico. Russell, Wittgenstein e Ryle (cada qual a seu modo) avançaram na construção da ideia de uma gramática filosófica. Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca reformularam a dialética e a retórica clássica em uma nova teoria da argumentação, que pretende incluir também a argumentação filosófica. Gadamer enfatizou em vários momentos a importância das tradições gramatical (filológica), dialética e retórica como fontes privilegiadas para sua proposta de uma hermenêutica filosófica. Mais recentemente, Nicholas Rescher propôs uma dialética filosófica como forma mais adequada de metafilosofia.

⁸ Neste ponto, a distinção medieval entre *logica docens* (lógica como tema de estudo e doutrina teórica específica) e *logica utens* (lógica como instrumento metodológico efetivamente operado) pode nos ajudar. A dialética filosófica, como dimensão *entranhada* em qualquer discurso reconhecido como filosófico por conta de seus modos de argumentar em favor de suas concepções (e, simultaneamente, contra outras), se aproxima muito mais da *logica utens* do que da *logica docens*.

les, os paradoxos do mentiroso e do Sorites de Eubúlides, o argumento Dominador de Diodoro Crono, o argumento ontológico de Anselmo de Aosta, as "cinco vias" para a existência de Deus de Tomás de Aquino, o argumento do *cogito* de Descartes, o argumento contra a causalidade real de Hume, dentre inumeráveis outros. Esses argumentos "com nome e sobrenome" indicam que não podemos separar a dimensão da logicidade que estrutura um argumento filosófico da dimensão da dialogicidade que dá seu conteúdo e contexto de discussão específico. Por fim, mesmo nos autores considerados mais literários e "retóricos" ou naqueles que se voltam contra certos parâmetros lógicos da tradição, caso reconhecemos neles o fazer filosófico, necessariamente encontramos algum tipo de configuração singular da dialética filosófica.

Por fim, a retórica filosófica pode ser caracterizada como o conjunto de estruturas narrativas e estilísticas que *articulam de certo modo* a dimensão gramatical e dialética em vista de atingir e persuadir certo público ou auditório presente e futuro. Não se deve confundir a retórica em seu sentido mais amplo ou em seu sentido literário com a retórica filosófica, embora a dimensão retórica do discurso filosófico seja aquela em que mais explicitamente encontramos as múltiplas e mutáveis relações entre filosofia e literatura. Encontramos a dimensão retórica dos argumentos filosóficos até mesmo nas obras consideradas literariamente mais áridas. É por isso que falamos, por exemplo, *do estilo de argumentação* de Aristóteles, de Kant ou de Husserl, filósofos que escreveram obras notadamente afastadas de qualquer elemento mais reconhecido como literário⁹.

Se quisermos uma formulação didática (mesmo que simplificadora) sobre o *trivium* filosófico, podemos dizer que a gramática filosófica determina *como e o que* um discurso filosófico *diz*, a dialética filosófica determina *como e com quem*

um discurso filosófico *dialoga* e, por fim, a retórica filosófica determina *como e para quem* um discurso filosófico *fala a fim de persuadir*. Nesta formulação algo limitada e limitante, é importante notar que, para além de suas especificidades, as três dimensões nos argumentos filosóficos determinam *como eles são realizados*, embora os sentidos destes "como" variem em cada uma dessas três dimensões. Mas é ainda mais importante perceber que essas três dimensões dos argumentos filosóficos precisam estar organicamente articuladas. Assim, aprender a habilidade de *produzir ou reproduzir* argumentos filosóficos – e com eles o conjunto aberto de técnicas de argumentação típicas do fazer filosófico – passa pelo aperfeiçoamento constante da capacidade de construção ou reconstrução de uma gramática, de uma dialética e uma retórica filosóficas singulares, as quais formam a fisionomia peculiar dos argumentos já existentes ou que pretendemos construir.

A partir desta visão da poética do fazer filosófico, fica mais simples entendermos como ela possui uma afinidade eletiva com a noção de dramaturgia deste mesmo fazer. Embora possamos remeter a existência da dramaturgia às práticas de encenação da antiguidade, como campo de investigação e discussão teórica, ela se instaura com a obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), de Lessing. A partir desse momento, a dramaturgia passa a denotar um conjunto multidisciplinar de saberes necessários para que a *encenação* ganhe em potência para sua plena realização, inicialmente nos palcos e mais recentemente em outras mídias. Por analogia, a dramaturgia do fazer filosófico indica o caráter sempre "a dois" inerente à argumentação em geral e aos argumentos filosóficos em específico. Em suma, a dramaturgia do fazer filosófico indica justamente que a poética do fazer filosófico sempre se dá em um *cenário dialógico*. Ela indica que qualquer gramática, dialética e retórica filosófica que

⁹ A dificuldade em reconhecer a dimensão retórica sempre necessária ao discurso filosófico tem raízes na luta entre a filosofia, a sofística e a poesia estabelecida desde os pré-socráticos, mas especialmente com Platão e Aristóteles, espalhando-se por meio da Antiguidade na disputa entre filosofia e retórica. Já nos tempos modernos, o estreitamento da retórica na análise das figuras de linguagem e de pensamento encontradas nos textos considerados poéticos ou literários, bem como sua posterior incorporação na teoria literária do século XX, também contribuiu para este "esquecimento" ou desconsideração das especificidades da retórica filosófica, embora já haja uma tendência crescente de reconhecimento desta dimensão do discurso filosófico a partir de meados do século passado.

compõem os argumentos filosóficos se enraizam em um contexto dialógico de múltiplas formas de relação do/da filósofo/a consigo mesmo/a, com as demais pessoas e com o mundo natural e histórico em que está inserido/a. Esse contexto dialógico nega a visão caricata segundo a qual a filosofia seria uma atividade solitária que poderia ser feita isoladamente.

Sem dúvida alguma, qualquer pessoa que se embrenhe na atividade filosófica terá de cultivar algum tipo singular de solidão filosófica, mas ela não significa nenhum tipo de solipsismo; bem antes, a solidão filosófica é o ponto de partida e de chegada das várias formas de diálogo, a começar pela bela caracterização platônica do pensamento (*dianoia*) como "diálogo silencioso da alma consigo mesma". Essa dimensão dialógica da dramaturgia do fazer filosófico se liga, mas não se limita à dimensão dialógica já apontada no nível da dialética filosófica. Na dialética filosófica, o diálogo indicado acontece mais no plano teórico, enquanto no âmbito da dramaturgia as várias formas do diálogo mostram o inevitável *contexto histórico-social em que todos/as os filósofos/as se encontram*, ou seja, para as múltiplas formas de configuração de uma *comunidade filosófica de diálogo* que é construída por uma multiplicidade e variedade indefinida de pessoas, procedimentos, discursos (textuais e verbais), eventos e instituições. Neste sentido geral, a dramaturgia do fazer filosófico aponta para o inevitável fato de as estruturas conceituais e argumentativas das perspectivas filosóficas elaboradas serem sempre *apresentadas, representadas e reapresentadas* (encenadas) em variáveis e polimórficas comunidades dialógicas.

