

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

# ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

## A CAVERNA PLATÔNICA E O TEATRO DA CIDADE: o mito do livro VII da *República* entre *Bacantes*, *Rãs*, *Antígona* e *Paz*

Massimo Stella  
Università di Pavia

---

**RESUMO:** A questão da relação entre a filosofia platônica e o teatro é muito debatida e já tem sido amplamente explorada, com atenção particular a estes dois aspectos: o problema ontológico e gnosiológico da *mimesis*, por um lado, e o problema da função pedagógica da poesia trágica e cômica, por outro. Nas páginas seguintes envergaremos por outro caminho pouco conhecido. Trata-se de comparar as estratégias das respectivas escritas, de Platão e dos dramaturgos, à volta de um problema comum à filosofia e ao teatro: o papel da ilusão na representação e na interpretação da vida política e intelectual da cidade. Mais especificamente, iremos comparar o mito da caverna, no livro VII da *República* e o diálogo entre Sócrates e Adimanto sobre a poesia no livro III, com alguns textos cômicos e trágicos de Aristófanes – *Rãs* e *Paz* – Sófocles – *Antígona* - e Eurípides – *Bacantes*.

**PALAVRAS-CHAVE:** caverna, ilusão, escrita, dramaturgia, teatro, filosofia, tragédia, comédia, cidade, Platão, Sócrates, Aristófanes, Sófocles, Eurípides, *República*, *Bacantes*, *Antígona*, *Rãs*, *Paz*.

**ABSTRACT:** The problem of the relationship between Plato's philosophy and theatre is very debated. More specifically, this issue has been widely explored with particular attention to these two aspects: the ontological and epistemological role of *mimesis*, on the one hand, and the pedagogical function of tragic and comic poetry, on the other. In the following pages, we will turn on another side, much less known, of the question. In effects, we will compare the respective strategies of Plato's and Athenian dramatists' writing, in relation to a problem that equally involves both philosophy and theatre: the role of illusion and deception in the representation and interpretation of the political and intellectual context of the city. We will compare the myth of the cave, outlined in book VII of the *Republic*, and Socrates' and Adeimantus' dialog about poetry in book III, with some comic and tragic texts by Aristophanes – *Frogs*, *Peace* – Sophocles – *Antigones* – and Euripides – *Bacchae*.

**KEY-WORDS:** cave, illusion, writing, drama, theatre, philosophy, tragedy, comedy, city, Plato, Socrates, Aristophanes, Sophocles, Euripides, *Republic*, *Bacchae*, *Antigones*, *Frogs*, *Peace*.

---

### **Introdução: a imagem da caverna entre filosofia e dramaturgia**

É notório que a caverna platônica (514a-521d) é a imagem do caminho que conduz desde a opinião (*doxa*) até à verdade (*aletheia*) através de uma série de graus intermediários: noutras palavras, é uma representação da aprendizagem da filosofia e também uma alegoria gnosiológica que retrata imaginativamente o grande problema teórico dos fundamentos do

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

conhecimento.<sup>1</sup> Mas não é sobre esse assunto que eu quero falar nestas páginas. Interessa-me, ao invés, expor uma questão que nos levará para outra direção: o que mais poderia ser a caverna platônica, para além de constituir uma evidente metáfora filosófica?

Voltemos ao texto platônico: a caverna é um lugar onde um grupo de pessoas assiste a um espetáculo de sombras que agem e falam ou parecem agir e falar. O que é isto? É o teatro, o teatro que se contempla, que olha para si mesmo: este ato de autorreflexão é definido pela teoria retórica contemporânea, a partir de André Gide, com o nome de “mise en abyme”. Mas não é preciso recorrer à teoria retórica contemporânea: é talvez suficiente evocar algumas famosas linhas de Shakespeare:

Out, out brief candle/ Life's but a walking shadow, a poor player/ that struts  
and frets his hour upon the stage/ And then his heard no more./ It is a tale  
told by an idiot, full of sound and fury,/ signifying nothing (*Macbeth*, V, 4,  
23-28).

*Apaga-te, apaga-te, chama breve!/ A vida é só uma sombra móvel. Pobre  
ator/ Que freme e treme o seu papel no palco/ E logo sai de cena. Um conto  
tonto/ Dito por um idiota, cheio de som e fúria, que nada significa*<sup>2</sup>

Encontramos nestas linhas todos os elementos fundamentais da metáfora: o jogo das sombras projetadas pela chama da vela, os sons das vozes e dos movimentos, a identidade entre teatro e realidade, o homem pobre ator idiota, a absurdidade da própria situação. Shakespeare e Platão falam-se à distância:<sup>3</sup> no *Filebo*, Platão diz que não somente nos dramas, mas também na grande tragédia e comédia da vida (*tei tou biou xympasei tragoidiai kai komoidiai*, 50b), prazeres e dores são misturados de mil maneiras. O teatro é o paradigma da vida real, e ambos são uma forma de loucura: idiota é o ator de Shakespeare, cheios de *aphrosyne* (515c5) são os espectadores da caverna. Depois, as sombras - *skia*, em grego - são por definição as larvas dos mortos, os espectros: o teatro das *Rãs* de Aristófanes, por exemplo, é um teatro de mortos que desempenham o seu papel no palco da comédia; ao recordar os vivos, o coro das almas iniciadas nos mistérios, chama-os «os mortos lá em cima», *en tois ano nekrois* (420). No teatro a vida é uma memória distante. Platão, por sua vez, representa o sorteio das vidas que acontece no reino para além da morte como um «espetáculo lamentável, por um lado, e ridículo e surpreendente, por outro» (*thean... eleinen te gar idein einai kai*

<sup>1</sup> BLOOM, A. *The Republic of Plato. Translated with Notes and an Interpretative Essay by Allan Bloom*. New York: Basic Books, 1991 (2º), pp. 403-406.

<sup>2</sup> Todas as traduções do grego e do inglês são minhas.

<sup>3</sup> Na verdade, a metáfora da caverna platônica e do mundo como teatro foi transmitida ao longo dos séculos sem interrupções até a época dos grandes dramaturgos barrocos, cfr. CURTIUS, E. R. *La littérature européenne et le Moyen âge latin*. Tr. française par J. Bréjoux. Paris: PUF, 1956, pp. 170 ss.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

*geloian kai thaumasian, República X, 620a*): é evidente, portanto, que o fado é uma tragicomédia da qual nós somos, contemporaneamente, atores e espectadores. Mas o teatro é também um espaço mágico em que tudo se torna em sonho:

*todos sueñan lo que son/aunque ninguno lo entiende./ Yo sueño que estoy aquí/ destas prisiones cargado,/ y soñé que en otro estado/ más lisonjero me vi./ Qué es la vida? Un frenesí./ Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño,/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños sueños son. (Caldéron de la Barca, La vida es sueño, II, 1190-1201).*

São estas as palavras do príncipe Sigismundo que, vivendo alternadamente na prisão da torre e no palácio real do seu pai, não consegue mais distinguir entre verdade e ilusão: a palavra que designa esta alternância entre real e ficcional é “sonho”. Numa outra prisão, na prisão-caverna de Platão (*katageioi oikesei spelaiodei, 514a3; to desmoterion, 515b6, tei tou desmoterion oikesei, 517b2*), outros prisioneiros sonham uma batalha de sombras pelo poder (520 d). De fato, esta caverna-teatro é também uma prisão. Mas então, por que o cárcere? No *Hamlet*, o príncipe infeliz entrelaça esta breve e paradoxal conversa com Rosenkrantz e Guildenstern:

HAMLET what have you, my good friends, deserved at the hands of fortune, that she sends you to prison hither? GUILDENSTERN Prison, my lord! HAMLET Denmark's a prison. ROSENCRANTZ Then is the world one. HAMLET A goodly one; in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst (II, 2, 240-246).

