

A TRANSVALORIZAÇÃO DA TRAGÉDIA EM PLATÃO

Marta Rodrigues*

SÍNTESE – Em primeiro plano, apresenta-se a censura platônica acerca da arte trágica e o papel que esta representa no Estado ideal. A pergunta que se levanta ascende como proposição: Platão censura extremamente os poetas trágicos para, num segundo momento, dizer que a arte deveria estar em ofício à filosofia. Mas, ele, à revelia disso, transvaloriza os elementos da poesia trágica em categorias filosóficas. Ora, Platão compara uma trilogia em tributo à razão e à verdade filosóficas.

PALAVRAS-CHAVE – poesia, filosofia, mito, *lógos*.

ABSTRACT – In a first plane, it present the Platonic censorship related to tragic Art and the role which this represents in the ideal state. The question arises as a proposition: Plato censors the tragic poets extremely, and in a second moment, he states that the Art should be a tool to philosophy. But he, opposite to this, transvalue the elements of tragic poetry in philosophical categories. Plato will compose a trilogy in tribute to Reason and to philosophical truths.

KEY WORDS – poesy, philosophy, myth, *lógos*.

1 – Platão e a poesia

A poesia se inscreve em Platão de duas maneiras. Na obra platônica encontra-se a censura feita a ela e, ao mesmo tempo, os critérios estabelecidos pelo filósofo para que ela possa continuar sendo realizada na *pólis*. De outro modo, à revelia desta censura, encontra-se a racionalização dos elementos da tragédia concernente à trilogia *Apologia-Críton-Fédon*.¹ A artéria principal desta problemática transporta a seguinte idéia: a poesia trágica e, somente ela, sofrera a censura feita por Platão. Tal censura é fundamentada a partir do caráter ético que representa e, conseqüentemente, sua repercussão na formação dos jovens. Entretanto, é justamente a poesia épica e seu respectivo conteúdo mítico que servirão de matéria-prima à elaboração da poesia trágica no século V a.C. Porém, a ambigüidade ras-teada nesta problemática não encontra-se somente no aspecto formal de aborda-

* Mestre em Filosofia pelo Curso de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS.

¹ A relação que fundamenta esta trilogia não refere-se aos aspectos que datam historicamente os diálogos, pois a *Apologia* e o *Críton* são diálogos da juventude de Platão, e o *Fédon* da maturidade. A ordem é estabelecida a partir da temática e dos argumentos inerentes a ela.

gem da poesia no pensamento platônico e vai mais além, quando da elaboração da racionalização da tragédia perfilada na trilogia mencionada.

O lugar da poesia na filosofia platônica

A motivação platônica ao rechaçar a poesia pode ser compreendida, segundo a análise de Grube,² à luz da instauração da filosofia em substituição à antiga *paidéia* que realizava-se através das narrativas de Homero e Hesíodo. No entender de Platão, somente a filosofia poderia conduzir os homens à aquisição daquele tipo de sabedoria sobre o qual sustenta-se, em última instância, o bem, tanto o Estado como os indivíduos ofereciam-se, realmente, como mestres do bem.

A argumentação platônica trata de substituir a antiga *paidéia* pela instituição de outro tipo de saber, o filosófico, pois somente ele garante o conhecimento verdadeiro. Para tanto, vai especificar o estatuto epistemológico da poesia e, também, impor regras que ela deverá seguir no auxílio da busca à verdade.

No primeiro diálogo de Platão, *Apologia de Sócrates*, encontra-se a primeira pista apontando o modo como vai ser desenvolvida a argumentação platônica acerca da poesia. Quando Sócrates argumenta sobre a verificação ao oráculo de Delfos, pois este sentenciará ser aquele o mais sábio dos homens, conclui que aqueles que sabiam o que ele ignorava, não tinham consciência dos limites de seu conhecimento; logo o deus havia considerado o mais sábio porque somente ele era consciente de sua própria ignorância e porque, como ele mesmo diz, não pensava que sabia o que não sabia.

Desta forma visitou os poetas entre outros, e, enfrentando-os com suas próprias obras, pedia a eles que lhe explicassem seu significado; porém pôde comprovar que quase todos eram capazes de fazê-lo melhor que os poetas. Daí concluiu que “tampouco os poetas compunham suas obras por sabedoria, mas por dom natural, em estado de inspiração, como os adivinhos e profetas”.³

No diálogo *Ion*, Platão estabelece o tipo de conhecimento poético. Ion é um rapsodo de certa categoria, que não somente recita, como também fala sobre Homero de modo inigualável. Sócrates pergunta como pode saber sobre Homero sem saber também sobre os demais poetas, dado que todos escrevem sobre os mesmos temas: a guerra, a paz e a vida dos homens. Isto não acontece nas outras artes, como na pintura e na escultura, que supõem que a crítica da obra de um artista não pode ser sensata se carecer de conhecimento sobre a obra dos demais. Ion fica perplexo. Sócrates resolve o dilema dizendo que o que Ion possui não é conhecimento, e sim inspiração:

“Ce don de bien parler sur Homère est chez toi, non pas un art, comme je le disais tout à l’heure, mais une force divine. Elle te met en branle, comme il arrive pour la pierre qu’Éuripide a nommée magnétique, et qu’on appelle communément d’Héraclée. Cette pierre n’attire pas seulement les anneaux de fer eux-mêmes; elle communique aux anneaux une force qui leur donne le même pouvoir qu’à la pierre, celui d’attirer d’autres anneaux, de sorte qu’on voit parfois une très longue chaîne d’anneaux de fer suspendus les uns aux autres. Et pour tous, c’est de cette pierre-là que dépend leur force. De même aussi la Muse

² GRUBE, G. M. A. *El pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos, 1984, p. 274 e *passim*.

