

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ALBERTO OLIVEIRA ALCOLUMBRE

PLATÃO E DIDEROT: A CRÍTICA AO ARTISTA

**BELÉM/PA
2015**

ALBERTO OLIVEIRA ALCOLUMBRE

PLATÃO E DIDEROT: A CRÍTICA AO ARTISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, na área de concentração em Filosofia Moderna.

Orientador: Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza.

**BELÉM/PA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Alcolumbre, Alberto Oliveira, 1974-
Platão e diderot: a crítica ao artista / Alberto
Oliveira Alcolumbre. - 2015.

Orientadora: Jovelina Maria Ramos Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Filosofia, Belém, 2015.

1. Platão. 2. Diderot. 3. Filosofia. I.
Título.

CDD 23. ed. 184

ALBERTO OLIVEIRA ALCOLUMBRE

PLATÃO E DIDEROT: A CRÍTICA AO ARTISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, na área de concentração em Filosofia Moderna.

Data: ____/____/____

Nota: _____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza (Presidente/ Orientadora)

Profa. Dra. Jovelina Maria Aparecida de Paiva Montenegro (Examinador Externo)

Prof. Dr. Luca Jean Pitteloud (Examinador Interno)

Dedico esse trabalho, especialmente, a Alberto Melo Alcolumbre e Valdiza Oliveira Alcolumbre, meus pais queridos. “A família é uma morada que nos acompanha”.

**“A arte, quando é boa, é sempre entretenimento”
Bertolt Brecht.**

RESUMO

TÍTULO: Platão e Diderot: a crítica ao artista

O objetivo deste trabalho é, como o próprio título indica, apresentar a crítica ao artista empreendida por Platão e Diderot. Apesar de Platão desferir sua crítica à poesia em *A República* dentro de um contexto ético-político; e Diderot, por sua vez, em *O Paradoxo sobre o Comediante*, dentro de um registro estético, observa-se um posicionamento análogo dos dois filósofos no tocante ao tema. Dentre muitos pontos análogos observados entre eles, concentramos nosso olhar em dois deles que nos pareceu fundamentais às referidas críticas: as noções de *páthos* e de *ideal*. Tanto em Platão quanto em Diderot observa-se que a figura do artista é sempre pensada em relação com essas noções. Embora, à primeira vista, sejamos tentados a concluir que, nessa relação, o *ideal* apresenta-se como um antípoda das paixões, percebe-se mais atentamente, que estas oscilam: ora figuram como um empecilho, ora, como uma referência positiva dentro das respectivas críticas; a chave para apaziguar esse conflito será a temperança (*sophrosýne*). Diante disso, nos propomos, com esse trabalho, investigar e explicitar essa relação cambiante que se encontra de forma análoga nos referidos filósofos.

Palavras-Chave: Ideal, Verdade, Justiça, Beleza, Paixão, temperança.

ABSTRACT:

TITLE: Plato and Diderot: critique of the artist.

The aim of this work is, as the text indicates, to present the critique of the artist undertaken by Plato and Diderot. Despite Plato launch his criticism of poetry in *The Republic* within an ethical-political context; and Diderot, in his turn, in *The Paradox of the Comedian*, within an aesthetic register, there is an analogous position of the two philosophers regarding the subject. Among many similar points observed between them, we focus our vision into two of them that seemed to us fundamental to such criticism: the notions of *pathos* and *ideal*. In both Plato and Diderot one observes that the figure of the artist is always thought of in relation with these notions. Although at first glance, we could be tempted to conclude that, in this relationship, the *ideal* is presented as an antipode of the passions, we can see more closely that these oscillate: sometimes they show up as a hindrance, sometimes, as a positive reference within the respective critiques; the key to appease this conflict will be temperance (*sophrosýne*). In view of this, we propose, with this work, to investigate and explain this unstable relationship that one finds in an analogously form in those philosophers.

Keywords: Ideal, Truth, Justice, Beauty, Passion, temperance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. A INFLUÊNCIA DO DISCURSO MORAL PLATÔNICO NA ESTÉTICA DE DIDEROT	14
2.1.A relação da justiça (em Platão) e da beleza (em Diderot) com a “verdade”	15
2.2.A semelhança entre os aspectos inteligível e universal das noções de justiça e de beleza.....	23
2.3.O ideal como modelo mimético norteador.....	31
2.4.Sobre a divergência metodológica entre Platão e Diderot acerca da noção de verdade.....	36
3. O ENTUSIASMO NA ARTE.....	39
3.1.A figura do ator entusiasmado.....	40
3.2.O público entusiasmado.....	46
3.3.Nietzsche e a crítica à ilusão proveniente do artista e do público entusiasmados.....	59
4. A POLÊMICA SOBRE OS INSTINTOS COMO FUNDAMENTO DA FILOSOFIA E DA ARTE.....	68
4.1.Foucault e a crítica à filosofia tradicional: o instinto como fundamento do conhecimento.....	68
4.2.Platão, Nietzsche e Hölderlin: a polêmica do <i>logos</i> v.s. instintos como fundamento da crítica platônica às artes.....	75
4.3.Sobre o problema metodológico acerca da crítica de Nietzsche a Platão.....	81
5. CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

1. INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade já se problematizava acerca das paixões e sua influência na arte. Um ponto que o atesta pode ser encontrado na *República*, (387B-C)¹, onde se observa Sócrates, dentro de um contexto ético-político, preocupado com a influência da emotividade mal administrada na formação dos futuros guardiões da cidade e última instância com instauração da justiça na cidade por ele concebida. Sócrates alerta para a interferência negativa da poesia no psiquismo e fisiologia daqueles: “Precisamos outrossim rejeitar todos [...] nomes terríveis e apavorantes [...], que só com seres enunciadas, deixam arrepiados os ouvintes. [...] Temos receio de que os nossos guardas se tornem efeminados com tais abalos e mais excitáveis do que convém” (387B-C).

Arelado a esses aspectos de ordem psicológica e fisiológica, ligados à afetividade, no livro X de *A República*, encontra-se Platão ainda preocupado com esses efeitos produzidos, segundo ele, pela poesia de Homero. Mas, agora, nesse contexto, Platão analisa se a poesia baseia-se na verdade ou na simples aparência (599A). O resultado dessa análise é que Platão irá colocar o ideal (*eídos*) como uma espécie de antídoto contra esse desequilíbrio. Essa conclusão é encontrada no mesmo livro, de forma categórica: “[...] todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da verdade [...]” (601A). Para Platão, pelo que se observa, Homero, assim como todos os poetas apenas imitam imagens, pois a construção de seu discurso baseia-se na aparência e não na verdade. Em virtude dessa carência, seu discurso é carregado de floreios e excessos, proferido sem moderação, oscilando ao sabor das emoções, produzindo, com isso, uma arte desequilibrada (441A-442B).

Em suma, Platão associa o artista que se deixa levar pelo *páthos* a uma arte desequilibrada, em virtude de esta não se pautar na Ideia. Este artista, guiado pela pura emoção, acaba contaminando o público, que e quem acaba recebendo a mensagem desses poetas como verdadeira, uma vez que, além de virem carregadas de emotividade, revestem-se com a autoridade da tradição. Segundo Platão, isso compromete a formação das partes constituintes da alma dos ouvintes e por extensão a cidade modelo que idealizou, por não

¹A edição de *A República* que estamos utilizando é de tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000(j). Nossa leitura, porém, não ficou restrita apenas a essa tradução. Utilizamos também a título de comparação, as edições de *A República* traduzida por J. Guinsburg, e a edição bilíngue espanhol-grego, traduzida por José Manuel Pabón e Manuel Fernandez, como registrado nas referências bibliográficas. Gostaríamos de registrar que, uma vez feita essa ressalva, indicaremos o ano e a página somente quando houver a necessidade de nos utilizarmos dessas duas últimas edições para indicar que a citação foi extraída de outra tradução diferente da que optamos.

contribuir para que nela se instaure a ideia de justiça. Daí a preocupação de Platão, na *República*, com os efeitos de uma poesia que é engendrada no *páthos*.