*H: O que é que vocês fizeram para que a Fortuna vos mande para esta prisão? G: Prisão, meu senhor?! H: A Dinamarca é uma prisão! R: Então o mundo também o é. H: O mundo é uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras – a Dinamarca sendo uma das piores*

A prisão é uma metáfora básica do teatro: assim como aquela da caverna das sombras, esta é uma outra imagem da duplicação especular do jogo teatral. É claro que a expressão “todo o mundo é uma prisão” é uma variante turva das palavras não menos famosas do melancólico Jacques noutra peça de Shakespeare, *As you like it* (II, 7): *todo o mundo é um palco e todos os homens e mulheres meros atores*.

Na última peça de Eurípides, *As Bacantes*, o jovem rei de Tebas, Penteu, pretende encarcerar um misterioso estrangeiro, ou seja Dionísio disfarçado que fala de si na terceira pessoa, o próprio deus do teatro. O estrangeiro/Dionísio alerta o seu carcereiro: *Tu dizes que Dionísio não existe: mas ele vingará-se-á! Tu achas que estás a castigar a mim? porém, é a ele que tu pões em cadeias*” (*es desmous ageis, 518*).

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

De fato, o estrangeiro/Dionísio foge e vai para as suas seguidoras, as bacantes, às quais relata todas as vicissitudes da sua libertação:

BACANTES *Afinal, não foste preso por Penteu?*  
DIONISIO *Sim, mas eu tramei-o! Ele pensava que me acorrentava... não me tocou nem me amarrou, o ingênuo! Havia um touro no estábulo onde eu estava preso: ele insiste em amarrar-lhe as pernas e os cascos, resfolegando de furor, mordendo-se os lábios! o suor a cair-lhe em gotas... E eu estava lá perto dele e olhava para ele, sentado. Nesse preciso momento, Dionísio aparece e abala o palácio: do túmulo da mãe levanta-se uma chama. Ele acredita então que o palácio está a pegar fogo. Salta daqui, salta dali, ordena aos servos que lhe tragam toda a água do rio Aqueloo! Todos ao trabalho! Ai, que coisa mais inútil! Depois pensa: “Talvez tenha fugido!”. E então acaba e precipita-se ao palácio de espada na mão... Entretanto Dionísio – pelo menos eu acho que era o próprio Dionísio – põe perante ele um fantasma: Penteu atira-se a ele e, trespassando o ar, queria cortar-me a garganta... E ainda mais outras brincadeiras lhe destinou Dionísio: abanou o palácio todo, destruiu-o de cima a baixo. Caro lhe custou o ter-me acorrentado. [...] Por fim, eu saí silenciosamente do palácio e vim até vós, sem curar de Penteu (616-637).*

E eis a prisão das ilusões. O touro, o fantasma, a chama, não são o que parecem: o touro e o fantasma não são o verdadeiro Dionísio nem o verdadeiro Estrangeiro – e já agora: quem é o verdadeiro Dionísio, quem o verdadeiro Estrangeiro? – e a chama, por sua vez, não é um incêndio. Além do mais, a prisão é um truque. Penteu tinha certeza de que o prisioneiro estava confinado. Mas não é assim: o prisioneiro está livre perto do seu carcereiro, sem que ele se aperceba de nada. Pelo contrário, é o carcereiro que está “preso” dentro do jogo das imagens falaciosas, enredado pelas aparições fantasmagóricas: encarceramento metafórico, sim, mas não menos terrível. É muito difícil distinguir onde começam e terminam o exterior e o interior desta prisão, assim como discriminar entre quem está preso e quem prende. Poder-se-ia objectar a este propósito: é Dionísio o governador do jogo, enquanto Penteu o sofre.<sup>4</sup> Mas não é assim tão simples, porque o fim de Dionísio, deus feiticeiro, não consiste somente em traçar uma linha, para além da qual principia um mundo ou uma dimensão diferente. Ele, deus feiticeiro, visa deslocar todas as linhas de modo que não haja mais confins, limites nem fronteiras. Eu disse: “deus feiticeiro”: Dionísio cria, de fato, ilusões. Ousaria até dizer que ele gosta imensamente de o fazer – já o vimos, ao lermos a cena da auto-libertação. Dionísio gosta particularmente de dirigir e comandar Penteu como se ele fosse um boneco, cujos

---

<sup>4</sup> Em relação à função meta-teatral de Penteu, cfr. SAETTA-COTTONE, R. *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*. In KÖNIG, C., THOUARD, D. (éds.) *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*. Lille: PUS, 2010, pp. 201-221. Quanto às *Bacantes* como grande jogo meta-teatral, cfr. SEGAL, Ch. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. (Expanded edition with a new afterword by the author). Princeton: Princeton University Press, 1997; SUSANETTI, D. *Euripide. Le Baccanti*. Traduzione, introduzione commento a c. di D. Susanetti. Roma: Carocci, 2010.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

cordões e engonços são as miragens que o próprio Dionísio projeta na mente dele. Boneco, marionete: palavras-chave, com as quais eu queria suspender momentaneamente o curso destas reflexões para retomá-las mais tarde.

### **Platão, o teatro da cidade e os escritores de teatro: uma cadeia geracional**

Então, de volta à cena arquetípica da caverna platônica: por que é que Platão assume o teatro como pivô em torno do qual se desenrola a imagem da caverna? O teatro é um fetiche polêmico da e na escrita platônica – coisa que todos nós sabemos.<sup>5</sup> Mas eu queria, no entanto, explorar as causas históricas e artísticas desta “guerra”, por assim dizer: e sublinho artísticas, não menos que históricas (e por conseguinte ideológico-políticas), porque Platão é um escritor<sup>6</sup> e, como todos os escritores de todos os tempos, ele mede-se com os outros escritores que estão à sua volta. Começamos portanto a partir daqui. Se nos ativermos à tradição biográfica, Platão começa a escrever, mais ou menos, com trinta anos de idade, pouco antes da morte de Sócrates. Ele é um grande leitor: o que não lê, ou não pode ler, ouve-o em público ou em privado, direta ou indiretamente; conhece, se não toda, a maior parte da sabedoria produzida no mundo grego; e por fim, é um grande “consumidor” de teatro, como todos os Atenenses: teatro visto e também lido<sup>7</sup> - é importante especificar, no caso de Platão. Revisitamos por analogia, e para melhor compreender o caso platônico, sobre a relação Eurípides/Aristófanes.<sup>8</sup> Todos sabem que a comédia aristofânica nunca deixa de parodiar a tragédia euripídica: os filólogos dão a esta prática o nome de “paratragédia” (*paratragoidia*),<sup>9</sup> e afirmam que trata-se de uma convenção linguística e também dramática (teatral) da comédia do séc. V – a assim chamada comédia antiga. Tudo isto é

---

<sup>5</sup> Limite-me a algumas indicações muito recentes: HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002; PALUMBO, L. *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Loffredo: Napoli, 2008; PRADEAU, J. F. *Platon, l'imitation de la philosophie*. Aubier: Paris, 2009.

<sup>6</sup> Sobre a questão do caráter literário da escrita platônica, cfr. NIGHTINGALE, A. W. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; ROWE, C. J. *Plato and the Art of Philosophical Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Quanto à relação entre a escrita platônica e a dos seus antecessores, cfr. Mc CABE, M. M. *Plato and His Predecessors: The Dramatisation of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Sobre a filosofia platônica da escrita, cfr. DERRIDA, J. *La pharmacie de Platon*, in *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, pp. 79-213.