Em conjunto, a poética e a dramaturgia do fazer filosófico compõem o que podemos chamar (em um sentido diverso daquele presente no projeto de Deleuze) de um *theatrum philosophicum*. Mas este "teatro" não se limita apenas ao nível das múltiplas formas dos argumentos e das comunidades filosóficas. Bem antes, este *theatrum*

philosophicum está necessariamente inserido em um polissêmico *theatrum mundi*, uma vez que as múltiplas formas de encenação dos argumentos filosóficos põem em obra (em cena), dentro do âmbito do polissêmico cenário do fazer filosófico, formas de pensar o mundo natural e histórico tanto em suas partes como em seu todo. Assim, o *theatrum philosophicum* encenado por meio da poética e da dramaturgia há pouco desenhadas em traços largos é um tipo de metateatro, ou seja, um palco teórico dentro do palco maior do mundo em que todos/as nós, como filósofos/as, estamos inexoravelmente situados¹⁰.

Deixando de lado a história dos conceitos de *theatrum mundi* e *theatrum philosophicum* e suas relações desde a Antiguidade até o século XVIII, passaremos a mostrar como esses conceitos têm na *República* de Platão (1996) seu momento inaugural, de tal forma a fazer uma breve genealogia da poética e da dramaturgia do fazer filosófico, que estamos propondo como uma metafilosofia adequada para o contexto contemporâneo. A genealogia desta concepção metafilosófica contemporânea na obra de Platão pode ser entendida como uma forma do que Baudelaire nos indica em seu *O pintor da vida moderna*: para tornar-se moderno, é preciso constituir uma nova antiguidade.

Segundo Ato – A poética e dramaturgia do fazer filosófico em Platão: o entrecruzamento entre *theatrum mundi* e *theatrum philosophicum* na *República*

Estamos agora em condições de mostrar como as noções de poética e dramaturgia do fazer filosófico, bem como a ligação entre as tópicas do *theatrum mundi* e do *theatrum philosophicum* estão entranhadas nos Livros V-VII da *República* de Platão (1996). A forma-diálogo, como moldura narrativa de todo o *corpus platonicum*, é o sinal mais evidente para falarmos de uma poética e uma dramaturgia do fazer filosófico ao longo de sua obra. Tomando como base vários importan-

¹⁰ O conceito de metateatro indica inicialmente o fato de encontrarmos reflexões sobre a teatralidade da vida nos textos teatrais, bem como a representação teatral dentro dos próprios textos teatrais. O conceito foi inicialmente proposto pelo teórico do teatro Lionel Abel (1963), em seu *Metatheatre: a new view of dramatic form*.

tes estudos recentes, podemos falar que Platão (1996), ao longo de sua obra, estabelece o fazer filosófico por meio de um tipo específico de poética e dramaturgia conceituais e argumentativas, instaurando, pela primeira vez na história da filosofia, um sentido profundo para o conceito de *theatrum philosophicum* em sua inevitável relação com o conceito de *theatrum mundi*¹¹. Esse *theatrum* constitui o centro do que podemos chamar, na terminologia atual, a metafilosofia platônica, e que, como veremos melhor a seguir, estou chamando aqui de "teatro das Formas".

Usando a noção de gramática filosófica antes apresentada, constatamos que Platão é um dos maiores criadores do vocabulário filosófico de todos os tempos, não apenas em sua obra e em sua época, mas em suas múltiplas repercussões ao longo de mais de dois milênios. Como veremos, uma das fontes para a formação de sua gramática filosófica (que, gostemos ou não, tornou-se nossa) são as experiências que estão na base do conceito grego de teatro, as quais, uma vez transformadas, se incorporam no vocabulário filosófico e intelectual ainda hoje em uso. Esse conjunto de transformações linguísticas, que estão na base de diversas analogias e metáforas conceituais ainda hoje ecoantes, tem seu centro na formação das noções de *teoria* e *teorização*.

Nos meandros da relação entre a gramática filosófica platônica e o idioma grego de sua época, trata-se de uma decisiva transformação do verbo grego *theaomai*, que inscreve a experiência do ver (e mesmo do ouvir) na forma do *contemplar*, estando na base do termo grego *théatron*, entendido como o lugar destinado a encenar espetáculos para serem vistos e ouvidos por um conjunto de espectadores¹². Em suma, encontramos no núcleo da poética e da drama-

turgia platônicas justamente a *contemplanção ativa e interativa (dialógica) do espetáculo do mundo como o tema central da filosofia*, ou seja, o *theatrum philosophicum* com o qual Platão (1996) caracteriza o fazer filosófico no contexto da *polis* (cultura) grega e pela primeira vez na história da filosofia se correlaciona, também pela primeira vez explicitamente, com a tópica nascente do *theatrum mundi*. Portanto, Platão (1996) desenha pela primeira vez a fisionomia do filósofo e do seu fazer (sua metafilosofia) no contexto histórico-cultural de sua época *através de um amplo, complexo e poderoso conjunto de analogias e metáforas conceituais e intuitivas em relação à mesma base de experiências culturais que alimentam a poesia dramática e o desenvolvimento do teatro grego inicialmente em Atenas*. Não se trata, portanto, de tomar emprestado da poesia e do teatro gregos certas intuições de fundo para "ilustrar" ou "ornar" conceitos filosóficos supostamente puros e literais, mas de tomar um conjunto de experiências linguisticamente codificadas na cultura grega *para formar poderosas metáforas conceituais que ainda hoje moldam nossa compreensão do fazer filosófico e mesmo do trabalho intelectual em geral*. O lugar mais importante de sua obra para entendermos esse processo de formação da metafilosofia platônica se encontra na sequência dos Livros V-VII da *República*¹³ (PLATÃO, 1996). Tomemos em atenção a *representação* de algumas das cenas desta parte do clássico texto.