³ *Apologia de Sócrates*, 21c.

fait des inspirés par elle-même, et par le moyen de ces inspirés d'autres éprouvent l'enthousiasme: il se forme une chaîne. Car tous les poètes épiques, les bons poètes, ce n'est point par un effet de l'art, mais pour être inspirés par un dieu et possédés qu'ils débiterent tous ces beaux poèmes."⁴

Os poetas se apóiam na inspiração, por isso somente são capazes de escrever um tipo de poesia, seja trágica, lírica ou qualquer outra. Isto também ocorre com o rapsodo – intermediário na cadeia da inspiração entre o poeta e o auditório ao qual comunica a possessão divina em certo grau – que é capaz de atuar com perfeição somente num campo restringido. E o mesmo ocorre com o ator. Ion insiste na força das emoções que sente quando recita, assim como em seu êxito ao comunicar estas emoções ao auditório (cf. *Ion*, 535c). Esta é a convicção fundamental de Platão com respeito à arte, a saber, o êxito artístico consiste numa torrente de emoção que flui do poeta ao ator e do ator ao auditório. O ofício do poeta – como Sócrates diz no *Fédon* (61b) – consiste em contar narração (*mythos*), e não em oferecer, ao menos enquanto poeta, uma explicação lógica acerca das coisas (*lógos*).

Em *A República* o tema da arte é estudado inteiramente do ponto de vista do educador e do governante. Não há menção alguma da inspiração divina, nem tampouco se considera o artista como tal. O tema em questão não é a qualidade de uma obra de arte, somente seu valor social. É óbvio que este último era, para Platão, o valor fundamental ou que, quando menos, todos os demais valores se subordinam a ele. Platão considera a arte como um dos fatores mais importantes no Estado, devido à sua influência na vida dos homens.

"Mas então só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem do caráter bom, ou então a não poetarem entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte? E, se não forem capazes disto, não deverão ser proibidos de exercer o seu mister entre nós, a fim de que nossos guardiões, criados no meio das imagens do mal, como no meio de ervas daninhas, colhendo e pastando aos poucos, todos os dias, porções de muitas delas, inadvertidamente não venham a acumular um grande mal na sua alma? Devemos mas é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar em harmonia com a razão formosa?"⁵

No livro III de *A República*, Sócrates acaba de discutir sobre as qualidades exigidas de seus guardiões, e em seguida passa a tratar de sua educação. Como sempre, enfatiza a importância de começar a preparação desde criança, o que leva em seguida a uma discussão acerca do tipo de narrações que deveriam ser contadas na infância, assim como o tema da censura na arte e especialmente na poesia. Oferece múltiplos exemplos de pequenas histórias acerca dos deuses que não deveriam ser permitidas. Os deuses não devem ser descritos de forma indecorosa e, considerando que os guardiões não devem temer a morte, é necessário evitar

⁴ *Ion*, 533d.

⁵ *A República*, 401b.

narrações de terror sobre o além-túmulo. Os heróis nobres não devem ser representados entregando-se a emoções excessivas, sejam lágrimas ou gargalhadas. Porém, como ainda não surgiu o bem nem a virtude, não se coloca questões sobre quais são os objetos adequados à arte.

“Por conseguinte, se conservarmos o primeiro argumento, de que nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão de fazer ou imitar qualquer coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades desta espécie. Mas a baixezinha não devem praticá-la nem sequer ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?”⁶

Nesta passagem, conforme sugere Grube,⁷ Platão teria traduzido *mímêsis* como imitação e como personificação indiferentemente, porque desejava manter ambos os significados ante o leitor. A palavra *mímêsis* possui dois significados: a significação geral é imitar, e a significação mais particular, é imitar de uma forma particular, personificando.

Ao largo do terceiro livro, o significado primeiro da palavra é menos acentuado. O autor, inspirado pelas Musas, se identifica emocionalmente com sua personagem, e esta identificação emocional é, supostamente, muito mais completa no caso da personificação direta. O ator ou rapsodo, por ser ele o primeiro da cadeia, passa por um processo similar e por isso mesmo comunica ao auditório, inspirado a sua vez por ele. Este processo tem lugar, em certa medida, no caso de uma narração simples, porém quando se dá a autêntica personificação, o processo se torna muito mais intenso, assim parecia a Platão, muito mais perigoso. Tudo isto não se limita à arte, já que em certa medida personificamos tudo que nos provoca emulação. Platão estava firmemente convencido de que as pessoas assemelham-se com aquilo que personificam, e aqui a informação mais geral de que seus guardiões não devem ser personificadores indiscriminadamente, e sim, hão de “imitar” o que seja bom e adequado à sua vocação. Portanto, não os exporá, no teatro, à identificação emocional com personagens más.

A arte como imagem do bem

A arte de verdade, pensa Platão, é impossível sem o estatuto do bem e da vida, já que esta é a representação daquela. O gosto artístico é uma parte necessária na educação (cf. *A República*, 401a e *passim*), porém o bem e a beleza dos homens são superiores a qualquer obra de arte, que não pode ser senão representação para eles.

No patamar do Mundo das Idéias, a crítica feita à arte é fundamentada baseando-se em motivos psicológicos. O principal argumento pode ser resumido da seguinte maneira (cf. *A República*, 596d e *passim*):

⁶ *A República*, 395c.

⁷ GRUBE, *op. cit.*, p. 282.

“É impossível fazer ou representar grande número de coisas colocando ao seu redor um espelho e refletindo-as nele, A obra de um pintor é deste tipo. Representa não a Idéia enquanto tal, que é obra de deus, senão a cama mesma real, que é obra de um artesão que tem o *eidós* de cama em sua mente, como um modelo. Temos, portanto, três camas: o *eidós*, a cama real e a pintura desta. O pintor ocupa o terceiro lugar em relação com a verdade, pois ‘imita a cama particular e, ademais, nem sequer esta, somente um aspecto dela. Esta ‘imitação’ não exige conhecimento, e as obras de todos os poetas desde Homero são deste tipo.”