<sup>7</sup> O *Fedro*, em sua totalidade, e o discurso de Fedro (e de Alcibíades) no *Banquete* demonstram claramente este aspecto, cfr. FRANCO, I. *O Sopro do amor. Um comentário ao discurso de Fedro no Banquete de Platão*. Rio de Janeiro: Palimpsesto, 2006.

<sup>8</sup> SAETTA-COTTONE, R. *Euripide e Aristofane. Un caso di rivalità poetica?* (Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane). In ANDRISANO, A. M. *Ritmo, parola, imagine. Il teatro classico e la sua tradizione*. Palermo: Palumbo, 2011, pp. 139-159 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=parola7>).

<sup>9</sup> RAU, P. *Paratragoidia, Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. München: Beck, 1967. SEIDENSTICKER, B. *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

verdade, mas é indubitável que a paratragédia aristofânica não é apenas uma técnica de composição, ou seja uma competência standard (que é partilhada, aliás, por todos os outros comediógrafos atenienses). A paratragédia aristofânica é mesmo uma reescrita - quer dizer: uma recriação autoral, uma criação totalmente original, feita por um autor baseando-se na memória de uma outra criação de um outro autor. A nossa literatura contemporânea é cheia de exemplos a este respeito: pensemos no Édipo de Armando de Nascimento Rosa, *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto*, na *Máquina Infernal* de Cocteau, na *Medeia* de Christa Wolf, no *Édipo* de Pier Paolo Pasolini, nos *Fogos* de Marguerite Yourcenar, na *Terra Desolada* de Elliot etc. Poderíamos dizer, por conseguinte, que a escrita de Eurípides, juntamente com os seus temas, problemas e situações, não é só um código pronto a ser invertido, mas sim um verdadeiro corpo ativo dentro da escrita aristofânica: As *Tesmoforiantes* são o caso que esclarece por excelência tal dinâmica. A personagem de Agatão, masculino e feminino, trágico e cômico, é o símbolo perfeito desta presença fantasmática de uma escrita dentro de outra.<sup>10</sup> Trata-se, no fim das contas, do princípio do Sileno, ilustrado por Alcibíades no *Banquete*: um *logos*, ou seja um discurso falado ou escrito dentro de outro. Portanto, Aristófanes compartilha com Eurípides uma mesma arte e ainda mais compete com ele para a mesma arte.<sup>11</sup>

Então, quem são os escritores com os quais Platão dialoga? Platão foi uma das últimas testemunhas do grande teatro trágico e cômico do século V: desde o princípio do século IV, quando ele, no início da sua maturidade, começa a escrever as obras que conhecemos, a idade de ouro do teatro ateniense já foi concluída. Pensemos nas *Rãs* de Aristófanes, datadas em 406 a. C.: ali o deus Dionísio diz: *Preciso de um bom poeta. Eles não existem mais; os que ainda estão vivos são maus* (71) – esta não é só uma brincadeira (aliás um pouco venenosa), mas sim um aviso de que o teatro está verdadeiramente a morrer. Os poetas trágicos e cômicos são, portanto, uma memória na mente de Platão, sob forma de lembrança pessoal ou de livro - ele viu com certeza numerosos espetáculos, talvez todos os que pôde ver, e tinha também cópias escritas de varias dramaturgias (nunca esqueçamos, a este respeito, que no início das *Rãs* Dionísio diz: *Eu estava a ler a Andrômeda de Eurípides*, 52-53). O mesmo pode-se dizer de outros escritores e das suas respectivas escritas que aparecem nos diálogos

---

<sup>10</sup> SAETTA-COTTONE, R. «Agathon, Euripide et le thème de la mimesis poétique dans les *Thesmophories* d'Aristophane». *Revue des Études Grecques*, Paris, AEEGF (Les Belles Lettres), 116, 2, pp. 445-469, 2003.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

de Platão: Protágoras, Górgias, Hípias, Pródicos, Lísias, Crítias... nenhum destes autores existia quando Platão os retrata na sua escrita.

Devemos deduzir que haja uma repulsa do filósofo perante o quadro histórico e intelectual em que ele realmente operava como escritor?<sup>12</sup> É notório, por exemplo, o silêncio sobre Xenofonte, a alusão venenosa contra Isócrates (279b): trata-se, em suma, de uma forma própria de remoção. Aliás, o século IV é a época dos retóricos: Platão está interessado, obviamente, na técnica da escrita que é a base de todo o seu trabalho de escritor, mas a retórica em si, como ele diz no *Fedro*, é despida de pensamento. Não era assim, porém, no século precedente, porque na altura do máximo esplendor da cidade democrática a *rhetorike techne* estava fortemente unida a uma política muito eficaz e poderosa: a retórica era, portanto, o outro lado do poder, o lado ideológico. Protágoras e Górgias, embora sejam “os inimigos”, são todavia inimigos bons. Por conseguinte, Platão escolhe os seus interlocutores nas fileiras da geração intelectual mais velha, da qual os dramaturgos são a parte mais relevante. Então, qual é, em termos de história geracional, a relação que o filósofo estabelece com os poetas trágicos e cômicos? Eu disse “história geracional”: é esta, na minha perspectiva, uma categoria antropológica crucial que entrelaça memória individual e memória coletiva. Se queremos um paradigma de obra artística geracional fora dos *Diálogos* platônicos, eis outra vez *As Rãs*, nas quais encontramos o poeta contemporâneo, Aristófanes, em diálogo com os mestres do passado, Eurípides e Ésquilo.

Mas regressemos a Platão e ao teatro. Platão nasceu em 427, Aristófanes em 445 (mais ou menos), Eurípides em 480; as datas dos respectivos debutes são: 455, Eurípides; 427, Aristófanes; e nos últimos anos do século V, Platão. Como se pode ver, trata-se de uma escala de idade, biográfica assim como artística, na qual Eurípides é o velho, Aristófanes o homem maduro e Platão o jovem: o trágico, o cômico, o filósofo, em sequência. Obviamente, deve-se ter em conta o “imortal” Sófocles, que nasceu em 497 e tinha portanto exatamente 70 anos quando Platão veio à luz.<sup>13</sup> Porém, Sófocles é um caso excepcional: a sua é a geração das Guerras Persas – ele era dois anos mais velho que Péricles e tinha 68 anos quando Péricles

---

<sup>11</sup> STELLA, M. *Platon apprend à écrire. La philosophie et l'écriture d'Aristophane dans l'anthropologie de Diego Lanza*. In ROUSSEAU, Ph., SAETTA-COTTONE, R. (éds.) *Diego Lanza lecteur des œuvres de l'antiquité*. Lille: PUS, 2013, pp. 215-230.

<sup>12</sup> Sobre este aspecto cfr. STELLA, M. *L'illusion philosophique. La mort de Socrate sur la scène des dialogues platoniciens*. Grenoble: Millon, 2006, pp. 25-34.