Logo após ter enunciado, para o espanto dos outros personagens, que a cidade ideal delineada imaginariamente entre os Livros II e V (PLATÃO, 1996) só se tornaria possível quando os governantes fossem filósofos ou os filósofos governantes, surge imediatamente a questão: mas quem é o/a

¹¹ Por razões de brevidade, não posso aqui discutir quais as relações de semelhança, as retomadas e apropriações, bem como as diferenças entre estes estudos e a perspectiva aqui delineada. Os principais textos nos quais estou me baseando para falar de uma poética e de uma dramaturgia do fazer filosófico em Platão, especialmente na *República*, são os seguintes: Petraki (2011); Puchner (2010); Palumbo (2008); Nightingale (2004), especialmente os capítulos 2 e 3; Griswold (2002); Gordon (1999); Press (1995); Nussbaum (2009), especialmente p. 108-119; Ryle (1966), especialmente o capítulo 2.

¹² O exame detalhado desta transformação semântica é o tema central do belo livro de Andrea Nightingale (2004).

¹³ Dentre os textos mencionados acima, é no de Lidia Palumbo (2008) que mais explicitamente a tópica do *theatrum mundi* é associada aos diálogos platônicos. No entanto, essa relação é mais diretamente feita com o diálogo *Timeu*, o qual, é bom indicar aos neófitos na leitura de Platão (1996), inicia fazendo explícita remissão à *República*, com o que estabelece, em termos da *retórica filosófica platônica*, uma relação de continuidade *dramática* entre ambos os textos, malgrado a maior parte da moderna interpretação costume situá-los em momentos distintos do desenvolvimento intelectual do mestre da Academia.

filósofo/a e o que ele/ela *faz*¹⁴? Como ainda hoje, a resposta imediata consiste em fazer apelo à interpretação do próprio termo “filosofia”, de tal modo que o filósofo é inicialmente definido como aquele que “está desejoso da sabedoria, não de uma parte sim e de outra não, mas da totalidade” (PLATÃO, 1996, 475b 8-9)¹⁵. Com espírito irônico, Gláucon replica que Sócrates terá então muitos filósofos na cidade, uma vez que há muitos que desejam aprender, os quais o arguto interlocutor denomina de “amantes dos espetáculos” (*philothaemonas*), fazendo explícita menção aos concursos de tragédias e comédias da época (PLATÃO, 1996, 475d 6-e1).

De imediato, Sócrates rejeita essa concepção demasiado ampla e frouxa do filósofo, retrucando que este não é apenas um amante de espetáculos, mas um *amante do espetáculo da verdade* (*tês alêtheias philothaemonas*) (PLATÃO, 1996, 475e 4). O grifo anterior aponta a passagem do plural para o singular, ou seja, o filósofo não é quem ocorre a contemplar (*theaomai*) os diversos espetáculos públicos, mas quem se detém na contemplação de um único espetáculo, o da verdade. No curso do diálogo, aqueles que prestam olhos e ouvidos aos múltiplos espetáculos exibidos nos teatros da cidade são chamados de “amantes da opinião” (*philodoxous*), para contrastá-los com os “amantes da sabedoria” (*philosophous*) (PLATÃO, 1996, 480a 6-7). Mas antes de chegar a esse ponto, Gláucon pede contas a Sócrates sobre o que vem a ser este tão peculiar espetáculo da verdade. A resposta é dada pela célebre tese platônica da separação entre os objetos sensíveis, sobre os quais primariamente versa a opinião (que pode ser verdadeira ou falsa), e os objetos inteligíveis, aos quais corresponde o conhecimento (*epistêmê*), que, por princípio, só pode ser conhecimento se for verdadeiro. No contexto da interpretação especializada de Platão (1996), essa distinção é feita

por meio do que se chama de doutrina dos graus do ser e do saber, a qual é apresentada por meio da seguinte descrição diagramática: no extremo inferior de uma linha, temos a correlação entre o não ser (*to mé on*) e a ignorância (*agnoia*), no outro extremo superior, a correlação entre o ser (*to on*) e o conhecimento (*epistêmê*), estando no meio da linha, entre esses extremos, a correlação entre aparência ou objetos da opinião (*doxadôn*) e opinião (*doxa*).

Notemos que essa diferenciação será a base para duas das *cenas filosóficas* mais *icônicas* da obra de Platão (1996): a analogia conceitual e diagramática da linha segmentada no final do Livro VI e a Alegoria da Caverna que abre e rege o todo do Livro VII. Mas antes de falarmos sobre essas célebres cenas, convém notar que, nos momentos finais do Livro V, arrematando sua caracterização do filósofo como o amante do espetáculo da verdade, Platão (1996) usa, no espaço de poucas linhas, três vezes o verbo *theaomai* para diferenciar o filósofo verdadeiro daqueles que têm apenas a aparência de amantes da sabedoria. Citemos o trecho por sua importância histórico-filosófica:

Sócrates – Por conseguinte, dos que *contemplam* (*theômenous*) a multiplicidade de coisas belas, sem verem a beleza em si, nem serem capazes de seguir outra pessoa que os conduza até junto dela, e sem verem a justiça, e tudo da mesma maneira – desses, diremos que têm opiniões sobre tudo, mas não conhecem nada daquilo sobre que as emitem.
Gláucon – Forçosamente. **Sócrates** – E agora os que *contemplam* (*theômenous*) as coisas em si, as que permanecem sempre idênticas? Porventura não é isso conhecimento, e não opinião? **Gláucon** – Também isso é forçoso.
Sócrates – Não diremos também que têm entusiasmo e gosto pelas coisas que são objeto de conhecimento, ao passo que aqueles só o têm pelas que são do domínio da opinião? Ou não nos lembramos que dissemos que esses apreciam e *contemplam* (*theasthai*) vozes e cores belas e coisas no gênero, mas não admitem que o belo em si seja uma realidade?

¹⁴ Lembremos, de passagem, que dois aspectos “revolucionários” da *República* (PLATÃO, 1996) consistem em defender que a educação dos guardiões não se restringe nem a classes sociais abastadas ou nobres nem é exclusividade masculina, de modo que, no cenário argumentativo e conceitual da obra, podemos pensar na existência de filósofos e *filósofas* que podem vir a administrar e governar a cidade ideal elaborada. Por isso, doravante, quando se usar aqui apenas o masculino “filósofo”, tal será feito pela exigência do masculino genérico presente na gramática do português e por razões puramente estilísticas.

¹⁵ As citações do diálogo tomam como base a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (PLATÃO, 1996), embora as tenha modificado em vários momentos para me aproximar de uma tradução mais literal e filosófica do texto grego. A edição do texto grego utilizada é a de John Burnet (PLATÃO, 1982).

Gláucon – Lembramo-nos (PLATÃO, 1996, 479e 1-480a 5; grifos nossos).