Pelo que se observa, Diderot é influenciado pela perspectiva platônica acerca dos efeitos da emotividade na arte, fazendo ressurgir o tema na modernidade, mas, agora, como uma “teoria da sensibilidade” voltada à arte, dentro de um âmbito mais destacadamente estético.

No que respeita a Diderot, esse ponto de vista é encontrado, de forma mais categórica, na sua obra *O paradoxo sobre o comediante*, a qual reflete justamente sobre esse ponto. Aqui, a causa desse desequilíbrio e a falta de moderação (assim como em Platão) é a também o *páthos*, mas que em Diderot atende por outro termo, porém num sentido muito aproximado, a saber, *sensibilidade*. Apesar de utilizar-se de uma outra nomenclatura para abordar o tema, Diderot, alterna os termos “sensibilidade” e “paixão”, tratando-os como sinônimos, semelhante ao sentido de *páthos* encontrado em Platão. Nessa obra o bom comediante, ou o bom artista, de um modo geral, possui um caráter moderado e prima pelo equilíbrio. Para tanto, deve ter pleno domínio de suas emoções, pois a sensibilidade é uma característica do artista que não tem domínio do que faz, o entusiasmo exacerbado é seu guia; sua arte, por isso, quando não por uma ocasião fortuita, está quase sempre em desacordo com a harmonia, e, por conseguinte, distante do que Diderot considera belo. O ator, p.ex., vítima da instabilidade de seus afetos, não consegue se distinguir da personagem, com isso confunde o palco com a própria vida, ou a arte com o real. Isso, segundo Diderot, será extremamente prejudicial à beleza da atuação do comediante e, por conseguinte, da obra de arte como um todo.

Como contraponto, o bom ator exerce controle sobre suas entranhas. Isso significa dizer que dispõe inteiramente de si, pois é “frio”; isto quer dizer, nos termos de Diderot, que ele não se desespera; age sempre com justeza e equilíbrio, chegando até ao ponto de corrigir o poeta quando este destoa do conjunto. Numa palavra, diferentemente do artista sensível, o artista “frio” a que Diderot se refere, age com sobriedade.

Como será demonstrado no desenvolvimento do texto, não se pode entender, deixando-se levar pela forma tenaz com que Diderot cobra pela frieza do artista, que é imune às afecções do corpo e do espírito, mas, o que não se pode desconsiderar, é que o bom artista, para Diderot, difere do homem sensível, pois dispõe de um temperamento equilibrado (*sophrosýne*), sabe controlar seu entusiasmo, enquanto que, no artista sensível esse sentimento se lhe apodera. Diderot irá explicar que tanto o artista sensível quanto o que denomina de

“frio”, não estão imunes às emoções, mas ambos deixam-se afetar por elas de forma distinta: o artista sensível e o artista, afirmará Diderot, não se domina, enquanto que bom comediante, contém sua emotividade, pois tem como seu aliado o julgamento (2000 (e), p.75).

Aqui, semelhante a Platão, observa-se, outrossim, que o ideal surge como uma espécie de antídoto para a instabilidade emotiva, responsável por engendrar uma arte débil ou desarmônica. A noção de *ideal*, porém, é adaptada ao do contexto em que é trabalhada. É o que está implícito na passagem acima: o “julgamento” ao qual Diderot refere-se nesse trecho pauta-se pelo ideal; o que, ao nosso ver, configura uma clara alusão ao ideal ou verdade concebida por Platão dentro de uma outra atmosfera conceitual.

Diante do exposto, esse trabalho objetiva apresentar por meio crítica à arte desferida por Platão e Diderot, como Platão, dentro de um contexto ético/político, e Diderot, inserido numa atmosfera mais destacadamente estética, analisam de forma semelhante essa relação conflituosa na arte, que envolve noções como as de *páthos*, de desequilíbrio, de moderação, de verdade, de aparência, de justiça e de beleza, tendo como protagonista desta análise a figura do artista que se deixa guiar pelo puro entusiasmo.

Para levar a cabo tal empresa, entendemos por bem desenvolver esse trabalho por meio dos pontos apresentados nos três capítulos que seguem, encaminhados da seguinte maneira.

O primeiro trata da analogia entre as noções de justiça e de beleza entre Platão e Diderot, respectivamente. Observa-se que a justiça figura na *República* de modo análogo à beleza em *O Paradoxo sobre o Comediante*. Essas noções norteiam a análise crítica dos referidos filósofos ao artista, por isso estão na base das referidas obras, as quais tomamos como centrais, nesse cotejamento. Dentre os pontos específicos, análogos à justiça e à beleza, destacamos a noção de verdade, com o objetivo de apresentar como Diderot se utiliza dessa noção adaptado ao seu projeto estético, num sentido muito próximo ao que é dado por Platão. Estendendo essa analogia, destacamos os aspectos inteligível e universal dessas noções, com o objetivo de deixar mais clara a proximidade entre esses dois filósofos por meio do tema por nós escolhido, pois pelo que se observa, as noções de beleza em Diderot é concebida como um modelo ideal, que apresenta como característica a inteligibilidade e universalidade, o que no nosso entendimento, trata-se de uma clara alusão a Platão. Outro ponto semelhante entre os referidos filósofos diz respeito ao papel norteador que esse modelo ideal cumpre em suas respectivas críticas. Demonstrou-se que, a despeito dos contextos distintos em que são concebidos, tanto a justiça, quanto a beleza, servem de paradigma por meio do qual, o

filósofo-governante em *A República*, busca moldar a alma e a cidade, e o comediante, em *O Paradoxo*, p.ex., corrige sua obra tendo em vista o ideal de beleza.

No último tópico desse capítulo, em que é apresentada a divergência metodológica entre Platão e Diderot acerca da noção de verdade destaca-se que esse modelo ideal, em Diderot, embora análogo ao modelo ideal platônico, não é concebido independentemente do artista, como se encontra em Platão. Em Diderot, ele é produto da sua forja. Em outras palavras, o modelo ideal concebido por Diderot é despojado daquela aura metafísica que acompanha o modelo ideal concebido por Platão. O objetivo desse tópico é destacar essa diferença para que se compreenda a variante metodológica que situa Diderot entre o materialismo e o idealismo. O que levará Roberto Romano a caracterizar Diderot como o “discípulo materialista de Platão”, como será apresentado no corpo do texto.

No segundo capítulo, em que tratamos do entusiasmo no arte. Objetivamos demonstrar como o entusiasmo cumpre um papel ambíguo dentro das referidas críticas. Como se pode observar nos tópicos referente a esse capítulo, tanto o público, quanto o artista (representado, aqui, pela figura do ator), são acometidos dessa paixão, o que para Platão e Diderot pode ser positivo ou negativo, dependendo de como essa paixão interfere na arte. No *Íon*, p.ex., o entusiasmo, grosso modo, figura como uma característica que deprecia a atividade do rapsodo (uma espécie de protótipo do ator); no *Fedro*, por outro lado, o entusiasmo erótico (oriundo de *Eros*) é apresentado como um tipo de possessão que conduz às coisas verdadeiramente belas. A própria filosofia está vinculada a essa modalidade de possessão.

No último tópico desse capítulo é apresentada a análise crítica de Nietzsche à ilusão proveniente de um tipo de entusiasmo, que segundo ele, é oriundo de uma natureza *decadente*. A crítica de Nietzsche figura como um contraponto dentro desse debate sobre o entusiasmo, uma vez que ele ao invés de corroborar o posicionamento de Platão no tocante ao tema, apresenta, diferente disso, Platão juntamente com Sócrates (como seu guia espiritual), como exemplo de artista responsável por propagar um entusiasmo negativo, o qual produz uma ilusão perniciosa, com a qual é negada a vida. .