<sup>13</sup> Incidentalmente: se é verdade que *Édipo rei* foi encenado em 413 - como eu acho em companhia de Gennaro Perrotta - Platão tinha nessa altura 14 anos, uma idade suficiente para compreender. De fato, o envolvimento na vida cultural e política da cidade tinha início precocemente, juntamente com as primeiras relações homossexuais, no caso específico dos rapazes de família de *status* elevado.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

morreu. Sob o aspecto geracional, portanto, Sófocles é uma presença importante em todo o caso, mas não vinculante, visto que fica fora da cadeia Eurípides-Aristófanes-Platão. Em outras palavras, ele faz parte de um mundo diferente. Não é por acaso que Aristófanes, o elo mediano da cadeia, escolhe *especificamente* Eurípides (e não Sófocles) como o mestre do teatro e maior representante da sua época cultural e política, não só nas *Rãs* – onde Sófocles fica simbolicamente de lado – mas em todas as suas obras. Resumimos, então: a sequência geracional que nos interessa é a fileira constituída: 1) pelos mestres trágicos - com Eurípides acima de tudo; 2) por Aristófanes, o mediador da arte trágica; 3) e por fim Platão, que no século seguinte funda a escrita filosófica. Três gerações intelectuais, três gêneros de escrita: tragédia, comédia, filosofia. Aquele que está mais perto de Platão é Aristófanes, não só cronologicamente, mas sobretudo porque ele é o verdadeiro e necessário intermediário da arte trágica e, de fato, escreve comédias não apenas tragicômicas, mas sim trágico-cômicas (*trygoidia* é a palavra utilizada nos *Acarnianos*, 499) – ou seja dramas mais trágicos que cômicos, enquanto Platão escreve diálogos filosóficos cômico-trágicos – ou seja mais cômicos que trágicos. É evidente que estamos perante uma “oficina de escrita criativa”, para dizê-lo com um anacronismo.

Tudo o que acabo de dizer diz respeito às razões histórico-artísticas da atitude competitiva e mesmo bélica de Platão em relação ao teatro.<sup>14</sup> E venhamos agora às razões histórico-políticas.

O teatro trágico e cômico é indubitavelmente a expressão máxima da cidade democrática – e já que chegamos a este ponto: o que é a democracia? Eu acho, com Nicole Loraux,<sup>15</sup> que não existe uma única definição de democracia. Houve várias formas de democracia, dependendo do interesse do grupo que sobe ao poder. Esta instabilidade política foi chamada *stasis*, ou seja um conflito interno e endêmico, que representa a própria fisiologia do sistema democrático. Contudo, a imagem paradigmática da democracia é a da época pericliana. Ideologicamente, a cidade democrática pericliana representa-se a si própria como uma comunidade homogênea de cidadãos (de sexo masculino, adultos e Atenenses por parte de pai e de mãe) livres e iguais, independentemente da classe social, do nível de aculturação, do *status* económico: os cidadãos da *polis* democrática consideram-se coproprietários da cidade, porque participam igualmente na riqueza coletiva, na distribuição dos recursos comuns, dos tributos pagos pelos aliados, nas rendas provenientes das minas de prata assim

<sup>14</sup> Quanto a este problema, com atenção particular para a comédia cfr. BUARQUE, L. *As Armas Cômicas. Os interlocutores de Platão no Crátilo*. Rio de Janeiro: Hexis Editora, 2011.

<sup>15</sup> LORAUX, N. *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. Paris: Payot, 2005.



Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

como na gestão do poder através do mecanismo do sorteio para os cargos públicos.<sup>16</sup> Democracia significa também: 1) império naval (*arche*); 2) domínio violento sobre os súditos da Liga de Delos; 3) economia de guerra e política de potência.<sup>17</sup> Então, como se relaciona o teatro à democracia? No que concerne a este ponto, é preciso ter em mente quatro observações fundamentais fortemente ligadas umas às outras. A primeira observação é que o teatro é uma emanção institucional do sistema democrático.<sup>18</sup> A segunda é que a tragédia e a comédia falam a mesma linguagem política da cidade democrática. A terceira é que o teatro trágico e o teatro cômico falam esta linguagem de forma totalmente diferente um do outro. A quarta e última é que tragédia e comédia têm ambas uma atitude frequentemente crítica em relação à cidade e à sua linguagem política. Em que sentido, então, tragédia e comédia falam a linguagem da cidade de forma diferente e em todo o caso problemática? É evidente que o teatro ateniense não é um teatro celebrativo da *ideologia* democrática; pelo contrário é um teatro que representa os fundamentos ideológicos da democracia nos seus pontos fracos, conflituais, paradoxais, e também põe em questão as crenças comuns, tornando-se portanto um espaço de reflexão, de pesquisa e análise política.<sup>19</sup> Neste sentido, o caso de *Antígona* – o qual iremos discutir mais detalhadamente – é marcante. Aqui, Sofocles põe em cena um desacordo e uma disputa irremediável sobre um tema de enorme importância para o sistema democrático, ou seja o tema da lei, *nomos*. E assim de seguida poderíamos citar a totalidade da produção dramaturgica do século V, e, em particular, a de Eurípidés que é a mais provocatória e a mais vanguardista. Dito isto, é preciso individuar algumas diferenças entre tragédia e comédia. Existem três motivos pelos quais a tragédia critica e desafia a cidade dentro de uma estratégia geral de mediação: 1) a necessidade de respeitar as regras formais da linguagem elevada; 2) a tarefa de seguir a textura do mito; 3) o pacto subentendido mas férreo entre *polis* e festival teatral (sabemos de fato que a tragédia tem o papel mais importante dentro do festival de teatro). Poder-se-ia dizer, portanto, que a tragédia é, em todo o caso, uma expressão política - quer dizer: da *polis* - apesar da sua posição mais ou menos crítica. Porém, a comédia é uma forma de arte mais livre: por um lado, sob o aspecto linguístico, por outro lado porque pode inventar o que quer, e finalmente porque a comédia tem a tarefa de fazer rir...: fazer rir *a* cidade – ou seja entretê-la – ou fazer rir *da* cidade? Nada sabemos ou quase nada dos outros comediógrafos, mas todos estamos conscientes de que Aristófanes faz

<sup>16</sup> LANZA, D., VEGETTI, M. «L'ideologia della città». In *Quaderni di storia*, Bari, Dedalo, 2, pp. 1-37, 1975.

<sup>17</sup> CANFORA, L. *Il mondo di Atene*. Roma-Bari: Laterza, 2011.

<sup>18</sup> VERNANT, P., VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro, 1972.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

rir sobretudo *da* cidade. O que não significa fazer um trabalho de derrisão – coisa muito mais fácil –, mas sim impiedosamente colocar sob escrutínio todos os processos ideológico-políticos, sociais e econômicos da democracia. Eu sublinho “sociais e econômicos”, porque a tragédia, por razões óbvias, tem uma possibilidade muito baixa de iluminar o conflito material dentro da *polis*. A única verdadeira oportunidade que a tragédia pode aproveitar a tal propósito é representar os efeitos destrutivos da guerra – quer dizer da Guerra do Peloponeso: ver *Troianas* de Eurípides etc. O objetivo primário de Aristófanes, portanto, não é “ser ativo na política” ou seja tomar partido em favor de uns ou de outros, mas anatomizar a situação política da cidade com os instrumentos da análise intelectual.<sup>20</sup>

Penso que estas observações põem a questão da “crítica de Platão ao teatro” sob uma nova luz. Em que sentido Platão critica o teatro? Não é o próprio teatro uma crítica à cidade? E a crítica de Platão? Não será ela uma crítica à própria crítica? E como é que os poetas trágicos e cômicos (Eurípides, Sófocles, Aristófanes) são os interlocutores principais de Platão? Por fim, o teatro de Eurípides, de Sófocles e de Aristófanes é realmente o jogo de sombras ilusórias que é retratado no mito da caverna?