“É inútil dizer, como muita gente, que Homero conhece sempre aquilo do que está falando, ou bem seguir-lhe como mestre. Mais ainda, não pode nem sequer, como podem os sofistas, aconselhar aos seguidores que creem em seu conhecimento.”

“O imitador poético não tem conhecimento daquilo que escreve; é um simples ‘personificador’. Despojadas do encanto da música e do ritmo das palavras de um poeta assim, ‘se assemelham aos rostos maduros que não têm beleza, uma vez que o encanto da juventude os abandonou’. Pode ‘imitar’ com a palavra ou com a pintura qualquer arte e qualquer ofício, porém não sabe nada acerca deles, e não tem sequer a reta opinião do fabricante de instrumentos que segue as instruções daqueles que vão usar o instrumento. Daí que ‘imite’ aquilo que proporciona prazer à multidão e somente isto.”

Estas passagens implicam que “todos os poetas desde Homero” e todos os pintores ficam excluídos da república ideal. Porém, a poesia enquanto tal não é excluída, e sim a sua forma imitativa. Platão toma cuidado em matizar continuamente suas alusões, falando dos “trágicos” (que supostamente, são personificadores no sentido pleno exposto no livro III) e dos “poetas imitativos”.

Porém, é colocada a possibilidade de outro tipo de poesia. O bom artista “há de possuir sempre conhecimento do que cria”, “[...] um bom poeta, se quiser produzir um bom poema sobre o assunto que quer tratar, tem de saber o que vai fazer, sob pena de não ser capaz de o realizar” (cf. *A República*, 598e). Este conhecimento é de um tipo muito distinto daquele que a maioria dos gregos concediam com tanta facilidade a seus poetas. Está no mesmo nível, mais ainda, é do mesmo tipo do conhecimento filosófico.

Que os produtos da arte se encontram “a triplíce distância da verdade” não é o único argumento que cabe opor-lhes. Também são maus os supostos psicológicos. A percepção sensível se confunde (p. ex., um bastão inteiro parece quebrado dentro d’água, etc.), e é tarefa do intelecto pôr em ordem resolvendo estas contradições aparentes. Porém, “a pintura e todas as artes imitativas” servem para aumentar esta confusão, e não ajudam a resolvê-la.

Entretanto, depois de passar por um apurado exame de censura, a arte que refletir a perspectiva do bem, da beleza e da verdade, terá seu lugar reservado na cidade ideal platônica. A beleza da arte deve representar as coisas que fazem os homens bons, as palavras ditas pelos homens bons, e a conexão existente entre a beleza artística e a vida torna-se mais estreita na medida em que é analisada a obra platônica da velhice, como, p. ex., *As Leis*.

Mesmo que o poeta inspire a verdade pertencente ao Mundo da Idéias, o estatuto epistemológico de sua arte está localizado no Mundo Sensível, como coloca Schaefer:

“Dire que la poésie est divine, c’est dire qu’elle se fonde, non sur un savoir humaine-ment transmissible, mais sur l’enthousiasme ou sur les dons naturels. Elle est *dynamis physis* et non *episteme*. Ce qui ne signifie pas, d’ailleurs, qu’elle ne puisse accéder à de hautes vérités, mais que cette conquête revêtira toujours un caractère exceptionnel, unique, miraculeux, et que le poète ne pourra ni rendre compte de ces vérités, ni les communiquer à autrui.”⁸

A arte somente poderá restabelecer seu lugar na *pólis* se ‘imitar’, em sentido platônico, o bom e o belo. Parafraseando Reale e Antiseri,⁹ se quer salvar-se, a arte deve submeter-se à Filosofia, que é a única capaz de alcançar o verdadeiro, e o poeta deve sujeitar-se às regras do filósofo.

Filosofia e vida

Quem foi Platão? A esta pergunta responder-se-ia: Platão foi um filósofo. A identificação parece simples. Filosofia, nota para Platão. Então, parece muito mais instigante o fato de Platão em sua juventude ter sido poeta trágico. Um certo dia ele destruiu todos os seus ensaios trágicos, para dedicar-se totalmente ao modo de pensar e viver, os quais ele acreditou ter aprendido com o seu grande mestre Sócrates. E Sócrates? Também filósofo, mas originalmente escultor. Ofício de escultor. Além disso, há um boato rigoroso dele ter ajudado Eurípides a redigir suas tragédias. Platão e Sócrates, um grande par de filósofos que talvez tenham sido apenas artistas desertores e a Filosofia, talvez, tenha sido só um atalho ou um rodeio à Arte. Arte em forma disfarçada?

“Um exemplo nos é ministrado pelo mesmo Platão. Na condenação da tragédia e da arte em geral, não ficou certamente atrás do cinismo ingênuo do mestre, mas no entanto, levado por imperiosa necessidade artística, teve de criar uma forma de arte que tem precisamente uma analogia íntima com as formas que reprovava. A censura que Platão fizera à arte precedente não devia ser possível perante as obras da nova arte: a de que era imitação de uma aparência, e portanto de esfera inferior à do mundo empírico. Vemos, por isso, que Platão se esforça por fazer uma incursão que trespasse a realidade. Mas o pensador Platão foi assim recair num domínio que lhe era familiar como poeta, e a partir do qual Sófocles e toda a arte antiga puderam protestar contra a censura. Se a tragédia havia absorvido e assimilado todas as formas de arte antecedentes, o mesmo se pode dizer, em sentido excêntrico, do diálogo platônico. Mistura de todos os estilos e de todas as formas precedentes, o diálogo oscila entre a narrativa, o lirismo e o drama, entre a prosa e a poesia [...]”¹⁰

Como foi demonstrado anteriormente, Platão atacou ao extremo os poetas:

“Para falar-vos à pureza, pois decerto não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e aos demais cultores da poesia imitativa, o que me parece é que todas essas composições corrompem o claro entendimento dos ouvintes, a menos que estes disponham do antídoto adequado: o conhecimento de sua verdadeira natureza.”¹¹

Poeta quer dizer fingir, demonstrar alguma coisa como a verdade que ela não é, isto é, enganar. Os poetas não dizem a verdade e, por isso, eles devem ser proibidos no Estado, onde reina a justiça e, onde acontecem coisas razoáveis. Mas, é

⁸ SCHARER, R. *La question platonicienne*. Neuchâtel, 1969, p. 183.