Nesse tópico destaca-se também uma curiosidade. Em algumas passagens que fornecem a ocasião fazemos menção à semelhança encontrada entre os pressupostos utilizados por Diderot na crítica ao artista e os de Nietzsche. É preciso que se diga, entretanto, que essa aproximação entre Diderot e Nietzsche é arbitrária. No sentido de que, até o presente momento de nossa pesquisa, não obtivemos a informação de que Nietzsche é tributário de Diderot, mas ele é curiosamente, apresentado ao lado de Nietzsche, por trazer pontos que

podem ser encontrados na crítica que este endereça a Platão. Quer-se com isso pensar na seguinte curiosidade: como os pressupostos diderotianos, que têm influência platônicas, constatados pela analogia demonstradas entre eles, figuram na crítica de Nietzsche a Platão? Paralelo a essa curiosidade caminha o que entendemos ser mais relevante nesse tópico, isto é, a relação que Nietzsche estabelece entre o músico Wagner e Platão. Nietzsche identifica no músico, a mesma debilidade que, segundo ele, acomete Platão, ambos são fisiologicamente *décadents*. Wagner servirá, então, como uma figura análoga a Platão, permitindo, assim, que se adentre na crítica de Nietzsche a Platão, por analogia à crítica endereçada a Wagner, já que a análise que Nietzsche faz especificamente do “artista Platão”, além de se dar de forma esparsa, também é encontrada de forma escassa, estando apenas encetada, mas não desenvolvida.

No terceiro e último capítulo, achamos por bem apresentar o debate dentro da filosofia acerca das paixões, tendo Nietzsche como figura central, em virtude de ele representar a variante crítica, ao nosso ver, mais virulenta e relação ao pensamento platônico, fornecendo assim um contraponto dentro da problemática que guia essa dissertação.

Nessa contenda, Foucault figura ao lado de Nietzsche. No primeiro tópico desse último capítulo, Foucault, na esteira de Nietzsche, defenderá uma nova proposta metodológica para abordar o problema da verdade. Foucault irá contrapor o método histórico-genealógico à pesquisa metafísica da “origem”.

No penúltimo tópico, trouxemos outra vez Platão e Nietzsche, mas agora, com a contribuição de Hölderlin. Aqui, o cenário que prepara o *ágon*, são as críticas de Nietzsche ao cientificismo socrático platônico em detrimento das paixões, contra o posicionamento oposto de Hölderlin, o qual ressalta a face delirante do pensamento platônico, dentro da obra *Hipérion*. Diotima representa a imagem delirante que se abandona na “via excêntrica” e que restabelece a união entre céu e terra, alma e corpo.

Enfim, no último tópico, trouxemos a análise do filólogo Wilamowitz-Möllendorff, para apresentar Nietzsche figurando como alvo de críticas. Nestas, Wilamowitz-Möllendorff, apresenta uma série de improbidade interpretativas de Nietzsche, sob o ponto de vista da ciência filologia, levando-nos a questionar sobre o fundamento das críticas de Nietzsche a Platão. Esses pontos que são expostos pelo filólogo fazem o pensamento de Nietzsche perder a credibilidade e a contundência? Esses é um ponto que esse tópico convida a refletir.

2. A influência do discurso moral platônico na estética de Diderot.

No que respeita a Platão, podemos afirmar, a título de introdução, que não se pode negligenciar o fato de que a crítica ao artista, na *República*, é levada a cabo em virtude do objetivo que se quer atingir na cidade ideada que ele propõe, a saber: a cidade ideal coincide com o projeto de uma cidade justa, no sentido que Platão dá à noção de justiça, como será apresentado no corpo do trabalho. Considerando esse contexto, entende-se porque Platão, nessa obra, faz da poesia o alvo principal de suas críticas: a poesia criticada por Platão figura como o pilar da educação em sua época, o que na sua visão, não seria sua função. A poesia, de um modo geral, está pautada no *páthos*, e não na verdade, como já se observa em *Íon*(542A). Essa parece ser a característica fundamental da poesia que a torna responsável por perverter a formação dos futuros cidadãos, o que impediria a efetivação daquele projeto. Como antídoto (*phármakon*) para os problemas advindos da poesia, Platão irá propor a figura do filósofo como aquele incumbido de exercer esse ofício. Este detém a prerrogativa de contemplar a verdade (*alétheia*) e de transcender a esse domínio onde predomina a emotividade. Caberá ao filósofo, portanto, munido da verdade (no caso, a verdadeira justiça) a promoção do equilíbrio imprescindível à formação e administração de sua cidade. É diante disso que, em *A República*, como se verá adiante, a Justiça figura como o *eídos* que é buscado com o objetivo de auxiliar o governante na administração e, conseqüentemente, “execução” de seu projeto da bela cidade, justamente por ela coincidir, no contexto dessa obra, com a verdade buscada pelo filósofo.

Também a título introdutório, dentro do contexto de *O paradoxo Sobre o comediante*, de Diderot, a noção de beleza apresenta-se de modo análogo, isto é, figura como contraponto a uma arte que Diderot identifica como “sensível” ou patética (*páthos*), e, que, por essas características, torna-se um empecilho à obtenção da beleza na arte. Trata-se de uma espécie de belo idealizado (considerado por Diderot como a “verdade” dentro do registro estético) que também atua como modelo o qual deverá servir de parâmetro à crítica que Diderot endereça à arte. Ele orientará o artista a corrigir sua obra para que se possa alcançar o belo e refleti-lo em sua obra. Deixando mais explícito a semelhança que se quer apresentar entre os dois filósofos: a noção de justiça (verdade) está para o projeto de *A República*, assim como a noção de beleza (“verdade”) está para o projeto de *O Paradoxo Sobre o Comediante*, dentro dos limites que serão ressaltados no desenvolvimento do trabalho. Sendo assim, a bem do entendimento acerca da crítica endereçada às artes de imitação, na *República*, e em *O Paradoxo*, é imperativo que

se considere o papel que as noções de Justiça (em Platão) e de beleza (em Diderot) ocupam dentro dos contextos distintos das referidas obras.

A despeito de algumas de suas obras apresentarem um material no qual se verifica um olhar crítico sobre arte, foi *especialmente* em *A República* e em *O Paradoxo Sobre o Comediante* que encontramos reunidos, de forma semelhante, o material que ambos mobilizam tendo em vista a crítica ao artista e a reforma da arte em suas respectivas épocas. É do cotejamento entre elas que extraímos dois aspectos análogos acerca das noções de justiça e de beleza, que reunimos nesse capítulo, a saber: 1) a relação das noções de justiça e de beleza com a “verdade” (ressaltando os aspectos inteligível e universal dessas noções); 2) a função reguladora que as noções de Justiça e de Beleza desempenham nos contextos de *A República* e de *O Paradoxo Sobre o Comediante*. Esse primeiro tópico tem como objetivo demonstrar o vínculo que Platão estabelece entre a noção de justiça com o verdadeiro conhecimento ou a verdade (*epistème*); para, em seguida, apontar, que, de forma análoga, ocorre o mesmo com a noção de beleza em Diderot.

2.1. A relação da justiça (em Platão) e da beleza (em Diderot) com a “verdade”.

Quando Platão propõe, no início do diálogo, que se descubra o que vem a ser a verdadeira justiça, está conduzindo seus interlocutores para o terreno da filosofia, pois descobrir a verdade a respeito da Justiça implica conhecê-la em si mesma; significa dizer que o diálogo passará pelo domínio vulgar (em que estão encerrados os interlocutores de Sócrates), e encontrará, em última instância, o âmbito ontológico e epistêmico, com o qual a filosofia se ocupa.

Preocupados com a efetivação da cidade proposta por Sócrates, seus interlocutores, no livro V, interrompem sua exposição para pedir-lhe que explicita como seria possível a realização de tal cidade (471C-472B). Sócrates atende ao apelo, mas prepara sua explanação lembrando aos interlocutores de que “foi a investigação sobre a natureza da justiça² e da injustiça que nos fez chegar até aqui”, querendo dizer com isso que teria uma tarefa paradoxal pela frente: “[...] quando tiveres visto e ouvido, me desculparás certamente, por ter, não sem razão, experimentado hesitação e medo de tentar melhor fundamentar proposição tão

² Segundo Platão a alma e, por analogia, a cidade, são constituídas de três partes (436B-441C). A justiça consistirá na harmonia entre elas, o que ocorrerá quando cada uma delas cumprir a função que lhe é naturalmente própria (441D-E).

paradoxal”. De fato, não é sem motivo que Sócrates alerta para o tamanho da tarefa que acaba de assumir, pois se trata de uma defesa que se porá em desacordo com o entendimento acerca da justiça, fundado na tradição e no senso comum. Em nota à tradução de *A República*, J. Guinsburg escreve que

essa hesitação de Sócrates em afirmar que os filósofos devem ser os reis na cidade (o que trataremos a seguir), para que seja possível a realização desse projeto político na *República*, causa certo espanto e surpresa em Glauco. A reação de Glauco representa a visão do senso-comum. Isso mostra que a concepção política de Platão, na qual o filósofo se torna o homem político por excelência, é algo absolutamente original àquela época [...] (2012 (b), p. 212).