### **A prática da escrita filosófica e a prática da escrita cômica. Um exemplo para refletir: *Rãs* e *República* livro III**

Vamos abrir agora parênteses para ler duas passagens das *Rãs* de Aristófanes e da *República* de Platão (livro III), respectivamente, e explorar diretamente através dos textos como Platão lida com Aristófanes na *prática* da escrita.<sup>21</sup> Eis a cena das *Rãs* em questão:

ÉSQUILO *Eu nunca pus em cena aquelas putas das tuas Fedras e Stenebeias. Nunca escrevi sobre uma mulher no cio!* EURÍPIDES *Claro que não! Tu não tens nada a ver com o amor!* ÉSQUILO *Nem o quero conhecer [...]* EURÍPIDES *Ai de mim, credo, que horror! O que é que as minhas Steneboias fizeram de mal à cidade?* ÉSQUILO *Foi por causa do teu Belerofonte, que as mulheres honestas se envenenaram! Morreram de vergonha, sabias?* EURÍPIDES *Oh filho, então a história de Fedra não é*

<sup>19</sup> LORAUX, N. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999; VIDAL –NAQUET, P. *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (2°).

<sup>20</sup> PLATTER, C. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

<sup>21</sup> Quanto às relações entre a escrita platônica e o diálogo cômico, cfr. SANTORO, F. «Platão e o plágio de Epicarmo». *Archai*, Brasília, n. 8, pp. 11-20, jan-jun 2012; BELTRAMETTI, A. «La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia (e non solo) per far ridere». In *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 20, pp. 87-113, 2004; STELLA, M. *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*. In VEGETTI, M. *Platone. La Repubblica. Libri II-III* (vol. II), traduzione e commento a c. di M. Vegetti. Napoli: Bibliopolis, 1998, pp. 233-279; STRAUSS, L. *Socrates and Aristophanes*. Chicago: Chicago University Press, 1966.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

*verdade? ÉSQUILO Pois é, mas o poeta deve esconder a porcaria, e nunca colocá-la em exposição, e muito menos ensiná-la no palco do teatro! O poeta trágico deve educar os adultos assim como um mestre educa as crianças. Nós não devemos dizer nada de inconveniente! [...] Tudo o que eu fiz no palco – que nobre trabalho! - tu estragaste-o para sempre!*  
EURÍPIDES *Eu? E como?* ÉSQUILO *Cobrindo os reis de trapos por exemplo. Este é sentimentalismo fácil!* EURÍPIDES *Que mal fiz eu escrevendo assim?* ÉSQUILO *É a ti, Eurípides, que se deve este gosto por fofocas e merda intelectual, que fez com que os ginásios ficassem desertos! E esta merda intelectual corrompeu os jovens até ao ponto de lhes-dar no cu assim como na cabeça! Até nos marinheiros inspiraste o espírito de insubordinação! [...] De quantos crimes é ele o autor! Ele não põe em cena mulheres de bordel, mulheres que vão parir nos templos, mulheres que dizem que a vida não é vida e vão para a cama com os irmãos? Esta multidão de rabiscadores e charlatães que fervilham em Atenas, sai das tragédias dele: uma espécie de macacos que enganam sempre o povo (1043-1086).*

Venhamos agora ao livro III da *República* de Platão, e em particular à passagem na qual Sócrates, no contexto geral de uma crítica violenta contra Homero, diz que é preciso não somente reprovar mas também eliminar do texto os versos nos quais os deuses cedem ao sentimentalismo e às emoções, lamentando-se ou rindo, – versos como: *Ai de mim! Desgraçada! Ai! Mãe infeliz do mais valente dos homens!* A certo ponto, Sócrates acrescenta:

SOCRATES *Também a verdade tem que ser considerada. Nós dissemos há pouco que a mentira é inútil aos deuses* ADIMANTO — *Evidentemente.* SOCRATES — *Por conseguinte, se compete a alguém mentir, é aos líderes da cidade, no interesse da própria cidade [...]: para todos os demais, ao contrário, esta prática não é lícita [...] E quanto aos nossos jovens, não será necessária a moderação?* ADIMANTO — *Claro que sim!* SOCRATES — *Então [...] este verso [de Homero]: «estás bêbedo, tens cara de cão, coração de veado...» e assim em diante... por acaso achas convenientes estas impertinências que os escritores, prosadores e poetas puseram na boca dos personagens às vezes até contra aos próprios chefes?* ADIMANTO — *De todo! [...]* SOCRATES — *E fazer com que o mais sensato dos homens diga que a coisa mais agradável do mundo é ... «ter mesas cheias de pão e de carnes, e o copeiro esvaziar o vinho das crateras e deitá-lo nas taças...» Parece-te isto adequado para incutir a moderação nos jovens? Ou ainda [...] que Zeus, não conseguia dormir [...] porque estava todo excitado até ao ponto de perder a cabeça, e então quando viu Hera ficou tão perturbado que, sem sequer entrar em casa, fez sexo com ela ali mesmo, no chão? [...]* ADIMANTO — *Ai de mim, que horror! Claro que não me parece adequado.* SOCRATES [...] *Ao contrário, devemos censurar os poetas que procuram convencer os nossos jovens de que os deuses realizam coisas más, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. [...]* *Falemos agora do estilo, de modo que a nossa análise das formas e dos temas seja completa* ADIMANTO — *Estilo? Formas? Não entendo o que queres dizer* SOCRATES — [...] *Quando os poetas contam uma história não se servem eles de simples narrativa, da imitação, ou talvez de ambas?* ADIMANTO — *Ainda tenho que entender com maior clareza* SOCRATES — *Conheces o início da Ilíada... [...]* (389b-392e).

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

Sócrates explica a Adimanto que a narração é simples quando é o próprio poeta a falar em primeira pessoa; quando o poeta fala fingindo ser uma personagem da sua mesma ficção, esta é *mimesis* (imitação/representação). Os poetas – acrescenta Sócrates – podem também utilizar ambas as técnicas ao mesmo tempo. E diz ainda:

SOCRATES — *Compreendes agora que existe também uma espécie de narrativa que faz com que o poeta retire as próprias palavras dos discursos, ficando apenas o diálogo* ADIMANTO — *Claríssimo! se trata da típica forma da tragédia* SOCRATES — *Exatamente. E creio que agora entendas [...] que na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é a da tragédia e da comédia; outra a de narração pelo próprio poeta [...] e, finalmente, uma terceira, formada pela combinação das duas anteriores [...]* ADIMANTO — *Percebo que tu irás ponderar se nos convém ou não admitir a tragédia e a comédia na nossa cidade* SOCRATES — *Isso e não só. Ainda não sei ao certo. [...] E agora, Adimanto, analisa se os nossos guardiões devem ser imitadores ou não. [...] Os nossos guardiões, eximidos de quaisquer outros ofícios, devem dedicar-se à defesa e à independência da cidade e desprezar o que estiver fora disso. É portanto necessário que não façam nem imitem outras coisas. Se imitarem, que imitem as virtudes que lhes convém adquirir desde a infância [...]. [...] Ainda não entendeste que quando se cultiva a imitação desde a infância, ela se transforma em hábito e natureza para o corpo, a voz e a mente?* ADIMANTO — *Com certeza* SOCRATES — *Sendo assim, não permitiremos que aqueles dos quais nós queremos ocupar e que necessitam tornar-se homens superiores, imitem, eles que são homens, mulheres jovens ou velhas, injuriando o marido, rivalizando com os deuses, vangloriando-se da felicidade, ou deixando-se dominar pela desgraça, pelo desgosto e pelas lamentações; com mais razão ainda, não podemos admitir que as imitem se estiverem doentes, apaixonadas ou sofrendo dores do parto* ADIMANTO — *De forma nenhuma* SOCRATES — *Muito menos escravos ou escravas, agindo como eles* ADIMANTO — *Isso também não* SOCRATES — *E nem homens perversos e covardes, que agem contrariamente ao que dizíamos agora há pouco, que falam mal, gozam uns com os outros e dizem coisas indecentes – estejam bêbedos ou sóbrios, e todo este tipo de coisas [...]. Creio também que não devem imitar a linguagem e o comportamento dos dementes* ADIMANTO — *Claro que não* SOCRATES — *Mas, por acaso, poderão eles imitar [...] o relinchar dos cavalos, o mugir dos touros, o murmurar dos rios, o bramir do mar, o trovão e todos os ruídos da mesma espécie, poderão eles imitá-los?* ADIMANTO — *Que eu saiba, não lhes foi proibido serem parvos e imitar os parvos?* [...] SOCRATES *Portanto, só um homem medíocre, graças à sua mediocridade, pode imitar perante um grande auditório [...] os trovões, o barulho do vento e do granizo, dos eixos de carros, das polias; os sons da trombeta, da flauta, de todos os instrumentos e também dos cães, dos carneiros e dos pássaros... [...]* ADIMANTO — *É forçoso que seja assim (394b-397b).*