A sequência imediata do trecho citado irá justamente diferenciar os amantes da sabedoria (*philosophous*) e os amantes da opinião (*philodoxous*), como já indicamos antes, e assim encerrar o Livro V (PLATÃO, 1996). Percebemos neste trecho o deslocamento linguístico do verbo que antes de Platão (1996) denotava a contemplação ou observação de espetáculos em geral (à época, sobretudo os teatrais) para passar a denotar a atitude de vida e a atividade intelectual do filósofo. É justo considerar esta a primeira cena do ato inaugural em que o fazer filosófico é representado como um *theatrum philosophicum*: o lugar onde se contemplam os conceitos gerais (na gramática filosófica platônica, as Ideias ou Formas) como aquilo que é o mais digno de se “ver” (entender) e examinar. Mas passemos à outra cena inaugural do *theatrum philosophicum* estabelecido por Platão (1996).

Logo após a cena que acabamos de entrever, o Livro VI (PLATÃO, 1996) é dedicado em sua totalidade a estabelecer, pela primeira vez na história da filosofia, quem é o filósofo, e ele o faz por meio de uma descrição argumentativa das capacidades que este deve possuir para sê-lo realmente. Mas logo após a descrição ideal do filósofo (que também deve cumprir o papel de guardião da cidade ideal), o outro interlocutor principal do diálogo, Adimanto, propõe o problema de contrastar esta imagem ideal delineada com aquilo que o senso comum da época entendia serem as principais características dos filósofos: pessoas inúteis (*achrêstoi*) ou perversas (*pamponeroi*) (PLATÃO, 1996, 487b-d). Segue-se o núcleo principal do Livro VI (PLATÃO, 1996), em que Sócrates mostra por que, diante de uma cidade corrompida, algumas pessoas aptas à filosofia que não se corrompem aparecem aos olhos do vulgo como inúteis e por que a maioria das pessoas aptas à filosofia se corrompem e são corrompidas (especialmente pelos sofistas), gerando a imagem comum dos filósofos como pessoas perversas.

Uma vez percorrida esta parte, encontramos a

parte final do Livro VI (PLATÃO, 1996), dedicada a estabelecer qual seria o maior dos bens humanos, o qual é determinado como o saber, em vivo contraste com a opinião corrente de que seria o prazer. Mas como o saber é sempre saber de algo, o diálogo prossegue tentando determinar qual seria esse objeto do saber. Para o embaraço de Sócrates, o objeto por excelência e a finalidade última do saber, é a própria Ideia de Bem. Ora, trata-se aqui de um círculo: o maior bem humano é o saber, e o saber é saber do bem. Reconhecendo este círculo e a própria dificuldade de definir a Ideia de Bem, Sócrates propõe uma *imagem analógica* em lugar de uma definição. Essa imagem analógica será a base para o que se convencionou chamar de linha segmentada. De modo resumido, a imagem é a seguinte: a Ideia de Bem é como o Sol; sua luz é a verdade como causa do saber; os objetos iluminados são as demais Ideias enquanto objetos do conhecimento, conforme já indicado na primeira versão da linha segmentada no Livro V (PLATÃO, 1996); os olhos são como a capacidade da inteligência ou o intelecto (*nous*), sendo a performance desta capacidade a intelecção (*noêsis*), que resulta no conhecimento (*epistêmê*).

Esta célebre imagem analógica, como já indicamos, será a base para, na sequência, se estabelecer outra imagem analógica de caráter diagramático: a linha segmentada que encerra o Livro VI e prepara a Alegoria da Caverna que abre o Livro VII (PLATÃO, 1996). Mas, tomada em si mesma, essa imagem analógica comparando o Sol à Ideia de Bem e os olhos à inteligência pode ser considerada a primeira configuração platônica da tópica do *theatrum mundi*: neste caso, a apresentação e a representação imagética do célebre mundo das Ideias em relação de analogia com o mundo sensível, como veremos melhor logo mais. A sequência estabelece – retomando e detalhando parte da linha inicialmente estabelecida no Livro V – a chamada linha segmentada, que pode ser assim reapresentada em seus traços gerais. Na parte de baixo da linha, temos o segmento do mundo sensível, objeto da opinião. Este segmento é dividido em duas

partes, uma relacionada às imagens fugidias das coisas sensíveis (comparadas com sombras e reflexos), correspondentes à suposição imaginativa (*eikasia*); o outro segmento compreende os próprios objetos sensíveis em sua estrutura efetiva, correspondente à crença firme (*pistis*). Na parte de cima da linha, temos o segmento do mundo inteligível, ou seja, do chamado "mundo das Ideias", que só pode ser atingido por meio do intelecto ou inteligência (*nous*). Este segmento, por sua vez, é também dividido em duas partes, a primeira compreende os objetos inteligíveis, que são inicialmente vislumbrados por meio do entendimento (*dianoia*) (exemplificado pela argumentação matemática), realizado a partir de raciocínios hipotéticos, mesmo sem ter clara consciência disso. A parte superior da linha é a dos objetos inteligíveis em si mesmos, que só podem ser atingidos por meio da intelecção dialético-filosófica (*noêsis*); estando, por fim, no topo da linha a própria Ideia de Bem. Temos aqui o segundo momento em que se apresenta, na história da filosofia, a metáfora do *theatrum mundi* como tema de representação (*mimesis*) do *theatrum philosophicum*. Em outros termos, um espetáculo em que o *todo do mundo*, dividido entre o sensível e o inteligível, é posto diante do espectador filosófico.

Em um momento de esclarecimento desta imagem analógica, por meio da *persona* de Adimanto, Platão (1996, 511c 3-d 6, grifos nossos) estabelece o segundo ato de transformação semântica do verbo *theaomai* do seguinte modo:

Adimanto – Compreendo [sc. a imagem da linha segmentada], mas não o bastante – pois me parece que é uma tarefa cerrada, essa de que falas – que queres determinar ser mais claro o conhecimento do ser e do inteligível que é contemplado (*theôroumenon*) por meio da capacidade dialética do que por meio das chamadas técnicas <matemáticas>, nas quais, *os que contemplam (hoi theômenoi)* os princípios hipotéticos são obrigados a *contemplá-los (auta theasthai) através da compreensão (dianoia)*, mas não através das sensações –, sem, contudo, chegar a investigar deste modo os princípios mais elevados senão hipoteticamente, parecendo-me não possuírem propriamente inteligência (*noun*) sobre esses <princípios>, mas apenas dos entes inteligíveis que seguem o princípio <mais elevado>. Parece-me chamares "entendimento" (*dianoian*) a capacidade

(*hexis*) dos geômetras e outros que tais, mas não inteligência (*noun*); sendo algo como que intermediário entre a opinião e a inteligência. **Sócrates** – Apreendeste perfeitamente, disse eu.