Paradoxalmente ao senso-comum Sócrates defenderá a tese de que os filósofos são os indicados para o governo da cidade, porque são os únicos que podem acabar com os males da cidade e torná-la feliz. Sócrates em (473D-E) assevera:

Enquanto os filósofos não forem reis nas cidades [...], *enquanto o poder político e a filosofia não se encontrarem no mesmo sujeito*; enquanto as numerosas naturezas que perseguem atualmente um ou outro desses fins de maneira exclusiva não forem reduzidas à impossibilidade de proceder assim, não haverá termo, meu caro Glauco, para os males da cidade [...] e jamais a cidade que a pouco descrevemos será realizada, tanto quanto possa sê-lo [...]. Eis o que eu vacilei muito tempo em dizer, prevendo o quanto estas palavras chocariam a opinião comum. Pois é difícil conceber que outro modo não poderá haver felicidade possível nem para o Estado nem para os particulares.

Diante do exposto, poderíamos perguntar: por que Sócrates precisou trazer a figura do filósofo governante para tratar da exequibilidade da cidade por ele proposta, juntamente com a preocupação acerca da natureza da justiça? A resposta está no fato de que esses pontos encontram-se indissociados, pois não há como promover a felicidade da cidade, como consta na citação, se o governante não for filósofo, uma vez que somente ele é capaz de cuidar não só dos particulares, mas também da cidade como um todo.

Se não faltou atenção de nossa parte, podemos dizer que essa foi a primeira vez, nessa obra, que Platão relaciona, por meio da figura do filósofo, as noções de justiça e de verdade, pois a exigência de que a filosofia esteja associada à figura do governante deve-se ao fato de que somente ele detém a prerrogativa de contemplar a verdade. Em nota à edição que traduz, J. Guinsburg afirma, a esse respeito, que

[...] O filósofo, segundo Platão, é o único que possui sabedoria (*sophía*) para reger racionalmente as ações políticas do Estado a fim de assegurar verdadeiramente a felicidade dos cidadãos. Na figura do filósofo, se sintetiza a união entre sabedoria e política (2012(b), p.212).

O próprio Platão atesta que o filósofo, em especial, tem uma natureza (473D/474B-C) que o torna pertencente à classe “dos que se comprazem com a essência das coisas” (480A). O filósofo contrasta com aquele que se compraz com “opinião” (*dóxa*) – um certo tipo de conhecimento (477A), mas que não é o verdadeiro. A esse respeito Platão assevera: “[...] a opinião tem o seu objeto à parte e a ciência igualmente, cada qual seguindo sua própria capacidade. [...] E a ciência, versando por natureza sobre o ser, tem por objeto conhecer o que é o ser [...]”. Sobre esse aspecto epistêmico em detrimento da *dóxa*, J.Guinsburg, em nota reforça:

Platão emprega o termo “Ciência” (*episteme*), designa aqui o conhecimento estável e verdadeiro do ser, em oposição à opinião (*doxa*). Essa estabilidade própria da ciência se fundamenta justamente nessa relação estreita com o âmbito do ser, que garante, por sua vez, sua objetividade [...]” (2012(b), p. 217).

Na mesma direção Platão contrapõe o filósofo aos, pejorativamente denominados por ele, “amantes de espetáculos” (*philothéámon*), em (479A), por negarem a existência do Ser, ou das coisas em si, e, nesse caso, trata a justiça como uma manifestação desse Ser: “[...] para esse amigo do espetáculo, o belo está sempre no plural, motivo pelo que não falem em unidade de beleza ou da justiça ou do que quer que seja”. Reforçando esse ponto entre a filosofia e o senso comum, ao mesmo tempo ratificando o vínculo que buscamos estabelecer entre a noção de justiça e de verdade, Sócrates afirma:

[...] de todas as pessoas, portanto, que vêem muitas coisas justas, porém não a justiça em si mesma, e tudo mais pela mesma forma, diremos que apenas têm opinião mas desconhecem de todo o objeto de suas conjecturas. [...] E a respeito dos que contemplam as coisas como são em si mesmas, não poderemos, legitimamente, dizer que não conjecturam, mas que conhecem? (480E).

A filosofia ou a busca pela Verdade se torna importante no argumento de Sócrates porque só será possível “realizar” seu projeto de uma cidade justa se, antes, se obtiver o conhecimento do que vem a ser a verdadeira Justiça. Como dito no início, Platão subordina a felicidade da cidade ao conhecimento da filosofia, o que no contexto de *A República*, em última instância, significa dizer, que não poderá existir uma cidade feliz sem se conhecer a verdadeira Justiça.

Em um trecho importante, Sócrates já deixara indicada essa relação da justiça com a verdade, quando ele falava sobre a natureza da verdadeira Justiça indo de encontro às concepções a seu respeito advindas do senso-comum. Como podemos observar na citação, não se trata de mais uma concepção de justiça, mas de sua forma peculiar ou paradoxal de concebê-la, que é buscada como um paradigma: “Um paradigma, portanto, é o que desejávamos alcançar, quando procurávamos saber como é a justiça em si mesma, sem a intenção de demonstrar que esse modelo possa realmente existir” (472C).

A maneira como Sócrates busca a justiça evidencia sua preocupação em se distanciar das opiniões (*dóxa*) a respeito desta veiculadas nas teses defendidas por seus interlocutores no decorrer do diálogo. Como se constata na citação, a Justiça que Sócrates defende é concebida *em si mesma*, diferentemente daquelas fundadas na opinião. Embora nessa altura do diálogo, a “teoria das ideias” (como é conhecida a teoria que defende um plano inteligível, onde se encontra a verdade), ainda não tivesse sido apresentada por Platão, não parece ser leviano supor que já aqui Platão situa essa noção dentro desse registro, isto é, concebida como *eídos* ou *idea*, ou dito de outra maneira, em sua *Forma*, como se costuma traduzir os referidos termos gregos³. Esses termos, a despeito de alguma deficiência ou insuficiência que alguns tradutores podem apontar, remetem ao âmbito onde, segundo Platão, encontra-se a verdade a respeito da Justiça. É o que consideram Pabóne e Fernandes-Galiano, sobre esse importante trecho, em nota à edição bilíngue (grego-espanhol) de *A República*:

Se discute se com essa expressão pode-se entender - a ideia metafísica da justiça-, em sentido platônico, ou simplesmente - a justiça em abstrato -. Embora a exposição da teoria das ideias não tenha sido feita ainda, não cabe excluir, por isso, que ela já não esteja presente na mente do filósofo⁴(2006(c), p.156).

O que é apenas uma suspeita, confirma-se, se considerarmos que, logo à frente, em (476A), Sócrates menciona pela primeira vez as teorias das formas⁵, atestando tratar-se de um encadeamento argumentativo que culminou com a apresentação das “teoria das Formas”,

³ “Sem propensão para inventar um vocabulário técnico formal, dentro do qual, cada termo ganha e mantém uma determinação precisa, Platão usa diferentes palavras para falar de uma Forma de “X”, mais normalmente, diz “X em si mesmo”, para exprimir o modo perfeito como uma Forma contém a sua propriedade “X”. Uma vez, menciona a Forma simplesmente como “X”, outras, como *eídos*, outras, como uma *idea* [...]”. (PAPPAS, 1995, p. 156). Abílio Queiroz, tradutor do referido trabalho de Pappas, escreve em nota que: “Embora em português seja mais tradicional o uso do termo “ideia”, pareceu preferível, pesados os inconvenientes e vantagens, manter a tradução mais próxima do original, utilizando o termo “Forma”. O mesmo se diga no que respeita o uso das maiúscula. (N.T.).