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

O jogo de “afinidades eletivas” entre as duas cenas, a aristofânica e a platônica, é evidente. Sem entrar em detalhes, é suficiente expor duas observações de caráter geral sobre a relação entre estas passagens.

1) Em termos meramente teatrais e dramaturgicos - quer dizer: em termos de textura de escrita e de padrão de papéis atorais (diria Greimas) – ,<sup>22</sup> as duas cenas têm o mesmo esquema: uma personagem pedante (Ésquilo e Sócrates) ataca alguém que é identificado como perigoso e impostor (Eurípides, Homero, os trágicos e os cômicos. Platão, de fato, sobrepõe todas as formas da escrita). 2) Em ambos os casos estamos perante um “teatro de mentiras”, no sentido em que Eurípides, assim como Homero, e como os outros tragediógrafos e comediógrafos, representam coisas “falsas” na medida em que são vergonhosas e devem ser escondidas.

Aliás, é preciso esclarecer isto em relação à cena platônica. 1) Platão retrata a épica de Homero como se esta fosse o teatro euripideano: o episódio no qual Zeus perde a cabeça pela excitação sexual e leva Hera para o chão (*chamai*), poderia constar também nas *Rãs* como uma das numerosas “obscenidades” – diria Ésquilo - euripidianas. 2) Homero é portanto um instrumento que serve sobretudo para disfarçar o verdadeiro rival, ou seja o teatro trágico e cômico. 3) Esta passagem da *República* é um caso clamoroso de reapropriação platônica da dramaturgia aristofânica das *Rãs*: Platão refaz o teatro trágico-cômico de Aristófanes, o qual é, como já dissemos, o grande mediador geracional da arte teatral do séc. V.

E agora uma questão estratégica: *existe uma qualquer ligação que entrelaça o diálogo sobre a poesia entre Sócrates e Adimanto com o teatro das sombras retratado no mito da caverna?* Há com certeza uma fina teia de alusões subentendidas. Vejamo-las a partir das mais sensoriais até às mais teóricas. Em primeiro lugar, o jogo de vozes e sons: é por si próprio tão evidente que não pede mais do que uma simples ênfase: trovões, vento, granizo... os sons da trombeta, da flauta, de todos os instrumentos, as vozes dos carneiros e dos pássaros... (esta parece uma citação mesma do famoso título aristofânico, *Os Pássaros*). Igualmente, na caverna os espectadores-prisioneiros ouvem sons e vozes por causa da repercussão acústica devida ao eco. Em segundo lugar, há um pequeno detalhe, mas de grande importância: a referência ao fato de que tanto os cidadãos/guardiões no diálogo de Sócrates e Adimanto quanto os prisioneiros da caverna veem e ouvem histórias e mentiras “desde a infância” (em grego *ek paidon*, expressão usada no livro III e VII). Podemos então dizer que estamos perante uma situação cênica e também simbólica em comum. Por fim, em terceiro lugar, no mito da caverna os prisioneiros são totalmente anônimos, enquanto no livro III da

<sup>22</sup> GREIMAS, A. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

*República* há duas personagens bem específicos, que agem e falam no palco - ou seja Sócrates e Adimanto. Aliás, na história da caverna, aparece, a certo ponto, alguém que toma a surpreendente iniciativa de desatar um prisioneiro e conduzi-lo à luz do dia. E já que Adimanto parece desempenhar o papel daquele que está prestes a ser liberado da mentira, Sócrates por sua vez está prestes a desempenhar o do libertador.

A relação entre as duas cenas da *República* (livro III e VII) é forte e bem fundada. Apresenta-se, porém, um paradoxo: o libertador tem a tarefa de extrair o encarcerado do teatro das falsas crenças, como já dissemos. Mas não há dúvidas de que o jogo entre Sócrates e Adimanto, ou seja o jogo no qual imaginam uma outra poesia e um outro teatro, continua a ser um teatro. Poder-se-ia opor uma objeção: o teatro de Sócrates é um teatro ético, um teatro moral. Mas igualmente o teatro de Ésquilo nas *Rãs* quer ser tal! Talvez, a diferença consista no fato de que o de Sócrates é um moralismo real, sério, enquanto que o do Ésquilo aristofânico é um moralismo ridículo. A minha opinião é diferente: acredito que o teatro de Sócrates é um teatro moral, no sentido de que põe em cena a vida humana não como ela é, mas como ela deveria ser, e não é. Por sua vez, o teatro trágico e cômico, retrata a vida dos homens “exatamente” como ela poderia aparecer na realidade. No teatro moral de Sócrates, o “dever ser” é portanto uma ficção, diferente da ficção da tragédia e da comédia, mas em todo caso uma ficção, melhor dizendo uma “nobre mentira”. Para dizê-lo com palavras de Sócrates: *se compete a alguém mentir, é aos líderes da cidade, no interesse da própria cidade* (389 b6).

Momentos atrás, deixamos Penteu à mercê de Dionísio, mostrando que o pobre infeliz é guiado pelo deus do teatro tal como um boneco. E quanto a Adimanto? Não parece ele por acaso uma marionete nas mãos de Sócrates – marionete dócil, “moral”, ao contrário de Penteu, mas sempre marionete? Não devemos esquecer a este respeito que, no mito da caverna, o espetáculo das sombras ao qual o público dos prisioneiros assiste é possível graças a alguns personagens anônimos, os quais movem e exibem títeres por cima de um pequeno muro. E portanto, se é verdade que Adimanto é um títere dirigido por Sócrates, será por acaso esta imagem da caverna uma *mise en abyme* da *República* e globalmente dos diálogos platônicos?

Deixemos esta pergunta em aberto, assim como as suas consequências, e voltemos ao lado político da crítica de Platão ao teatro. Dissemos antes que Platão acusa o teatro de ser um jogo de ilusões que esconde a verdade. O que isso quer dizer sob o aspecto político?