Obviamente não posso analisar todos os detalhes desta cena, tantas vezes *reapresentada* pelos/as intérpretes ao longo de séculos. Contudo, as passagens grifadas em itálico nos permitem entrever, por meio dos olhos do interlocutor de Sócrates, que ele está estabelecendo um novo sentido para o verbo *theaomai*, um sentido no qual a contemplação não é feita por meio dos sentidos (particularmente dos olhos), mas unicamente pelas capacidades mentais do entendimento e da inteligência. Ademais, a passagem revela que a imagem analógica da linha segmentada faz confluír, no texto platônico, a noção de *theatrum mundi*, como *apresentação* esquemática e panorâmica da estrutura ("espetáculo") do mundo, e a noção de *theatrum philosophicum*, como *representação* discursiva e dialógica dos conceitos e princípios fundamentais. Assim, o filósofo é, ao mesmo tempo, um autor e um ator nesta confluência entre os dois "teatros" (PLATÃO, 1996).

Mas como último ato da genealogia da poética e da dramaturgia do fazer filosófico que antes apresentamos, tomemos em atenção outra cena do drama filosófico de Platão (1996). Essa cena se encontra naquele que é, sem dúvida, o mais célebre ato do *theatrum philosophicum* apresentado na *República*: o Livro VII (PLATÃO, 1996). A justa fama deste Livro provém da mui conhecida Alegoria da Caverna. Esta alegoria é também uma imagem analógica que reencena as mencionadas anteriormente, mostrando a poderosa e polimórfica capacidade da analogia como procedimento cognitivo-linguístico criador de novas metáforas conceituais.

Dada a celebridade da alegoria, é escusado aqui que a retomemos em sua íntegra. Basta citar seu início para evocá-la à memória de quem lê ou recomendar sua (re)leitura:

Sócrates – Depois disso, disse eu, imagina mentalmente (*apeikason*) pelo seguinte experimento-mental (*pathei*) a nossa natureza em

relação à educação (*paideias*) ou à falta-de-educação (*apaideusias*). Figura mentalmente (*ide*) seres humanos como que habitando em um subterrâneo na forma de caverna (PLATÃO, 1996, 514a 1-3).

Algumas breves observações sobre este trecho inicial da alegoria. Em primeiro lugar, ela é destinada a trazer aos olhos da mente nossa natureza em relação à educação ou sua falta. Não é ocioso lembrar que a educação, aqui, não deve ser entendida apenas como educação em sentido escolar, mas no sentido da formação integral da personalidade humana, aquilo que também chamamos, a partir da filosofia e da literatura alemãs, de "formação" (*Bildung*). Como é notório, desde o Livro II, um dos fios-condutores da *República* é o desenvolvimento de uma filosofia da educação, mas algo menos notado é o fato de ser no Livro VII que esta filosofia revela seu centro como uma *filosofia da educação para o fazer filosófico*, alçado por Platão (1996) ao posto de fazer humano mais elevado, e sobrepondo-se, por isso, à forma de fazer (*poieô*) que era então considerada, como que por antonomásia, a mais elevada pelo senso comum grego: a poesia (*poiêsis*).

Em segundo lugar, notemos que Platão (1996) pede aos interlocutores imediatos do diálogo (e, por extensão, a nós) que imaginem ou figurem mentalmente (usando, respectivamente, os verbos *apeikadzô* e *idein*) um determinado *cenário conceitual imaginário*¹⁶. Trata-se, portanto, de *um tipo de contemplação mental do que poderíamos, em nosso contexto, chamar de um teatro filosófico da imaginação teórica*. Logo mais teremos oportunidade de compreender melhor a importância deste uso de verbos ligados à experiência visual na formação da gramática e da retórica filosóficas de Platão.

Por fim, a imagem do interior da caverna claramente se inspira na estrutura do teatro, com as sombras projetadas no fundo da caverna estando no lugar do espetáculo teatral e as pessoas que as contemplam e a elas se aferram como

os espectadores desta encenação sombria. O interessante consiste em que a pessoa imaginariamente liberada de seus grilhões e impelida a subir da caverna até o mundo exterior representa evidentemente o filósofo. Ao completar a ascensão ao exterior da caverna – contemplando o espetáculo das Formas e, como veremos logo mais, o Sol deste "mundo exterior" (a Ideia de Bem) – o filósofo deixa de ser um espectador e, retornando à caverna (a região sensível do mundo), *torna-se um ator no palco da vida política e cultural da cidade*, mesmo que prossiga ainda aí a contemplação das Formas, que é sempre algo parcial e finita por conta das inevitáveis limitações humanas.

Feitas essas observações gerais, podemos passar à cena que queríamos desde o início re-presentar, uma cena que nos confirma – ao modo de um reconhecimento (*anagnôrisis*) – como o *theatrum philosophicum* de Platão (1996, 517c 8-e 2, grifos nossos) está intrinsecamente ligado à tópica do *theatrum mundi*:

Sócrates – Meu caro Gláucôn, essa imagem (*eikona*) – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente: de um lado, comparando a aparência (*phainomenên*) que se vê pelos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. De outro lado, à subida à <região> superior e à *visão de conjunto* (*théan*) das <coisas> superiores, se a tomares como o caminho ascendente (*anodon*) da alma à região inteligível (*noêton topon*), não decepcionarias a minha expectativa, supondo que desejas ouvi-la. O *deus* (*theos*) sabe se <esta imagem> logra ser verdadeira. Pois, para mim, essas *aparências assim aparecem* (*phainomena houto phainetai*): no limite do cognoscível é que se avista, com dificuldade, a Ideia de Bem; e, uma vez avistada, infere-se que ela é, para todas <as coisas>, a causa de quanto há de correto e belo: na <região> visível, é criadora da luz, da qual é senhora; e, na <região> inteligível, é ela a senhora da verdade e propiciadora da inteligência; de modo que é preciso *tê-la em vista* (*idein*) para estar apto a agir com sensatez, quer individualmente, quer na vida pública. [...] E então? Será considerado algo de se admirar se aquele que, tendo descido das *contemplações divinas* (*theiôn...theôriôn*) para as coisas humanas, fizer gestos disparatados e parecer muito ridículo, porque está ofuscado e ainda não se

¹⁶ Reparemos, de passagem, que o verbo *idein* (conjugado na citação na segunda pessoa do singular imperativo aoristo 2, ou seja, na forma *ide*) é um verbo derivado dos verbos *eidomai* (*oida*) e *horaô*, que significam, respectivamente, ver/saber e ver/olhar. Os dois termos que Platão (1996) mais usa para falar dos objetos que são acessíveis unicamente pelo entendimento (*dianoia*) e pela inteligência (*nous*) são derivados desta mesma família de verbos, ou seja, esses objetos são amiúde chamados de Forma (*eidos*) e Ideia (*idea*).

habitou suficientemente às trevas ambientes, e foi forçado a contender, em tribunais ou outros lugares, acerca das sombras do justo ou das imagens das sombras, e a disputar sobre o assunto, sobre o que supõe ser a própria justiça quem jamais a viu?