⁴ “Si discute se e nesta expresión se há de entender <la idea metafísica de la justicia>, em sentido platónico, o simplesmente <la justicia em abstracto>. Aunque la exposición de la teoría de las ideas no se ha hecho todavía, no cabe excluir por ello que se Halle ya presente em la mente del filósofo”. (2006(c), p. 156). (tradução nossa).

⁵ J. Guinsburg afirma em nota, na sua tradução de *A República* que “Platão menciona pela primeira vez aqui a ‘teoria das formas’ (ou das ideias), que será apresentada acuradamente no livro VI [...]” (2012(b), p. 215).

como se os parágrafos antecedentes servissem de preparativo para anunciar um conhecimento, segundo Platão, sem precedente, e que, por isso, advertira tratar-se de um conhecimento paradoxal (471C-472B). Nessa ocasião (476A), Sócrates contrapõe a “opinião” ao conhecimento verdadeiro, tratando o Justo (ou a justiça) como *eidos*: “O mesmo acontece com o justo e o injusto [...] e com todas as outras formas [*eídos*]:⁶ cada uma, tomada em si, é uma [...]”.

Logo, pelo que se pode depreender, a justiça concebida em si mesma, diferente da que é concebida pelo (*philodoxo*) ou amigo da opinião, e pelo “amante do espetáculo” (*philothéámon*), corresponde à sua versão verdadeira, e, por conseguinte, pode ser entendida como um caso pertencente a essa dimensão do saber onde se encontra a verdadeira realidade.

No que respeita a Diderot, podemos identificar na obra *O Paradoxo Sobre o Comediante*, que esse filósofo identifica a noção de beleza com o que considera verdadeiro⁷ na arte, proporcionalmente a Platão, quando trata da Justiça, naquele contexto.

Seguindo o mesmo procedimento acima, adotado com Platão, selecionamos, primeiramente, dois trechos do diálogo em *O Paradoxo*, que permitem identificar de forma clara o vínculo que Diderot estabelece entre as noções de beleza e de verdade. Essa passagem refere-se à crítica que Diderot endereça a seu interlocutor, quem defende a tese de que a arte deve copiar o mais fidedignamente a natureza:

[...] vosso autor e este pintor incidem no mesmo *defeito*, e eu lhes direi: ‘vosso quadro, vosso desempenho são apenas retratos de indivíduos muito abaixo da ideia geral, e do modelo ideal cuja cópia eu esperava. Vossa vizinha é bela, muito bela, de acordo: mas não é a Beleza. Há tanta distância de vossa obra e vosso modelo quanto vosso modelo e o ideal (2000(e), p. 54).

O interlocutor defende a tese naturalista de que o ator, no caso, deve adotar a realidade como parâmetro. Ou seja, o bom artista, de um modo geral, será o que conseguir imitar a natureza, seu objeto de representação. Na tese defendida pelo interlocutor de Diderot, portanto, o belo na arte é atingido quando o artista consegue retratar o mundo verdadeiro. Diderot não discorda quanto ao fato de que a arte deve iludir, e que, para isso, o fictício deve parecer com a realidade, ou representar a verdade, mas, diferente de seu interlocutor, atribui a esta um outro estatuto. Na citação que segue, Diderot deixa claro o que considera verdadeiro na arte:

⁶ Acréscimo meu.

⁷ Sobre os motivos que levam Platão e Diderot a considerarem a verdade de modo análogo, indico o tópico em que tratamos dos aspectos “inteligível” e “universal” da verdade.

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro *ser verdadeiro*. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro nesse sentido será apenas o comum. O que é pois o verdadeiro no palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante [...] (2000 (e), p.39).

Semelhante a Platão, vê-se aqui a preocupação de Diderot em se distanciar da opinião corrente, de que o valor da arte deve ser aquilatado tendo como parâmetro a natureza comum, ou, no jargão de Platão, a realidade sensível. Diderot introduz, outrossim, um paradoxo, defendendo, assim como Platão, que a verdade pertence a um âmbito supra sensível. Comparando com o que se observa na *República*, o interlocutor ocuparia o lugar que o “amigo da opinião” (*philodoxo*) ou o “amante do espetáculo” (*philothéámon*), por exemplo, ocupa na república. O que essas figuras têm em comum, a despeito das diferenças, é que elas estão prezas à concepção vulgar de que o âmbito sensível deve servir de referência aos seus respectivos objetivos. Franklin de Matos, em *O Filósofo e o Comediante*, ratifica, afirmando: “A experiência ensina que o verdadeiro no teatro não é, como o verdadeiro comum, um acordo com o real sensível” (2001 (b), p.77).

Diderot fornece um exemplo da atuação dentro da representação artística, na qual a figura do comediante imita uma imagem que apenas tem seu impulso na natureza, mas que, como já colocado, culmina num ideal que esse artista forjou. É o que esclarece a citação em que Diderot refere-se a atriz MlleClarion:⁸

Sem dúvida ela fez para si um papel com o qual procurou de início conformar-se; sem dúvida concebeu esse modelo de maneira mais elevada, mais grandiosa e mais perfeita que lhe foi possível; mas tal modelo, que tomou da história, ou que sua imaginação criou como um grande fantasma, não é ela; se o modelo não a ultrapassasse em altitude como seria fraca e reduzida sua ação! (2000(e), p.33).

A realidade natural é parte importante do processo de constituição do personagem (2000(e), p.40), contudo é preterida à uma outra realidade, onde esse modelo (ideal) passa por um aprimoramento, recebendo um acabamento que não pode mais refletir a realidade que lhe serviu de impulso.⁹ Sobre esse aspecto Diderot pergunta a seu interlocutor, que na ocasião levanta o clássico debate entre o belo natural e artístico (*Idem.*, p.41); opondo-se a seu interlocutor, Diderot defende a segunda corrente: “[...] Negais que se embeleza a natureza?

⁸ Segundo nota 7 da edição de *O Paradoxo Sobre o Comediante* que utilizamos: “uma das mais notáveis atrizes francesas da época de (1723-1803), que pertenceu a *Comédie* e escreveu precioso testemunho da vida teatral do teatro do séc. XVIII [...]”. (2000 (e), p. 33).

⁹ Cf. *O Paradoxo Sobre o Comediante*. (*Idem.*, p. 54).

Nunca elogiaste uma mulher dizendo que era bela como a Virgem de Rafael?” (*idem*). Reforçando o vínculo entre a beleza e a verdade ou ideal que nos interessa, é importante ressaltar um ponto que a citação apresenta a esse respeito: quando Diderot cita a Virgem de Rafael referindo-se à beleza de uma mulher, quer atribuir a essa mulher em particular, a harmonia e perfeição encontrada no modelo idealizado pelo grande artista, uma vez que na natureza, excetuando os casos fortuitos, não se encontram tais características. Eis, na letra de Diderot, por que a realidade ou verdade que respeita à arte é ideal, não podendo ela ser confundida com realidade do mundo físico:

Porque é impossível que o desenvolvimento de uma máquina tão complicada como um corpo animal seja regular. Ide às Tulherias ou aos Champs-Élysées num belo dia de festa; considerais todas as mulheres que vão encher as alamedas, e não depareis um única que apresente os dois cantos da boca perfeitamente similares. A *Dánae*, de Ticiano, é um retrato; o *amor*, colocado ao pé de seu leito é ideal. Em um quadro de Rafael [...], o *São José* é uma natureza comum; a *Virgem* é uma bela mulher real, o *Menino Jesus* é ideal. (2000(e). p.55).