⁹ REALE/ANTISERI. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1988, p. 140.

¹⁰ NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1990, p. 88.

¹¹ *A República*, 595b.

esta proibição de artistas realmente uma recusa à Arte, ou talvez apenas a expressão de Platão por não ter conseguido libertar-se da Arte? A forma de seus escritos dá indicação. Tratados filosóficos sóbrios, nos quais os argumentos são alinhados como eles se dão. São muito mais composições literárias, onde a argumentação é elemento de uma dramaturgia bem trabalhada, a ação não é simplesmente o papel da argumentação. Encontros são traçados, que provavelmente nunca tivessem acontecido do modo como são contados, mas as pessoas respiram a atmosfera histórica de Atenas, onde se desenvolveu o pensamento e o modo de discutir de Platão e Sócrates, em parte eles ganham a plástica de caracteres dramáticos, como também, cômicos.

O filósofo Platão nunca abandonou completamente o espetáculo. Os primeiros textos filosóficos do Ocidente, completamente conservados (do tempo antes de Platão, não são só fragmentos transmitidos), são encenações do pensamento. O grande discurso de defesa de Sócrates, o primeiro texto filosófico de Platão, não é apenas a reconstituição de um acontecimento histórico, mas ao mesmo tempo, sua estilização para o trágico.

Segundo Wilamowitz, o episódio da morte de Sócrates coincidia com o declínio da tragédia, o que levou Platão à estilização de outra forma trágica:

“Platão queimou sua tetralogia, não por desistir de tornar-se um poeta no sentido de Êsquilo, mas por perceber que o autor trágico não mais podia ser o guia e o mestre do seu povo. Mas tão grande era a força da tragédia, que ele procurou criar uma nova forma artística de caráter dramático, produzindo, em vez de uma superada saga heróica, um novo ciclo lendário, o de Sócrates.”¹²

Para Benjamin, “na figura de Sócrates agonizante, nasceu o drama do martírio, como paródia da tragédia”.¹³ Os traços característicos deste drama são as próprias prerrogativas da filosofia platônica.

Nunes interpreta o impulso filosófico como aquele que repele o trágico da tragédia, pois de outro modo não estaria plausível com sua ordem teórica, a saber, teorizar acerca da verdade das coisas:

“A Filosofia repele o trágico da tragédia – o incontornável das situações humanas extremas, o ‘patético da miséria’, o destino absurdo – tudo isso que, como mito, repele a teorização filosófica enquanto posse contemplativa pelo espírito das coisas em sua Verdade.”¹⁴

A tragédia racionalizada demonstra o modo com o qual Platão elaborou a verdade de sua filosofia como único sentido possível. Os elementos essenciais da tragédia, a saber, o mito, o herói, o coro e, sobretudo o destino são transformados em categorias filosóficas.

Estes elementos não são figuras de decalque colados sobre a nova forma trágica, com efeito, eles sofrem uma transformação. Tal processo de racionalização é tematizado seguindo a trilogia mencionada.

¹² Apud, BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 136.

¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴ NUNES, B. “Filosofia e Tragédia: Labirintos”. *Revista Política*, 7 (1993), p. 46.

2 – A interpretação platônica do destino sócrático

O primeiro diálogo platônico *Apologia de Sócrates* demonstra a estrutura típica da tragédia clássica no modo argumentativo exposto em acusação e defesa, quando das semelhanças da argumentação trágica com a do julgamento no tribunal.

“Por isso, essa índole do drama tende também a uma forma aparente de julgamento, testemunho de grande número de peças teatrais de épocas diversas. A ‘Orísiade’ de Êsquilo culmina na cena violenta frente ao Areópago de Atenas, em que deuses e homens são levados ao tribunal. Os discursos de acusação e defesa e mais que tudo a sentença de Atenas fazem um retrospecto desde a partida para Tróia até a morte de Agamenon e Clitemnestra, só então esclarece-nos tudo. Sófocles no ‘Rei Édipo’ descobre a forma mais significativa da poesia dramática: o herói apresenta-se como juiz culpado; o inquérito acirrado e o *pathos* do direito acabam por destruí-lo. Em ‘Antígona’ há um julgamento humano e depois um divino, anunciados respectivamente por Creonte e Tiresias.”¹⁵

O que é distintivo de uma tragédia clássica? O herói se encaminha à ruína, independente do que ele fizer. O que Orestes faz: se ele matar a mãe que matou o pai, ou deixar de fazê-lo, nos dois casos ele é culpado. O discurso de defesa de Sócrates possui uma estrutura parecida. Ele é condenado à morte por não acreditar nos deuses da *pólis* e por induzir a juventude. Ele tem que se defender. Mas a única defesa que lhe é possível provoca sua condenação, porque ele só pode aplicar o procedimento que provocou sua condenação. Ele analisa a acusação e o acusado com a mesma intensidade com a qual analisou e criticou em seu dia-a-dia seus concidadãos. Seus pensamentos e seu modo de agir, repetem a atitude costumeira e, assim, ele obtém os atenienses contra ele.