É preciso novamente deixar claro que não podemos analisar a fundo esta passagem. De todo modo, temos neste trecho a completa conversão da noção ordinária de ver ou contemplar (*theomai*) associada a uma experiência sensível – da qual o teatro era, então, a mais notável forma – para uma experiência de ordem intelectual, ou seja, a fundação da noção mesma de teoria (*theoria*) como a tarefa própria do fazer filosófico¹⁷. Mas vejamos alguns detalhes da cena filosófica citada.

Em primeiro lugar, em seu início, Platão determina que a imagem descrita no experimento-mental da Alegoria da Caverna constitui o fecho das outras imagens analógicas pelas quais já passamos os olhos antes. Esta imagem é denotada pelo termo grego *eikona*, donde provém nossa palavra "ícone". Usando a terminologia da semiótica de Charles Peirce, os ícones são signos que nos apresentam determinado sentido de um objeto por meio de algum tipo de relação de semelhança, seja ela imagética, seja ela diagramática, seja ela ainda – em nível mais abstrato e simbólico – metafórica ou analógica. No caso do ícone platônico da caverna, essas três dimensões estão presentes. A filosofia platônica, bem como a imagem que nela se apresenta do fazer filosófico, é profundamente icônica em múltiplos aspectos. Dado o caráter sempre algo sensível dos ícones, eles "afetam" aqueles que os contemplam de um modo mais profundo e "emocional" do que os outros tipos de signos, a

saber: os índices e os símbolos.¹⁸ Todavia, embora não possamos entrar aqui em detalhes, os ícones mais fortes, como é o caso da alegoria platônica, ganham uma dimensão simbólica que ecoa seus sentidos em uma quantidade indefinida de outros conceitos. Na realidade, como já insinuei em momentos anteriores, a poética e a dramaturgia do fazer filosófico elaboradas por Platão se valem desses três tipos de ícones para encenar o *theatrum philosophicum* que estamos contemplando em parte.

Em segundo lugar e relacionado a isso, encontramos a divisão – marcada pelas conjunções coordenativas "de um lado" e "de outro lado" – das *duas regiões do mundo* representadas na alegoria. De um lado, as aparências (*phainomena*) que se veem com os olhos, tomados aqui como metonímia de todos os cinco sentidos. Trata-se do que os discípulos de Platão chamarão de "mundo sensível" (*kosmos aisthêtos*). De outro lado, as aparências que constituem a *visão de conjunto* (*théan*) da região superior, a região inteligível (*noêtos topos*), essa região que também os discípulos chamarão de "mundo inteligível" (*kosmos noêtos*). Todavia, em contraste com esta visão tradicional, não traduzimos, como se costuma fazer, a expressão grega *noêton topon* por "mundo inteligível" porque isso nos levaria a pensar que Platão sugere a existência de dois mundos separados, o que já é uma interpretação de seus discípulos, especialmente dos neoplatônicos. Não se trata de fazer uma crítica a esta interpretação, o que, de certa forma, seria inútil, dado que ela se tornou a vulgata do pensamento platônico no correr dos séculos¹⁹. O que estou propondo é que nos aproximemos o máximo possível do momento criador que Platão está instaurando

¹⁷ Nos textos remanescentes de seu mais famoso discípulo, Aristóteles, encontramos o uso já gramaticalizado das metáforas conceituais platônicas por meio do emprego do verbo "teorizar" (*theoreô*) para descrever a tarefa própria do filósofo, tal como na célebre abertura do Livro IV da *Metafísica*: "Há uma ciência que teoriza (*theôrel*) o ser enquanto ser e as propriedades que a ele <se aplicam> por si mesmo" (PLATÃO, 1996, 1003a 20-21; grifos nossos). Sobre esta "normalização" da noção de teoria em Aristóteles, veja-se Nightingale (2004), cap. 5.

¹⁸ Sobre a tripartição dos signos (em sua relação de referência com os objetos significados) em ícones, índices e símbolos, veja-se Peirce (2003), p. 45-76. Para um livro de referência para a discussão filosófica da teoria dos signos de Peirce em seu desenvolvimento e em correlação com algumas tendências da filosofia da linguagem e da ciência do século XX, veja-se Short (2007). Pesquisas recentes apontam que Peirce teria tirado a inspiração para estabelecer seus três tipos de signos do comentário de Proclo (séc. V d.C.) à *República*, de modo que aplicar sua semiótica ao texto platônico não é apenas uma possibilidade interpretativa, mas representa um tipo de "afinidade eletiva" entre ambos os horizontes filosóficos.

¹⁹ Parece-me que a interpretação tradicional de "dois mundos" na encenação filosófica que estamos analisando aqui é uma projeção feita pelos neoplatônicos a partir de suas interpretações das analogias e metáforas conceituais postas em cena no diálogo *Timeu*, o qual (junto de *Parmênides*) era tido por esses *continuadores criativos* de Platão como a culminação e a súpula de sua filosofia.

com seu texto.

Mas independentemente de como queiramos resolver essa ambiguidade (se é que o podemos), o uso do termo *phainomenon* para falar tanto dos objetos sensíveis quanto dos inteligíveis nos revela uma “torção” cognitivo-linguística que Platão (1996) está pondo em cena (“dramatizando”) com sua operação analógica, ou seja, revela a gramática filosófica constituída neste texto fundador, a qual terá efeitos duradouros em toda a tradição intelectual posterior, a começar por Aristóteles. De nosso ponto de vista, o trecho (e todo o contexto em que ele está inserido) representa uma cena decisiva para entendermos o entrecruzamento íntimo dos conceitos de *theatrum mundi* e *theatrum philosophicum*: a alegoria – que se delinea como um ícone complexo sobre as outras imagens analógicas e diagramáticas já analisadas – é a apresentação *sinóptica* da estrutura do mundo (em suas duas regiões gerais) e, ao mesmo tempo, uma representação metafórica e conceitual que indica ser a contemplação filosófica o único meio de *tentar* atingir e pôr diante dos *olhos da mente o espetáculo* desta mesma estrutura²⁰.