Pode-se extrair disto uma ambigüidade no pensamento de Diderot, evidenciado numa mistura de materialismo e idealismo, como se observa na relevância dada por ele à história ou à natureza e o plano ideal que defende; explicada provavelmente pelos meandros conceituais por onde o filósofo transitara, o que ajuda a entender seu “platonismo invertido”, como comentará Roberto Romano, mais à frente. Antes, a respeito dessas influências que Diderot aglutina, Romano Romano afirma no artigo *Diderot à Porta da Caverna Platônica*:

Situando-se entre Spinoza (visto injusta ou injustamente como sinônimo de ‘materialismo’ no século XVIII), e Platão (apontado com o estigma do ‘idealismo’ e da metafísica delirante pelos companheiros das luzes), Diderot tenta [...] pensar a vida material e espiritual de um modo dinâmico, mais próximo de Leibniz. Tudo isso, claro, sem abandonar as lições de John Locke [...] (2000(l), p.41-42).

No que concerne à problemática que levantamos a respeito das noções de beleza e de verdade, é novamente Roberto Romano quem nos oferece, ao nosso ver, a mais clara descrição dessa invertida (como ele próprio classifica), porém, análoga relação entre as referidas noções acima. Por isso, achamos por bem citá-la integralmente:

A partir da *Carta Sobre os Cegos*, as próprias noções de ‘beleza’, ‘simetria’, ‘ordem’, tornam-se apenas¹⁰ palavras desprovidas de substância. Se existe ordem, e neste ponto Diderot apela também para as lições de John Locke, ela está em nós, como resultante de nossas operações sobre a natureza e sobre o nosso próprio corpo.

¹⁰ Grifo nosso.

Se existe beleza, esta é um produto nosso. ‘O céu das estrelas está no homem’. Assim o platonismo diderotiano é muito invertido, em relação ao que se pode encontrar nos *Diálogos*. No *Salão* de 1767, lemos que a ideia geral de beleza não existe no mundo, em um lugar quimérico, exterior e anterior a nós. Os seres particulares... são fantasmas. ‘Os retratos que fazemos segundo a natureza’, diz Diderot, são fantasmas, são “cópias de cópias”. O modelo ou mesmo (arrisqueemos!) o paradigma, não se encontra na suposta ordem da natureza, nem numa hierarquia transcendente das ideias em si mesmas, mas no ‘eu’ que se produz no cérebro do pensador finito. A ideia, diz Chouillet, é produzida por um ‘longo trabalho de gerações de pintores e escultores para chegar ao arquétipo sem o qual não existe verdade artística. Em Platão, o arquétipo está no começo do processo criador, em Diderot, ele está no fim” (*idem*, p. 27).

A despeito da inversão clara operada por Diderot, como consta na citação, conserva-se o caráter abstrato ou idealizado, semelhante a Platão, que procura abstrair da natureza, em favor da verdade, que se adapta à arte apenas sem aquele caráter metafísico que a tradição consagrou em Platão. Quem conseguiria não enxergar Platão, por exemplo, no comentário de Roberto Romano a seu respeito, citando Diderot, no *Salão* de 1767, quando este trata dessa relação entre a verdade da arte e a verdade da natureza?

É relevante estar atento quando Diderot afirma, no *Salão* de 1767, que o modelo da arte não é a “natureza subsistente”, mas “um ser totalmente ideal”. Ao fazer determinado retrato, o pintor representa uma ideia, interpretando assim, ou traduzindo um todo recolhido na percepção empírica e nos dados intelectuais armazenados pela memória. O simples retratista apenas representa a natureza. O gênio¹¹ a concebe, buscando na sua mente “a verdade, o primeiro modelo” puramente ideal. (*idem*, p.32).

Dentre inúmeras passagens, essa é mais uma que depõe a favor da proximidade entre o pensamento platônico e diderotiano, e também explica essa busca incansável pelo debate acerca da verdade na arte, como destaca Romano: “durante a sua vida inteira ele buscou as bases da tríade platônica, o segredo que uniria o Bem, o Verdadeiro,¹² o Belo (*idem*, p. 23). De fato, essa busca é reiterada em pelo menos duas obras escritas no período derradeiro do pensamento de Diderot: Em *O Paradoxo Sobre o Comediante*, datado de 1769,¹³ lê-se que a “sensibilidade” parece ser uma afecção de ordem psico-fisiológica responsável por “não [se] ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro do bom e do belo”¹⁴ (*Idem.*, p.57); e em *O Sobrinho de Rameau*, situado entre 1775 e 1776, encontramos:

¹¹ Gostaríamos de salientar a figura do Gênio concebida por Diderot é análoga a figura do filósofo em Platão, pois apenas eles dispõem da capacidade de abstrair do mundo físico para alcançar e contemplar a “verdade”, considerando as diferenças já apresentadas sobre esse cotejamento.

¹² Grifo nosso.

¹³ “*O paradoxo*, segundo Vernière, (*Oeuvres Estétiques*, p. 295), data de novembro de 1769. [...] A obra passou por várias versões e só veio à luz postumamente, em 1830” (2000(e), p. 29).

¹⁴ Nas duas citações que se sucedem os grifos são nossos.

O *verdadeiro*, o *bom* e o *belo* têm seus direitos. São contestados, mas acabam por ser admirados. Aquilo que não estiver marcado com este cunho, a gente admira por algum tempo; mas acaba por bocejar. [...] Não vos incomodeis; o império da natureza é de minha trindade, contra a qual as portas do inferno não prevalecerão jamais: o *verdadeiro* que é o pai, e que engendra o *bom* que é o filho; de onde procede *obelo* que é o espírito santo se estabelece com toda suavidade (2006(c), p.119).

Portanto, a despeito de ter “desfechado um dos mais duros golpes na metafísica, antes de [mesmo de] Immanuel Kant [...]” (2000(1), p.24), como assevera Roberto Romano, não há como não se surpreender com as passagens que, embora situadas em um outro registro, remetem quase que literalmente ao antigo. Não é sem razão que Romano juntamente com J. Guinsburg, por ocasião da apresentação à edição brasileira da volumosa bibliografia de Diderot, assinada por Arthur Wilson, caracterizam Platão, sugestivamente de: “o discípulo materialista de Platão” (2012(a), p.14). Essa imagem criada a respeito de Diderot sugere um distanciamento em relação a Platão, mas o epíteto “discípulo” deixa assinalado o débito do moderno com o “velho mestre”.

2.2. A semelhança entre os aspectos inteligível e universal das noções de justiça e de beleza

Um aspecto específico, intrínseco à Verdade e à noção de Justiça é o seu caráter inteligível,¹⁵ que trataremos em destaque, com o objetivo de tornar mais visível a proximidade de Platão com Diderot, pois é mais um ponto que reforça a influência de Platão em Diderot, dentro da problemática abordada nesse trabalho como será demonstrado mais à frente.

Esse aspecto já se deixa apreender se atentarmos para a informação de que Sócrates procura um paradigma que não encontrará correlato na realidade sensível. Em outras palavras, dizer que a Justiça é concebida em si mesma ou em sua Forma, significa que, dentre outras coisas, ela se deixa contemplar apenas pelo intelecto (*noûs*), uma vez que sua realidade, embora participe desse âmbito sensível, situa-se numa realidade supra sensível, por assim dizer, como atestam Brisson e Pradeau (2010, p.16), os quais para efeito comprobatório, indicam as passagens de *A República* VI (509D-511E). É pra essa realidade que Sócrates procura conduzir seus interlocutores. Isso já é indicado no trecho supracitado em que Platão

¹⁵ Aspecto que destacamos com o objetivo de tornar mais claro o paralelo com Diderot. O mesmo será feito com a “universalidade”, característica que é encontrada de forma análoga em Diderot.

tenta convencê-los de que o paradigma da justiça será buscado “sem a intenção de demonstrar que esse [...] modelo possa realmente existir”.

No parágrafo anterior dessa passagem em (472C), Sócrates fala a seus interlocutores sobre esse caráter específico da natureza da justiça que está buscando:

-[...] se conseguirmos de algum modo, descobrir o que é a justiça, iremos exigir que o homem não difira dele em alguma coisa, mas que seja em tudo exatamente como a justiça, ou nos satisfaremos apenas com o fato de aproximar-se dela o mais possível e de reproduzir-lhe os traços em grau maior do que resto dos homens?
-Sim respondeu; com isso nos satisfaremos.