“Faço-vos, no entanto, um pedido, Atenienses, uma súplica premente; se ouvirdes, na minha defesa, a mesma linguagem que habitualmente emprego nas praças, junto das bancas, onde tantos dentre vós me tendes escutado, e noutros lugares, não a estranheis nem vos amotineis por isso.”¹⁶

Conforme isto, assim como ele destrói a acusação, ele confirma as acusações: exatamente esse aniquilamento, essa falta de consideração diante dos usos e costumes tradicionais e a fascinação e confusão que ele exerceu na cabeça dos adolescentes, o que ele preparou com isso, foi a causa por terem-no acusado. E quando ele foi intimado a nomear seu próprio castigo, que seria correspondente aos seus feitos, e ele propõe ser sustentado no Pritaneu até o fim de sua vida, foi demais: ele foi condenado à morte.

Ele realmente enfrenta o confronto com seus contemporâneos com um choque de razão, trazendo confusão e insegurança, que foram difíceis de suportar. Enquanto ele fez tudo naturalmente, sujeitou-se a uma análise e a um questionário engraçado, ele sabia a razão pela qual agiu com uma força inquietante, comovente e desmoralizada.

Para Platão é importante demonstrar como Sócrates usou, personificou e destruiu a razão. Na tragédia, o herói se arruína no destino que o envolve numa

¹⁵ STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 53.

¹⁶ *Apologia de Sócrates*, 17c.

constelação inevitável. Através de Platão “estilizado”, Sócrates se arruína na razão, Ele é seu destino. O destino mítico que se pende sem graça e cego sobre os indivíduos e os despedaça, sem eles terem culpa, se repete na veste da razão, mas ao mesmo tempo, se purifica. Enquanto a razão se transforma em destino, o destino permanece razão, pois recebe sentido através dele. A morte de Sócrates se torna aparência de um martírio, quer dizer, num significado para a verdade. Mesmo que a testemunha se afunde, a verdade que ela testemunha, por isso se torna mais firme. A interpretação da morte de Sócrates como um martírio é, ao mesmo tempo, o experimento para representar uma tragédia que venceu o trágico. Por isso, não existe o horror cego pela lamentação, mas, apesar disso, uma atmosfera agradável, que nunca perdeu o subtítulo de irônica e serena, imputa a força clara da razão. A tragédia é jogada em outro meio, aquele da argumentação, que começa a se descobrir como uma traquinice a experimentar suas forças (em parte como um jogo de combates). E a força desagradável dessa razão que Sócrates levou até o excesso é para a sua própria condenação aos costumes, feitos e pensamentos de seus concidadãos.

Em Platão, a razão também é compreendida como uma força que decompõe a obscuridade mística do destino trágico e o esclarece, dando-lhe uma alegria e um relaxamento, da qual a epopéia de Homero foi uma forma anterior e que agora tem uma nova encenação no meio do pensamento lógico. A racionalização da tragédia em Platão consiste na ambigüidade dialética: enquanto esclarecimento e esconderijo, enquanto realidade e aparência. Quando a morte de Sócrates se torna aparência de um martírio, produzindo significado para a verdade, tal efeito explica a tese explícita. O mito, de certo modo, é transformado em razão, porém sob as exigências desta mesma razão clara e consciente. Desse modo, o estigma da razão, o seu destino é ela mesma.

A verificação da sentença do Oráculo de Delfos

Uma das acusações feita a Sócrates era que ele não respeitava os deuses da pólis, pelo fato de mencionar que era inspirado por uma voz interior, voz esta que o dissuadia de fazer determinadas coisas. “Sócrates é réu de corromper a mocidade e de não crer nos deuses em que o povo crê e sim em outras divindades novas.”¹⁷

Nesta temática, este fenômeno estranho conhecido por “demônio de Sócrates”, aponta dois pontos importantes. O primeiro refere-se à figura do “homem teórico” desenhada por Nietzsche tendo como esboço original Sócrates.

A transformação dos elementos da tragédia em Platão mostra que a racionalização destes elementos deu-se, principalmente pela inversão do mito à razão. O desvelamento das categorias transformadas que, por isso mesmo podem revelar tal transformação, só é possível graças às marcas apontadas por Sócrates e Platão. Uma destas marcas é justamente o fato de ele produzir de modo inverso as potencialidades humanas.

¹⁷ *Apologia de Sócrates*, 24b.

“Em certas circunstâncias, quando a extraordinária lucidez de sua inteligência parecia abandoná-lo, ganhava ele nova confiança em si ao ouvir por momentos uma voz divina. Sempre esta voz ‘dissuade’, quando fala. Neste homem inteiramente anormal, a sabedoria instintiva só intervém para ‘impedir’ de vez em quando a atividade consciente. Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é exatamente uma força afirmadora e criadora, e a consciência uma força crítica e desanimadora, em Sócrates é o instinto que se revela crítico e a razão que se manifesta criadora.”¹⁸

A argúcia de Nietzsche permite mostrar como esse fenômeno estranho do “Demônio de Sócrates” cria uma atmosfera divina que perpassa toda a filosofia de Platão influenciada pela doutrina socrática. A percepção deste aniquilamento do instinto prefigurado na “voz íntima” de Sócrates, que o impele ao impulso lógico, racional e, este sim, torna-se criativo, configurando, por sua vez a consciência, é capaz de mostrar com muita veemência, a influência dissolvente e destrutiva dos instintos exercida por Sócrates, fato que o intitula como “disfarce disfarçado do homem racional”.