Isso nos permite passar ao terceiro e último aspecto que se faz necessário analisar na cena aqui rerepresentada. Reparemos agora na recorrência dos termos relacionados à visão, os quais como que circundam e permitem a mutação semântica do conceito então usual ligado particularmente à experiência dos festivais e espetáculos teatrais. Inicialmente, notamos que, no âmbito da região inteligível do mundo, Platão (1996) fala da “visão de conjunto” (*théa*) dos objetos inteligíveis (Formas ou Ideias). É precisamente o termo grego *thé* que está contido como semantema central do

termo *théatron*, ou seja, o lugar aonde se vai para ver (e ouvir) espetáculos, particularmente a representação ou encenação de poemas dramáticos. Pela relação direta deste com o termo grego *théa* (“deusa”, “divindade”), a metáfora conceitual de fundo na experiência do teatro grego é a de uma visão panorâmica, tal como a que se atribuía às divindades (deusas e deuses) e que era “imitada” ou “simulada” pelo espectador da encenação dramática quando se sentava na plateia para contemplar a peça que se punha em cena. Em *analogia* com esta experiência conceitualmente codificada (com raízes religiosas) e enraizada no imaginário cultural ateniense de seu tempo, Platão (1996) fala aqui *metaforicamente* de uma visão de conjunto do *espetáculo* das Formas, ou seja, daquilo que estou chamando de *teatro das Formas* e que revela a existência de uma poética e uma dramaturgia platônicas do fazer filosófico.

Olhada em seu conjunto a partir da passagem que estamos analisando, a alegoria platônica nos indica que a contemplação que podemos fazer no “teatro da caverna” é limitada, enquanto quem consegue se libertar (ou ser libertado) dos grilhões e subir à região inteligível claramente tem acesso a um mundo mais vasto e consegue contemplá-lo, ainda que sempre de um ponto de vista particular e nunca de forma definitiva. Assim, Platão (1996) *envolve o teatro de sombras da caverna no teatro de luzes das Formas*. Isso significa: para o fundador da Academia, encetar o caminho da filosofia consiste em *entrar no teatro das Formas*, de tal modo que a metafísica platônica não é apenas um *theatrum philosophicum*, mas já contém aquilo que estudiosos da literatura teatral chamam atualmente de “metateatro”, ou

²⁰ A encenação filosófica platônica – que contempla a totalidade do mundo para além daquilo que nos é dado no mundo sensível – é rerepresentada em um trecho do tratado *Sobre o sublime*, escrito provavelmente no século I d.C. e falsamente atribuído ao filósofo e filólogo (“crítico literário”) Longino (séc. III d.C.). O trecho é o seguinte: “O que, então, era a visão daqueles semideuses [refere-se aos deuses que Platão, no *Timeu* (65c-85e), apresenta como construtores do corpo humano] que visavam as mais nobres coisas no escrito e que foram desprezados <pelos intérpretes> como detalhes inúteis? Antes de tudo o mais isto: que a natureza julgou o ser humano um animal não ignóbil, mas, como se ela estivesse nos convidando para um grande festejo (*panégyrin*), ela nos trouxe à vida e à totalidade do mundo (*sympanta kosmon*) para sermos *espectadores (theastas)* de seus jogos e competições; e ela, por isso, fundiu em nossas almas um invencível amor eterno a tudo o que é grandioso e mais divino do que nós. Por causa disso, nem o mundo inteiro (*sympas kosmos*) satisfaz a *contemplação (théoria)* e o *pensamento (dianoia)* dos seres humanos, mas as <suas> *concepções (epinoiai)* frequentemente ultrapassam os limites que nos confinam. E se *mirares em conjunto (periblepsaito)* no ciclo da vida, e veres como em todas as coisas o extraordinário, o grande e o belo estão plenamente presentes, rapidamente compreenderás o propósito de ter nascido” (PLATÃO, 1996, 35, 2-3; tradução e grifos nossos). Essa bela passagem (como várias outras no tratado), longe de ser uma interpretação convencional do diálogo *Timeu* de Platão, nos mostra, ao contrário, que o seu autor encontra neste texto uma imagem do *theatrum mundi* no qual entramos e do *theatrum philosophicum*, ao indicar que o mundo visível não é suficiente para nosso pensamento e contemplação. Com efeito, em diversas passagens do célebre tratado, as obras de Platão são evocadas como exemplos da *retórica* que apresenta a característica do sublime.

seja, aquilo que Shakespeare magistralmente ilustrou em seu *Hamlet* e em seu *Sonho de uma noite de verão*: o teatro dentro do teatro. E após entrarmos no teatro das Formas (ao sairmos do teatro das sombras), no limite desta região inteligível, tal como quem consegue encarar o Sol na região sensível, avista-se com dificuldade a Ideia de Bem, que é causa do ser (*ratio essendi*) das Ideias e, portanto, do mundo sensível; assim como é causa de seu (re)conhecimento (*ratio cognoscendi*) pelo intelecto (*nous*), sendo, por tudo isso, o componente cênico e conceitual central de toda a discussão. Notemos, em seguida, que Platão faz um trocadilho – algo bem típico de sua prosa poético-filosófica – entre essa visão de conjunto (*théa*) e o deus (*theos*), ao qual reserva o saber se a imagem (“aparência”) traçada na alegoria realmente alcança a verdade que pretende representar aos olhos de nossa mente. Encontramos nesse trocadilho a evocação implícita da analogia entre a visão divina e a visão humana que dela se aproxima, visão humana que não é senão a formação de um olhar filosófico sobre os conceitos e princípios fundamentais que são as Formas ou Ideias da região inteligível.

Essa aproximação do olhar filosófico com o olhar divino fica evidente na expressão grifada ao final da passagem citada: “contemplações divinas” (*theiôn theôriôn*). Não é por acaso que dois dos mais famosos léxicos da língua grega apontam essa passagem como o momento em que a palavra “teoria” é “transsubstanciada” do seu uso até então comum – como viagem para ver algo ou como o espetáculo que se observa nessa jornada ou no teatro – para o uso que ainda hoje dela fazemos²¹. Embora a palavra já apareça antes dessa passagem nessa acepção (PLATÃO, 1996, 486a 8), é neste momento que a noção de contemplação *visual* de um conjunto de objetos ou fatos passa ao sentido da contemplação *intelectual* de um conjunto de objetos abstratos. Assim, diferente do amante da opinião (*philodo-*

xos), o amante da sabedoria (*philosophos*) não acorre aos festivais teatrais que se promovem na cidade ou fora dela; antes, ele se esforça para fazer a contemplação realmente análoga à das divindades, a contemplação divina das Formas ou Ideias: o espetáculo da verdade.