Mais à frente Sócrates endossa, em (472D), utilizando-se da seguinte imagem: “[...] pensas que a habilidade de um pintor fica diminuída, depois de pintar o mais belo modelo de homem e infundir à sua pintura todos os traços convenientes, é incapaz e demonstrar que tal homem possa realmente existir?”. Sócrates se serve dessa imagem para deixar claro aos seus ouvintes que sua busca pretendeu atingir essa dimensão inteligível, distinta da concebida pelo senso-comum. É o que corrobora o trecho do diálogo que segue, em (472E), quando usa a cidade perfeita como analogia à verdadeira justiça:

-E então? E nós, não apresentamos, também, em nosso discurso um modelo de cidade perfeita?
-Apresentamos.
- E acreditas que ficaremos em situação inferior se não pudermos demonstrar que é possível fundar uma cidade como a que descrevemos?
-De forma alguma, respondeu.

Como a citação deixa apreender, esse caráter inteligível também é defendido por Sócrates com o argumento que trata da exequiabilidade da cidade ideal. Sobre esse ponto, faremos uma pequena digressão para tratarmos de uma interpretação que vai de encontro a essa visão de Platão que defendemos.

Há passagens na *República* que sugerem a tese de que Platão admite a realização dessa cidade modelo ou justa, o que, no nosso entendimento, faria Platão, contraditoriamente, derivar seu paradigma de Justiça dos casos extraídos da realidade sensível e contingente, contrastando com a cadeia argumentativa apresentada por Sócrates em (472B-480A), a qual se confirma se se considera todo o corpo da obra. Numa dessas passagens, na edição de Carlos Alberto Nunes, por exemplo, encontra-se um trecho, em (540D), que, lido de forma descuidada, pode ensejar esse tipo de interpretação: “E agora? Perguntei: concedeis que tudo

quanto expus de nossa cidade e de sua constituição não é simples sonho, e que embora seja de realização difícil não é impossível de alcançar? [...]”.

Como se observando trecho, lido em separado do contexto a que está atrelado, sugere esse equívoco, pois Sócrates admite, de fato, que a cidade por ele concebida, embora seja uma empresa difícil, pode ser alcançada. Mas, como será demonstrado mais à frente, a interpretação mais coerente com os planos traçados por Sócrates vai em outra direção.

Para atestar o quanto essas interpretações equivocadas têm força, Foucault, na esteira de Nietzsche, na *Microfísica do Poder*, usa a malograda experiência política de Platão em Siracusa para concluir que não existe uma “verdade” que possa ser encontrada fora da história, que esteja protegida das relações de poder, e que possa valer como modelo universal para corrigir os males sociais. Segundo Foucault, foi por esse motivo que, em Siracusa, “Platão não se transformou em Maomé”.¹⁶ Na *Microfísica do Poder*, Foucault defende o método *genealógico*, que consiste, grosso modo, em [...] se opor “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da ‘origem’”(1984, p.15). É munido desse método que Foucault critica o procedimento que busca uma verdade em sentido ontológico, isto é, a verdade enquanto *Ser* (una, perfeita e imutável), tal qual a defendida por Platão. Platão é usado como exemplo histórico de que a verdade por ele defendida não existe. Em outras palavras, a verdade não possui uma origem. Num outro texto, *As Verdades e as Formas Jurídicas* (2002, p.14), Foucault, ainda apoiado em Nietzsche, marca a diferença entre *origem* e *invenção*, pelos respectivos termos em alemão, *Ursprung* e *Erfindung*. Com esses termos Foucault pretende explicitar que a verdade não possui uma *Ursprung*, isto é, ela não pode ser explicada como possuindo uma realidade para além da história, pois ela é fruto de uma *Erfindung*, ou seja, a verdade é produto da contingente história humana¹⁷.

¹⁶ Em 616, Maomé anunciou a sua nova doutrina religiosa, que dizia ter-lhe sido revelada pelo Arcanjo Gabriel. [...] Por volta de 616, Maomé começou a pregar em praça pública, provocando forte reação entre a classe dirigente de Meca. A nova doutrina, que combatia o culto dos ídolos, surgia como uma ameaça e um perigo social. Em 622 os coraichitas expulsaram Maomé da cidade, obrigando-o a fugir para Iatreb, que passou a ter o nome de Medina-al-Sahib (Cidade do Profeta). [...] Em Medina pôs em prática sua religião, modificando-a e adaptando-a ao novo núcleo, introduzindo preceitos do Judaísmo dominante na cidade. [...] Começou a pregar a *guerra santa*, cujo fim era implantar a religião do Islã em todos os cantos do mundo, com o poder das armas. Os povos vencidos deviam escolher entre tornar-se maometanos ou conservar sua religião e pagar pesados tributos. Seis anos após a Hégira, Maomé regressou a Meca em triunfo, acompanhado de um exército de dez mil partidários, destruindo os numerosos ídolos da Caaba e transformando o templo em santuário da nova religião. Maomé, senhor de quase toda a Arábia, preparava-se para impor sua doutrina aos diversos povos do oriente, quando morreu de uma febre maligna, em Medina, em 632. (1973, p. 234).

¹⁷Indicamos o tópico 4.1 onde encontra-se desenvolvida a referida crítica de Foucault à verdade.

Está claro que ao criticar a poesia da época, Platão tem a intenção de interferir de maneira prática na cidade, por outro lado, isso não quer dizer que o modelo inteligível com o qual corrigirá ou regulará a cidade possa ser reproduzido fielmente, de modo que a cidade tenha que refletir, como correlato perfeito, sua idealização. A edição espanhola bilíngue de *A República*, de tradução de Pabón Fernández-Galiano, traduz esse trecho (540D) com esse adendo, que pode levar à interpretação (ao nosso ver mais coerente com a proposta do livro) que resguarda essa dimensão inteligível da verdadeira justiça. Nessa passagem sobre a possibilidade da realização da cidade, encontra-se: “são *de certo modo* realizáveis¹⁸[...]” (2006(c), p.47). Como podemos constatar, Sócrates admiti a realização dessa cidade, mas, com ressalvas. Esse acréscimo é importante por ir ao encontro da preocupação de Sócrates em convencer seus interlocutores de que tanto o homem, quanto a cidade, verdadeiramente justos, estão isentos de demonstração. Eis um trecho do diálogo, em (473A-B), que deixa claro sua intenção, quando pede a seu interlocutor que faça justamente a concessão de liberá-lo da obrigação de demonstrar que essa cidade possa ser executada tal qual foi concebida:

-É possível realizar seja o que for exatamente como dissemos? Não faz parte da natureza das coisas que a execução se aproxime menos da verdade do que a palavra, embora não o pareça? Concede-me este ponto ou não?

-Concedo, respondeu.

-Por isso, não deves exigir que tudo quanto expusemos em nossa dissertação venha a realizar-se com todas as minúcias. Se conseguirmos descobrir como se funda uma cidade do modo mais consentâneo com nossa descrição, terás de admitir que descobrimos a maneira de realizar o que pediste. Não te agrada esse resultado? Eu, por mim, declaro-me satisfeito.

Dando prosseguimento aos aspectos que propomos tratar, outro ponto específico que encontra paralelo em Diderot, refere-se ao caráter universal¹⁹ que Platão confere à verdadeira Justiça. Sócrates dirá a Glauco que uma das prerrogativas do filósofo no governo da cidade que está defendendo, é que ele ama o saber na sua inteireza. O filósofo não se contenta com o conhecimento parcial, tal como os vários casos que Sócrates traz como exemplo: como o dos amantes e admiradores de jovens (474D); o das pessoas dadas ao vinho (475A) e o dos que são ávidos de distinções (475B). A todos esses que se comprazem com o parcial, Sócrates contrapõe o filósofo, o verdadeiro amante do saber. O filósofo pertence à classe dos “que se

¹⁸ Grifo nosso. “[...]Reconocéis que no son vanas quimeras lo que hemos dicho sobre la ciudad y su gobierno, sino cosas que, aunque difíciles, son en cierto modo realizables [...]” (2006(c), p. 46). (Tradução nossa).