Outro ponto culminante a esta questão, ainda permeia as mesmas instâncias. Sócrates quando soube da sentença oracular, decidiu investigar se era verdadeira ou falsa, pondo, deste modo, um processo muito ambíguo. Sócrates sabe que o oráculo não pode errar; assim, sua afirmação de Sócrates ser o mais sábio deve ser verdade. Por outro lado, Sócrates conhece bem a si mesmo, sabendo não ser sábio. À luz deste autoconhecimento o oráculo está errado. Para resolver este conflito de duas proposições contraditórias, ele promove uma prova sistemática nos seus concidadãos na *pólis*. O objetivo é falsificar, deste modo, o oráculo; mas ao falsificá-lo, ele o verifica. A dita prova significa, por um lado, altíssima obediência ao deus; ela é serviço religioso mais que todos os outros esforços e festas religiosas na *pólis*. Por outro lado, a mesma prova é insurreição que contamina todas as autoridades tradicionais da cidade, representando um experimento crítico que prova todos os integrantes: não apenas os concidadãos, como também o próprio Sócrates e o deus Apolo.

A representação do coro no diálogo Críton

O papel do coro na tragédia é representar clara e vivamente o sofrimento nos êxtases, expressando por meio do canto e da dança e pela introdução de vários locutores a representação integral de um destino humano, que encarnava de modo mais vivo o problema religioso há muito candente, o mistério da dor enviada pelos deuses à vida dos homens. É a participação sentimental no destino do herói que por sua vez, ampara-se na alta força espiritual para resistir, enfrentando o medo e a compaixão ao depositar fé no sentido último da existência (cf. *Paidéia*, p. 206 e *passim*).

No diálogo *Críton*, o lamento vem dos amigos mais velhos de Sócrates, como ocorria nas tragédias clássicas, eram os anciãos que argumentavam no coro, chamando a atenção do herói àquilo que poderia ser evitado. A estrutura argumentativa no diálogo platônico não é diferente. Críton, o ancião, vem prudentemente

¹⁸ Nietzsche, *op. cit.*, 85.

alertar Sócrates do que ainda pode ser feito, instaurando a lamentação como a conotação de arrependimento.

“Mas, caro Sócrates, deixa-me ainda persuadir-te e salva-te; pois, para mim, se tu morres, não será apenas uma desgraça. É que além de ser privado de um amigo, como nunca encontrei outro, ainda parecerá a essa gente que não nos conhece bem, a mim e a ti, que te descurei, quando era possível salvar-te, se quisesse gastar dinheiro. Ora alguma fama será mais desprezível que a de achar que o dinheiro vale mais do que os amigos?”¹⁹

Outra referência interessante à tragédia grega ocorre neste diálogo. A argumentação de Sócrates negando a fuga proposta por seus amigos, representada na figura de Críton, põe em questão o cerne ético da tragédia grega. O conflito trágico suspende em si as verdades divinas, irrevogáveis e, por outro lado, a desmedida, a *hýbris* do herói frente a estas verdades. Na *Antígona* de Sófocles, o problema do trágico está suspenso sob a verdade dos deuses antigos e sob a verdade instalada pelas novas leis da *pólis*, as quais são defendidas por Creonte, o rei. No diálogo *Críton*, o conflito trágico tem seu fio que corta ambos os lados. Sócrates diz não à fuga proposta por seus amigos e seu argumento refere-se àqueles mesmos usados na *Apologia*. Ele acatará as leis da *pólis*, pois ele é um cidadão de Atenas e, além disso, ele foi condenado por exercer sua missão, ou seja, investigando se realmente ele era o mais sábio dos homens. Se, por um lado, ele respeita a decisão do tribunal, respeitando, desse modo, as leis da *pólis*, por outro, ele falsifica a sentença oracular, pois seu serviço religioso acarretou sua própria condenação. A voz que o dissuadira de resistir à condenação, também destruiu os deuses da *pólis* e, assim, inaugura no seu destino à verdade da razão que não cessava de impulsioná-lo.

A pátria de Aquiles

É característico ao herói trágico comparar-se com as grandes e importantes figuras da mitologia. Como exemplifica Staiger:

“Os heróis patéticos parecem irreais ao público, aos outros, e até a si mesmos. Antígona, em sua dor, não se compara com outras virgens tebanas, mas com Niobe, que virou pedra no alto do Sípilos. À altura de sua consciência situam-se apenas as grandes figuras mitológicas do *pathos*.”²⁰

O sonho de Sócrates que trata da Ftia, para a qual é previsto vir ao terceiro dia, alude à pátria de Aquiles. “Pareceu-me ver aproximar-se uma mulher bela e de bom porte, vestida de branco, que me chamava e dizia: Sócrates, ‘ao terceiro dia chegarás aos campos férteis da Ftia’.”²¹

Todo o material complexo de que se compõe a *Ilíada*, adquire unidade por ser tratado sob o prisma da cólera de Aquiles, a *menis* do verso inicial, que o poeta não perde de vista. Agastado com Agamêmnon, por este ter lhe tomado a escrava, a elegantíssima Briseida, retira-se Aquiles dos combates, ameaçando, até, de retornar para Ftia, sua terra natal.

¹⁹ Críton, 44b-c.

²⁰ STAIGER, *op. cit.*, p. 62.

²¹ *Fédon*, 44b.

Como Aquiles, na *Iliada*, foi o verdadeiro herói por resistir à própria ira contra Agamêmnon, Sócrates é o herói que sabe resistir às seduções de auto-salvação por fuga que, entretanto, ao seu ver, significaria a perda da razão.