O trecho final mostra isso *metaforicamente* ao evocar a experiência comum de ofuscamento visual quando saímos de um lugar iluminado para um lugar de penumbra. Mas a parte final é também uma homenagem implícita à própria figura de Sócrates, o que fica evidente na alusão às disputas sobre o justo e outras Ideias, contidas realizadas nos tribunais e outros locais da cidade com pessoas que não conhecem desses conceitos senão as sombras que se projetam dentro da caverna (o mundo sensível). Portanto, como Andrea Nightingale (2004) indica com precisão e beleza, a noção platônica de teoria ainda não está inscrita propriamente no registro que opõe teoria e prática, sendo compreendida como um tipo de *jornada de ida e volta* (que é uma das significações arcaicas da palavra grega *theôria*), ou ainda, em uma expressão algo controversa, como uma *prática teórica*, ou seja, como uma atividade complexa de teorização que sai da região ordinária do sensível – o domínio cotidiano da cidade – em uma jornada rumo à região extraordinária do inteligível – o domínio dos conceitos que só se apreende pela inteligência (*nous*), única faculdade mental capaz de se separar por completo das aparências sensíveis²².

Essa jornada teórica do fazer filosófico para sair do teatro das sombras e entrar no teatro das Formas ganhará concretude metodológica logo após a cena dialógica que estamos entrevendo aqui: ela se realiza a partir do currículo formado inicialmente por meio do exercício e do aprendizado das *técnicas* matemáticas (aritmética, geometria, astronomia e harmonia musical) e é coroada com o exercício da dialética como única *técnica* que merece a qualificação de conheci-

²¹ Cf. Bailly (1996), p. 933; Liddell, Scott e Jones (1996), p. 797.

²² Cf. Nightingale (2004), cap. 3. Embora a criação conceitual platônica seja fundadora da tópica ainda hoje poderosa de analogias e metáforas conceituais que animam o fazer filosófico, ela possui ecos de outro pensador grego fundamental: Parmênides. Em seu poema *Da natureza*, o próêmio (DK B 1) descreve sua jornada partindo do mundo ordinário e prosaico da cidade em direção ao domínio divino e extraordinário onde encontra a deusa que conduzirá boa parte da narrativa do poema.

mento (*epistêmê*) em sentido próprio. Devemos lembrar que essa é uma das fontes filosófico-literárias de constituição daquilo que, no final da Antiguidade, será tomado como o currículo básico de formação intelectual superior, em um primeiro momento nos monastérios e, posteriormente, nas universidades, até o século XVII: as Sete Artes Liberais, formadas pelo *trivium* – gramática, dialética e retórica – e pelo *quadrivium* – composto exatamente pelas mesmas artes/técnicas apresentadas por Platão (1996): aritmética, geometria, astronomia e música. Todavia, como contrapartida deste currículo teórico, a parte final do trecho citado (tanto quanto a alegoria como um todo) deixa algo bem claro: é a *contemplação* continuada e persistente da Ideia de Bem que permite a quem a realiza *agir de modo sensato* (*emphronôs praxein*), quer como indivíduo, quer como participante da vida pública. Essa observação tem como contrapartida na sequência do Livro VII (PLATÃO, 1996) a descrição das funções públicas e políticas que os guardiões e as guardiãs da cidade ideal desempenham ao conseguir alcançar a habilidade na compreensão das Formas.

Portanto, a poética e a dramaturgia postas em cena nos Livros centrais da *República* (centradas na constituição platônica do conceito de teoria) (PLATÃO, 1996) representam uma fusão originária dos conceitos de *theatrum mundi* e de *theatrum philosophicum*. O metateatro filosófico de Platão (que põe em cena sua metafilosofia) coloca o mundo humano da caverna dentro de um teatro do mundo mais vasto que é contemplado pelo filósofo em sua jornada teórica em direção à região inteligível do mundo, a partir da qual se vislumbra a totalidade do mundo em sua ordem intrínseca. É evidente que o *theatrum philosophicum* que se segue à obra de Platão (1996) recebeu incontáveis outras figurações e ainda pode ganhar inúmeras outras. O importante é perceber que a proposta de uma poética e uma dramaturgia para o fazer filosófico no complexo panorama da filosofia atual não é uma “invenção”, mas uma retomada em novas bases de algo que já está presente em um dos momentos fundadores da história

da filosofia ocidental.

Referências

- ABEL, Lionel. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. New York: Hill & Wang, 1963.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Theatrum philosophicum*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*: vol. 2. Rio de Janeiro: Forense, 2013. p. 240-266.
- GORDON, Jill. *Turning toward philosophy: literary device and dramatic structure in Plato's dialogues*. Pennsylvania: Pennsylvania UP, 1999.
- GRISWOLD, Charles. Plato's metaphilosophy: why Plato wrote dialogues. In: GRISWOLD, Charles (ed.). *Platonic writings, Platonic readings*. Pennsylvania: Pennsylvania UP, 2002. p. 143-167.
- LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about our mind*. Chicago: Chicago UP, 1987.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon, 1996.
- NIGHTINGALE, Andrea. *Spectacles of truth in classical Greek philosophy: Theoria in its cultural context*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- OVERGAARD, Soeren; GILBERT, Paul; BURWOOD, Stephen. *An introduction to metaphilosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- PALUMBO, Lidia. *Mimesis: rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Napoli: Loffredo, 2008.
- PETRAKI, Zacharoula. *The poetics of philosophical language: Plato, poets and Presocratics in the Republic*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLATÃO. *Platonis Opera*: vol. 4. Oxford: Clarendon, 1982.
- PLATÃO. *República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.
- PRESS, Gerald. Plato's dialogues as enactments. In: GONZALES, Francisco J. (ed.). *The third way: new directions in Platonic studies*. London: Rowman & Littlefield, 1995. p. 133-152.
- PUCHNER, Martin. *The drama of Ideas: Platonic provocations in theater and philosophy*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- RYLE, Gilbert. *Plato's progress*. Cambridge: Cambridge UP, 1966.
- SHORT, Thomas L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

Nazareno Eduardo de Almeida

Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1999); mestre e doutor pela Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUC/RS) (2001-2005); professor associado I do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Endereço para correspondência:

NAZARENO EDUARDO DE ALMEIDA
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima,
s/n
Trindade, 88040-900
Florianópolis, SC, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.