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

### **A caverna de Antígona e a caverna de Irene: verdade e mentira política entre teatro e filosofia**

Se admitirmos que o mito da caverna é um juízo de valor em relação ao teatro histórico da cidade, deparamo-nos com um teatro de marionetes, em que os tragediógrafos e os comediógrafos iludem o público e a *polis* da mesma maneira que os marionetistas maravilham as crianças e as pessoas que passam na rua. Na melhor das hipóteses, trata-se portanto de um mero entretenimento, na pior, trata-se de uma fantochada nociva. Sob o aspecto ideológico-político, tudo isso implica que os poetas do teatro enganam os cidadãos em relação a questões importantes e fundamentais da vida coletiva, simulando ou dissimulando-as, da maneira que mais lhes agrada. É preciso, então, verificar esta perspectiva platônica, desafiando-a por assim dizer, com as próprias armas da tragédia e da comédia. E eis que duas famosas peças de teatro - uma tragédia de Sófocles e também uma comédia de Aristófanes - põem no palco, cada uma respectivamente, a imagem da caverna: a *Antígona* e a *Paz*. *Serão também estas, duas cavernas de ilusões, ou pelo contrário, de verdades políticas?* Antígona – todos sabemos – desafiou o chefe da cidade em mérito a um assunto fundamental: a lei. O líder da *polis*, Creonte, ordena que aquele que foi o principal inimigo da cidade, e agora jaz morto no chão, Polinices, seja entregue às injúrias das intempéries e das bestas ferozes, sem portanto receber honras fúnebres, para o bem da coletividade. O inimigo desaparecido era o irmão de Antígona, e ela não pretende aceitar esta lei que o governante impõe. Eu não quero agora entrar na espinhosa e debatida questão se Antígona quer ou não reivindicar os direitos da sua fidalguia contra uma democracia, que desconhece progênes nobres a fim de estabelecer a igualdade entre simples cidadãos. Interessa-me, porém, chamar a vossa atenção para outro ponto: o desafio de Antígona, apesar do seu objetivo específico, despoja a lei da sua presumida neutralidade, mostrando que a lei em si pode ser violenta e vexatória, pode ela também discriminar indivíduos e ideias... para quê? Para afirmar, evidentemente, interesses diferentes: a própria lei, em suma, pode ser uma forma de cobiça, de avidez se não de voracidade. O problema que a jovem virgem, filha de Édipo, coloca em evidência no palco, é portanto um assunto e uma pergunta filosófico-política e jurídica de caráter muito geral e teórico, ou seja: não é de maneira nenhuma fácil estabelecer a igualdade, podendo esta tornar-se uma situação de máxima desigualdade entre vários sujeitos sociais e éticos. Antígona é uma filósofa: aliás, um filósofo disfarçado de virgem eterna. E não foi por acaso que, nos Anos de Chumbo, quando explodiu o terrorismo na Europa, em particular na Itália e na Alemanha, o movimento feminista adotou a figura de Antígona como voz da

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

oposição por antonomásia contra a máquina do Estado paternalista, que quer transformar a democracia numa mera função do poder.

Qual é, então, a sorte que o chefe da cidade reserva à sua sobrinha (Creonte é de fato o tio dela). Sepultá-la viva numa caverna, concedendo-lhe pão e água suficientes para não morrer. Antígona é, portanto, uma *prisioneira política*. Diríamos hoje uma *dissidente*, e a sua é uma caverna política. Isto faz-nos lembrar qualquer coisa? Por exemplo, o caso de Sócrates.

*Dize-nos, Sócrates: que pretendes fazer? Que outra coisa meditas? Com esta ação, que intentas? Destruir-nos a nós, que somos as Leis e toda a Cidade? Por acaso imaginas que ainda possa subsistir uma cidade, onde as sentenças proferidas não tenham força? (Críton, 50b).*

São estas as palavras que Sócrates no *Críton* imagina, eventualmente, proferidas pelas Leis, no caso em que o filósofo decidisse fugir da prisão. Obviamente, Sócrates não quer fugir de maneira alguma: portanto, o problema real é a dissidência do filósofo em relação às Leis da cidade democrática. O mesmo problema da *Antígona*. No mito da caverna da *República*, aparece, em certo ponto, um misterioso libertador – evidentemente um filósofo - que liberta um prisioneiro do cativado (só um ou vários mas um de cada vez), para mostrar-lhe o grande engano. Aqui, na *Antígona* só o romântico namorado dela volta para a caverna para restituí-la à liberdade, mas ela já tinha cometido suicídio. Porém, o fantasma da dissidência não vai ficar para sempre enterrado, porque a morte de Antígona destrói toda a cidade e, em primeiro lugar, o chefe-tio e toda a sua família. Será tudo isto um “espetáculo de marionetes”? Será tudo isto “falsa crença”, *doxa*? Entretanto, voltemos à *Paz*. Nesta comédia divertidíssima e genial, há uma outra rapariga – linda, bondosa, virtuosa, chamada *Irene*, ou seja *Paz* – a qual, coitadinha, foi encerrada numa caverna... e por quê? Porque a humanidade inteira tornou-se doente mental, quer só fazer a guerra contra os inimigos espartanos, e procurou remover todos os vestígios da paz no mundo. A caverna em que a paz está sepultada viva, assim como Antígona, não é no entanto na terra, mas no céu; e desta vez, há um libertador vitorioso, que não é uma personagem notável, mas sim um dos vários zé-povinhos que passam na rua. O seu nome é: Trigeu, ou seja Mosto, o vinho em fermentação. Trata-se não somente de uma metáfora, visto que Trigeu é realmente “fermentável” sob o aspecto político: ele já não quer viver nessa situação de luta contínua, considerando-a uma loucura descontrolada e sobretudo um engano contra o povo. Portanto, Trigeu organiza um transporte aéreo – o fedorentíssimo escaravelho estercorário (e esta também não é só uma imagem cômica, porque se trata do cheiro da guerra), chega ao Olimpo, solta a Paz da caverna, e regressa finalmente à cidade



Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

para lhe devolver a harmonia perdida. É claro que Antígona e Irene/Paz são duas figuras especulares, no sentido de que a primeira representa a disputa dentro da cidade (em grego: *stasis*), enquanto a segunda representa a guerra contra o inimigo externo: o conflito contra si (Antígona) e o conflito contra outrem (Paz). Então, tudo o que acontece na *Paz* de Aristófanes antecipa sob o perfil da mera ação cênica o que, por seu lado, ocorre na segunda parte do mito da caverna. Vamos ver como: 1) em ambos os textos há, de fato, a saída de uma dimensão para chegar a uma outra totalmente diferente e mais verdadeira: trata-se da subida pelo caminho estreito, na *República*, e do voo aéreo até a montanha dos deuses, na *Paz*; 2) há também a presença do libertador: anônimo na *República*, mas de carne e osso na *Paz* (Trigeu); 3) há, por fim, o regresso necessário à caverna e à cidade dos homens: porque Sócrates, por seu lado, diz que o filósofo tem a tarefa política de vir em auxílio dos prisioneiros que ficaram à mercê do engano; enquanto Trigeu, por sua vez, liberta a Paz exatamente para trazê-la aos cidadãos. Tenho que repetir agora a mesma pergunta que fiz sobre *Antígona*: é este um teatro de marionetes, uma ridícula palhaçada de bonecos e de mentiras? Evidentemente que não. Na *Paz* Aristófanes não faz simplesmente um proferimento pacifista: ele vai mais fundo na análise política, porque critica o fundamento bélico do sistema democrático pós-pericliano, ou seja a economia de guerra que consiste em ruinar recursos humanos e financeiros, por causa de um sonho de onipotência. O que parece claro, pelo contrário, é que a escrita platônica apropria-se das estratégias ficcionais do teatro e também dos seus temas e problemas.