O testemunho de Sócrates no diálogo *Fédon*

“Na figura de Sócrates agonizante, nasceu o drama de martírio, como paródia da tragédia. A trilogia platônica é uma secularização da saga heróica, pelo abandono, em favor da razão, dos seus paradoxos demoníacos. Sem dúvida, vista do exterior, a morte de Sócrates se assemelha à morte trágica. Ela é um sacrifício expiatório segundo a letra de um velho direito, um sacrifício instaurador de uma comunidade nova, no espírito de uma justiça vindoura. Mas esta semelhança deixa claro o caráter da verdadeira tragédia: a luta silenciosa, a fuga muda do herói cederam lugar, nos diálogos platônicos, a um brilhante desenvolvimento da conversa e da consciência. A disputa filosófica é um exercício simulado – e de um só golpe a morte do herói converteu-se na morte do mártir. Sócrates morre voluntariamente, e voluntariamente emudece, sem qualquer desafio, e com uma superioridade inexecedível.”²²

O testemunho que os diálogos platônicos dão sobre o desenvolvimento da consciência a partir das reflexões socráticas corrobora a noção de racionalização da tragédia, Com outras palavras, é dizer que Sócrates, ao testemunhar a razão frente à morte, racionalizou o antigo destino do herói em favor da nova ordem de pensamento que instalara-se no seio da *pólis*.

“Mas que a morte, e não só o banimento, houvesse de ser sentenciada, foi o que Sócrates parece ter provocado, com a perfeita consciência do que fazia, e sem nenhum terror natural perante o desconhecido. [...] A morte de Sócrates passou a ser o novo ideal, até então insuspeito, da nobre mocidade grega.”²³

Platão não podia caracterizar de forma mais expressiva a distância que separava esse novo herói trágico que escolhendo a imortalidade como tema do último diálogo de seu mestre. Se à luz da *Apologia* e do *Crítion*, a morte de Sócrates ainda poderia ser vista como trágica, apresentada na perspectiva de um dever excessivamente racionalizado, o *Fédon*, com sua atmosfera pitagórica, mostra essa morte como totalmente desvinculada da tragédia. Sócrates olha a morte de frente como um mortal – o melhor e o mais virtuoso dos mortais, mas ele a reconhece como algo de estrangeiro, e espera, além dela, reencontrar-se na imortalidade. Não assim o herói trágico, que teme a morte como algo que lhe é familiar, pessoal e imanente. No fundo, sua vida se desdobra a partir da morte, que não é seu fim, mas sua forma. Pois a existência trágica só pode assumir sua tarefa porque seus limites, tanto os da vida lingüística quanto os da vida física, lhe são dados desde o início, e lhe são inerentes. Essa idéia foi formulada das mais diferentes maneiras, das quais a mais adequada talvez seja a morte trágica é apenas o sinal externo de que a alma já morreu. Com efeito, pode-se dizer que o herói trágico não tem alma. Do seu interior incomensuravelmente vazio ressoam, ao longe, os novos mandamentos divinos, e neste eco as gerações futuras aprendem sua linguagem. Como o homem comum é rodeado pela vida, ele é rodeado pela morte, como se falasse das circunstâncias de sua vida. São essas circunstâncias que fazem dos diálogos so-

²² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 136.

²³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 137.

cráticos os epílogos irrevogáveis da tragédia. Durante sua existência, o herói não somente adquire a palavra, mas também um grupo de discípulos, seus jovens porta-vozes. Seu silêncio, e não sua fala, estará doravante impregnado de ironia: ironia socrática, que é o oposto da ironia trágica. O silêncio irônico do filósofo é consciente. Em lugar da morte ritual do herói, Sócrates propõe o exemplo do pedagogo (cf. *Origem do drama barroco alemão*, p. 136 e *passim*).

Platão não escreveu este diálogo para os seus contemporâneos que conheciam o processo de condenação e morte de Sócrates. Sua intenção era mostrar à posteridade o modelo ideal de homem que a figura de Sócrates representara, como também, a verdade de sua filosofia.

Sócrates passou por um “martírio”, pois teve que sofrer tortuosamente. A palavra de origem grega *mártir*, em primeiro lugar significa aquela pessoa que defende na justiça a verdade de fato discutida, a afirma e jura. O testemunho não é acusado nem acusador. O assunto sobre o qual ele declara não é um fato solto, um furto, uma morte, um adultério, mas toda uma perspectiva de mundo, sobre a qual não é fácil falar. Assim, o testemunho pode se tornar facilmente num acusado. Quem não tem medo disso, não muda de idéia por causa de alguma mancha ou sofrimento e isso significa a “verdade”. Sacrifica seu corpo e sua vida. Este é o testemunho no sentido verdadeiro da palavra.

Martírio é um título de honra, mesmo que não concorde com a convicção pela qual ele, o acusado, sofre, não pode deixar normalmente seu respeito pela coragem e pelo sacrifício do mártir. O mártir funciona como construtor de sentido, testemunhar e jurar não só na justiça, mas na autêntica instância onde se jura. O mártir está relacionado ao ritual e à tragédia.

“Não cabem aqui formulações sobre a essência da tragédia, mas vale lembrar que a grega estava muito próxima da ação ritualística que lhe deu origem. Pode-se concluir que o ritual é um dos espaços abrangidos pela grande problemática do trágico, havendo mesmo relativo consenso entre os estudiosos da matéria de que o modelo ritual por trás da catarse da tragédia é o sacrifício: qualquer pessoa acostumada a pensar arquetipicamente em literatura reconhecerá na tragédia uma imitação do sacrifício.”²⁴

O destino do antigo herói trágico é transvalorizado na tragédia racionalizada de Platão como a razão promulgadora da verdade. Os elementos da tragédia grega passam por um cadinho purificador, permitindo, assim, a configuração racionalizada que se incumbem de prestar serviço ao saber filosófico. Neste sentido, argumenta Türcke:

“A serenidade do moribundo Sócrates é o extremo da ciência. Aqui ela, o saber sistematicamente elaborado, revela sua verdadeira finalidade: dar aos homens uma guarnição conceitual na qual eles podem interpretar a existência com a verdade, isto é, torná-la suportável. E no extremo deixa-se ver também o que há de fé desprotegida em torno do saber protetor. Como poderiam conceitos, juízos e conclusões estar em condições de eliminar o medo da morte, sem que a eles se juntasse uma grande arte de persuasão que lhe atribuisse a força para tanto e então lhe aticasse a fé nesta força?”²⁵

²⁴ GARCIA, F. Y. H. “Mito e tragédia – a tensão subjacente”, in *Mito ontem e hoje* (1190), p. 102.

²⁵ TÜRCKE, C. *O louco. Nietzsche e a mania da razão*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 84.

O saber filosófico quer atingir a verdade acerca da vida. O testemunho da morte de Sócrates constrói o sentido desta verdade com a verdade mesma da razão que ele usou, personificou, destruiu e imortalizou. Entretanto, a racionalização da tragédia consiste, sobretudo, na verdade da ciência que a razão em Sócrates testemunhou frente até mesmo da morte. Esta é a verdadeira verdade da razão, ou seja, a sua capacidade de transcender a própria morte. À ciência este destino é o verdadeiro destino. Por ela todos os sacrifícios são justificados à luz desta suprema finalidade, a verdade.

Para Nietzsche, é nisto que se revela o “disfarce disfarçado do homem racional”. Ao valer-se da persuasão, ele conduz à verdade. Mas este sentido construído denega sua própria condição humana. Ele tem que afirmar um destino pós-morte, pois sem esta substituição nem a vida nem a morte valeriam a pena.

“As últimas palavras de Sócrates, tais como Platão as transmite, podem naturalmente ser também interpretadas de modo a se enquadrarem perfeitamente na precedente doutrina da imortalidade da alma. Pois se o corpo, o elemento passageiro do homem, é também o elemento sujeito a carências, afecções, achaques, o qual desvia da pura verdade, de modo que ‘se nós um dia quisermos conhecer algo de modo puro, teremos de nos libertar dele e contemplar as coisas com a própria alma’, então só teremos uma opção ou jamais alcançaremos o saber, ou alcançaremos depois da morte. Pois então a alma estará isolada, separada do corpo, mas não antes.”²⁶

O colete autoprotetor que o saber confecciona àqueles que conhecem e juram a verdade deste conhecimento simula a fé nele mesmo. Ou seja, é preciso acreditar que a verdade deste saber é verdadeiramente certa e segura, pois somente desse modo pode o homem alavancar suas proposições universalmente válidas. Para tanto, ele vale-se da fé que assegura esta verdade.

A morte martirizada: um tributo à ciência

A morte martirizada do herói platônico revela o recalque do mito pelo *lógos* filosófico. A razão que propaga sua verdade no destino sacrificado em forma de mártir, é a partir de agora a mãe da ciência sujeita a um matricídio. Türcke, deixa entrever o destino mesmo desta razão legada ao mundo contemporâneo.

“No disfarce disfarçado do homem racional na figura de Sócrates se passa um martírio ambíguo, o qual merece plenamente o título ‘ponto de transição e vértebra da assim chamada história mundial’. Sócrates morre para a ciência e revela apenas através de sua morte a profundidade da ciência: ela não é meramente uma atividade academicamente licenciada no laboratório ou na escrivaninha, no contexto do qual são rejeitadas ou corroboradas teses cujas aplicações servem mais ou menos à saúde, à reputação ou ao processo econômico. Ciência é, antes, uma atitude de vida, isto é, um colete especialmente forjado de conceitos juízos, conclusões, o qual deve dar suporte à vida, preenchê-la de sentido, fazê-la ‘parecer compreensível e assim aparecer como justificada’.”²⁷

²⁶ TÜRCCKE, *op. cit.*, p. 85.

²⁷ TÜRCCKE, *op. cit.*, p. 86.

A pretensão de verdade que a ciência abarca com esta postura revela uma fé metafísica, um otimismo transparente que acredita que o sistema abstrato de idéias esteja em condições de apanhar em si a totalidade da existência concreta, que ele seja realmente o centro no qual a totalidade do mundo se deixa resumir.

“A ciência é a geocentria e logocentria arranjada num sistema; o ‘profundo devaneio’ que há nisto é a megalomania do intelecto humano, segundo a qual ‘os gonzos do mundo giram dentro dele’, o auto-esquecimento da ciência é o esquecimento sistemático da fé otimista que a mantém em marcha e que foi submetida a uma proibição epocal de questionamento pela serenidade quase incompreensível, digna de veneração, do moribundo Sócrates.”²⁸

A chave desta leitura foi confeccionada por Nietzsche quando ao apresentar Sócrates como testemunha principal da verdade desenhada no homem teórico. A compreensão da tragédia racionalizada demonstra como esta verdade testemunhada perdura aos olhos dos contemporâneos com uma serenidade inconfundível que transparecia desde o momento da morte de Sócrates. O selo que ele colocara sobre a verdade desta razão não perdera a riqueza dos detalhes e Nietzsche com sua lente consegue perceber o que está por trás do martírio da morte de Sócrates, a verdade que ele quer testemunhar. Rompendo com o sentido da tragédia grega, a tragédia racionalizada atinge o ponto otimista do saber conquistado pela razão, daí os elementos sofrerem tal transvalorização. O testemunho socrático é o auge desta transfiguração ocorrida na tragédia. O herói que não está sob condições de uma ordem divina, mas que sustenta sua coragem à luz da razão em si mesmo, avaliada no crescente amadurecimento da consciência, como mostram os diálogos platônicos. A estilização do pensamento filosófico realizada por Platão dá prova do limiar em que se encontram o *mito* e o *lógos* na incipiente filosofia.

²⁸ TÜRCKE, *op. cit.*, p. 87