Tanto na *Antígona* quanto na *Paz* e quanto na *República*, a caverna é o símbolo dos subterrâneos da política: ou seja violência, mentira e conflito, que fluem sob a superfície da vida política democrática. No final do conto da caverna (520 a ss.), Sócrates diz que a cidade será bem regida somente no caso em que os filósofos voltem ao subterrâneo e assumam o poder: é evidente, portanto, que a caverna retrata simbolicamente uma *polis* mal governada:

*Assim, o governo desta vossa e nossa cidade [dos filósofos] será uma realidade, e não um sonho, porque as cidades atuais são um sonho em que os chefes se batem por sombras e fomentam a sedição pelo poder que eles consideram como um bem enorme (República, 520d).*

Talvez Sófocles e Aristófanes também pudessem partilhar esta opinião platônica sobre a democracia histórica, mas o problema é que é ele, Platão, quem não quer de nenhuma forma partilhá-la com eles, até ao ponto de representar a irredimível cidade sediciosa através da metáfora do teatro. Platão pretende não reconhecer a função crítica do teatro (da qual desfruta completamente) nem eventualmente ter por legítima essa crítica. Quem é que está a lutar com

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

as sombras? Quem está a fazer o verdadeiro teatro de sombras e de marionetes? O Ésquilo de Aristófanes lastimava que Eurípides põe na ribalta mulheres alienadas que dizem que “a vida não é vida”, aludindo aos célebres versos euripídicos “quem sabe se o viver não seja morrer, e o morrer viver?”. Versos estes, que poderiam sair também da boca de *Hamlet* e que encarnam perfeitamente o jogo da ilusão teatral a qual sobrepõe constantemente verdade e ficção como também vida e morte: talvez não é por acaso que estes versos sejam enfaticamente citados por Sócrates no *Górgias* (492e). Certamente, aliás, não podemos negar que Platão afirme, particularmente na *República*, que a verdadeira vida não é a vida verdadeira, que a verdadeira cidade não é a cidade verdadeira, que os vivos são como mortos-vivos sepultados numa caverna no subsolo. Os próprios diálogos de Platão, já o vimos, são conversas entre sombras do passado que falam e agem exatamente como se fossem personagens do mito, e a sociedade dialógica da escrita platônica é uma comunidade fechada para sempre ao presente histórico. Certamente, o filósofo nos oferece uma via de libertação deste teatro claustrofóbico. Já agora, quem é o libertador? Quem é o libertador sem nome e sem rosto que, a certo ponto, chega e nos solta das cadeias, das ilusões e da caverna? Poderia apenas ser uma figura divina, todo-poderosa, como um deus. Como Dionísio nas *Bacantes*, por exemplo, que volta para a cidade dos enganos e das intrigas (aqueles de Cadmo e Tirésias), a cidade da estupidez política (aquela de Penteu), para restabelecer a verdade – obviamente a *sua* verdade –, fazendo-o aliás com muito gosto e arquitetando dentro do teatro um outro pequeno teatro de marionetes das quais a mais grotesca é Penteu. É claro que Dionísio volta para a cidade para vingar-se, punir e destruir tudo. Não temos certeza que Platão não sinta um sentimento de vingança contra a cidade. Mas é indubitável que o filósofo não tem nenhuma intenção de destruir; pelo contrário, ele quer edificar a cidade ideal. Também as suas marionetes são, como Adimanto, dóceis e razoáveis. Em suma, Platão quer fazer o bem da comunidade, guiado pela ideia do bem, como todos sabemos. Talvez seja esta a diferença que separe a filosofia, do teatro e da arte. Talvez a filosofia nasça quando a arte fica sujeita a alguém que pretende fazer o nosso próprio bem. No entanto, como diriam Foucault e Deleuze em companhia de Nietzsche,<sup>23</sup> os ídolos, espectros e fantasmas do teatro e da arte, eternamente e sempre voltam a inquietar as melhores intenções do filósofo...

---

<sup>23</sup> FOUCAULT, M. «Theatrum Philosophicum». In *Critique*, Paris, Editions de Minuit, 282, pp. 885-908, 1970; DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

## BIBLIOGRAFIA

- BELTRAMETTI, A. «La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia (e non solo) per far ridere». In *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*. Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 20, pp. 87-113, 2004.
- BLOOM, A. *The Republic of Plato. Ttranslated with Notes and an Interpretative Essay by Allan Bloom*. New York: Basic Books, 1991 (2°).
- BUARQUE, L. *As Armas Cômicas. Os interlocutores de Platão no Crátilo*. Rio de Janeiro: Hexis Editora, 2011.
- CANFORA, L. *Il mondo di Atene*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- CURTIUS, E. R. *La littérature européenne et le Moyen âge latin*. Tr. française par J. Bréjoux. Paris: PUF, 1956.
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- DERRIDA, J. *La pharmacie de Platon*, in *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, pp. 79-213.
- FRANCO, I. *O Sopro do amor. Um comentário ao discurso de Fedro no Banquete de Platão*. Rio de Janeiro: Palimpsesto, 2006.
- FOUCAULT, M. «Theatrum Philosophicum». In *Critique*, Paris, Editions de Minuit, 282, pp. 885-908, 1970.
- GREIMAS, A. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- LANZA, D., VEGETTI, M. «L'ideologia della città». In *Quaderni di storia*, Bari, Dedalo, 2, pp. 1-37, 1975.
- LORAUX, N. *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. Paris : Payot, 2005.
- LORAUX, N. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.
- MCCABE, M. M. *Plato and His Predecessors: The Dramatisation of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- NIGHTINGALE, A. W. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PALUMBO, L. *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Loffredo: Napoli, 2008.
- PLATTER, C. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- PRADEAU, J. F. *Platon, l'imitation de la philosophie*. Aubier: Paris, 2009.
- RAU, P. *Paratragoidia, Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. München: Beck, 1967.

Stella, Massimo  
A caverna platônica e o teatro da cidade

- ROWE, C. J. *Plato and the Art of Philosophical Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SAETTA-COTTONE, R. *Euripide e Aristofane. Un caso di rivalità poetica?* (Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane). In ANDRISANO, A. M. *Ritmo, parola, imagine. Il teatro classico e la sua tradizione*. Palermo: Palumbo, 2011, pp. 139-159 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=parola7>).
- SAETTA-COTTONE, R. *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*. In KÖNIG, C., THOUARD, D. (éds.), *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*. Lille: PUS, 2010, pp. 201-221.
- SAETTA-COTTONE, R. «Agathon, Euripide et le thème de la mimesis poétique dans les *Thesmophories* d'Aristophane». *Revue des Études Grecques*, Paris, AEEGF (Les Belles Lettres), 116, 2, pp. 445-469, 2003.
- SANTORO, F. «Platão e o plágio de Epicarmo». *Archai*, Brasília, n. 8, pp. 11-20, jan-jun 2012.
- SEGAL, Ch. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. (Expanded edition with a new afterword by the author). Princeton: Princeton University Press, 1997.
- SEIDENSTICKER, B. *Palintonos Harmonia. Studien zu komiscen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- STELLA, M. *Platon apprend à écrire. La philosophie et l'écriture d'Aristophane dans l'anthropologie de Diego Lanza*. In ROUSSEAU, Ph., SAETTA-COTTONE, R. (éds.) *Diego Lanza lecteur des œuvres de l'antiquité*. Lille: PUS, 2013, pp. 215-230.
- STELLA, M. *L'illusion philosophique. La mort de Socrate sur la scène des dialogues platoniciens*. Grenoble: Millon, 2006.
- STELLA, M. *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*. In VEGETTI, M. *Platone. La Repubblica. Libri II-III* (vol. II), traduzione e commento a c. di M. Vegetti. Napoli: Bibliopolis, 1998, pp. 233-279.
- STRAUSS, L. *Socrates and Aristophanes*. Chicago: Chicago University Press, 1966.
- SUSANETTI, D. *Euripide. Le Baccanti*. Traduzione, introduzione, commento a c. di D. Susanetti. Roma: Carocci, 2010.
- VEGETTI, M. cfr. LANZA, D.
- VERNANT, P., VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro, 1972.
- VIDAL –NAQUET, P. *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (2°).