¹⁹ No Dicionário Isidro Pereira, encontramos o termo “Universalidade” traduzido por “εἰδώς”. (PEREIRA, Isidro. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. 8ª edição. Livraria A.L.- Braga. 1998).

comprazem na contemplação da verdade” (475E), o que equivale a dizer: que amam ao saber na sua totalidade:

-E agora responde-me: se de alguém que ele deseja alguma coisa, afirmaremos com isso que ele deseja na sua totalidade, ou que deseja dela apenas isso e não aquilo?
-Que ele a deseja em sua totalidade – respondeu
-Assim, diremos que o filósofo deseja a sabedoria, não nesta ou naquela de suas partes, mas inteira (475B).

Ainda a esse respeito, voltamos à oposição entre *epistéme* e *doxa*, a qual Sócrates apresenta a Glauco a fim de distinguir o que busca o conhecimento na sua totalidade (o filósofo) do que conhece apenas o parcial, ou alguma coisa (o *philodoxo*) (476B). Sócrates admite que os amantes do espetáculo e os homens práticos possuem um certo tipo de conhecimento (476E), mas que advém da curiosidade que “reside todas nos olhos e nos ouvidos, [por isso], amam as belas vozes, as belas figuras, as belas cores e todas as obras de onde entra algo de semelhante, mas sua inteligência é incapaz de ver e amar a natureza do belo em si” (476B). Em um dos trechos do diálogo, Sócrates revela a Glauco outra deficiência de ordem psicológica de não se admitir a existência das coisas em si:

-Visto ser o belo o oposto do feio, estas são duas coisas distintas.
-Como não?
-Mas visto cada uma serem distintas, cada uma delas é uma?
-Sim
-O mesmo acontece com o justo e o injusto [...] e com todas as outras formas: cada uma, tomada em si, é uma; mas devido ao fato de entrarem em comunidade com ações, corpos, e entre si, aparecem em toda parte e cada uma parece múltipla (476A).

É também por esse motivo que a essência das coisas não são admitidas. Os que dispõem apenas dos sentidos para o conhecimento, ficam aquém das coisas em si mesmas, já que as formas aparecem aos sentidos misturadas às “ações, corpos, e entre si”, isto é, “em toda a parte”, como consta no trecho supra citado.

Outro trecho que atesta esse caráter universal da Verdade aparece quando Sócrates apresenta a “opinião” como sendo um saber intermediário, entre a “ciência e a ignorância” (477B); nesse trecho Sócrates refere-se à Verdade como um saber “absoluto” no sentido de um saber inteiro e completo,²⁰ “[...] se houvesse algo que fosse e não fosse ao mesmo tempo, não ocuparia o meio entre o que é absolutamente e o que não é de maneira nenhuma?(*idem*).

²⁰ Ver Dicionário Isidro Pereira (p. 748). Ver também Dicionário Houaiss. Aqui encontramos o adjetivo expresso no sentido que entendemos ser dado por Platão: “FIL.13diz-se de ou a realidade plena, essencial, que não

O que interessa ressaltar aqui, com esse contraste entre saber e opinião é apontar para a parcialidade do conhecimento advindo da opinião, em contraposição ao verdadeiro conhecimento, que só é dado a conhecer no todo.

Outro ponto que vale ressaltar sobre o assunto, para que fique mais clara essa proximidade de Platão com Diderot,²¹ é como as traduções de *A República* qualificam a Verdade. Dentre o variado repertório de adjetivos que o *eidos* recebe (como “essência”, “ideia”, “coisa em si”, “Forma”, “Ser”, “absoluto”, “Verdade”, “uno”, “puro”, “universal”, “inteligível”, p.ex.), a Verdade, também, é tratada como sinônimo de “perfeição”. É o que Sócrates quer dizer a Glauco referindo-se ao conhecimento da Verdade: “Nesse caso, sem levar adiante o nosso exame, estamos suficiente certos do seguinte: que o que é perfeitamente pode ser perfeitamente conhecido” (477A). Pelo que se pode aduzir do texto é que Platão usa o adjetivo de “perfeito” também como correspondente do adjetivo “absoluto”; ou seja, no sentido de um conhecimento que existe por si mesmo, independente da realidade sensível, a qual é contingente, portanto, cambiante; nesse caso, impossível de ser conhecida. Em suma, pelo que se pode aduzir dos argumentos de Sócrates é que, no que respeita ao conhecimento verdadeiro, só pode haver conhecimento do todo, porque, ou se conhece inteiramente, ou “não” se conhece.

Em Diderot, essas características aparecem de modo proporcional a Platão. A respeito do aspecto inteligível, primeiramente, *O Paradoxo sobre o Comediante* é pródigo em passagens que o atestam. Na fala proferida pelo personagem que Diderot intitula de “O Segundo” questiona-se o ideal que o personagem intitulado de “O Primeiro” (o qual representa Diderot) defende como sendo o modelo o qual o artista deve buscar e se basear na produção e continuação de seu trabalho; questionamento esse que propicia a exposição não apenas de esse modelo pertencer a uma realidade ideal, como também entrega como ele se constitui:

O Segundo – Mas esse modelo não será uma quimera?

O Primeiro – Não.

O Segundo – Mas, sendo ideal, não existe: ora, nada há no entendimento que não tenha estado na sensação.

O Primeiro – É certo. Mas tomemos uma arte em sua origem, a escultura, por exemplo. Ela copiou o primeiro modelo que se lhe apresentou. Viu em seguida que havia modelos menos imperfeitos, que preferiu. Corrigiu os defeitos grosseiros

depende senão de si mesmo para existir, em oposição a todos os fenômenos que se mantêm dependentes, contingentes, relativos ou particulares [...]” (2001, p. 31).

²¹ Diderot também utilizará, no contexto de *O Paradoxo*, o adjetivo “perfeito” para o que considera verdadeiro na arte.

destes, depois os defeitos menos grosseiros, até que por uma longa seqüência de trabalhos, atingiu uma figura que não mais existia na natureza (2000(e), p.54).

Se se desconsidera o aspecto metafísico encontrado em Platão, pelos motivos já abordados acima, nota-se a semelhança entre esse o movimento de abstração em direção ao belo ideal proposto por Diderot e a ascese em direção ao belo ideal que se encontra em *O Banquete*, que citamos aqui²² para que fique evidente o paralelo:

[...] Quando então alguém, subindo a partir do que aqui é belo, através do correto amor aos jovens, começa a contemplar aquele belo. [...] Eis em que consiste em proceder nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo, e em vista daquele belo, subir sempre como servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para todos os belos ofícios e dos ofícios para as belas ciências, até que das ciências acabe naquela ciência que de nada mais é se não daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo [...]” (1983(b), p.42)

A despeito de o trecho referir-se ao momento de *O Banquete* em que Diotima fala de como se chega à essência do belo por meio do impulso erótico, num contexto a princípio, totalmente desconexo com o momento de constituição do ideal descrito logo acima por Diderot, percebe-se o ponto análogo a respeito da inteligibilidade relacionada à verdade, inclusive o procedimento de ascese, que, despido de sua aura metafísica, como já mencionado, assemelha-se ao de Platão. Dada à proximidade entre o pensamento diderotiano e o platônico, que estamos podendo constatar nesse trabalho, não nos pareceu nenhum absurdo admitir a hipótese (a despeito do contexto distinto em que *O Banquete* e *O Paradoxo* estão inseridos), de que há aqui a tentativa, empreendida por Diderot, em adaptar esse procedimento dialético descrito em *O Banquete* ao seu procedimento, descrito em *O Paradoxo*, de abstração do mundo natural em direção ao ideal que objetiva, dada, outrossim, à proximidade entre as referidas passagens. Como se constata, o movimento inicia-se na realidade sensível, ou na realidade natural (para usar os termos de Diderot); Diderot prescreve que haja um distanciamento dessa mesma realidade; Percebe-se também, o procedimento (“dialético”?), que confronta, abstrai e aprimora seu “objeto” em direção ao melhor, culminando com um objeto inteligível que, como explica Diderot, “não mais existe na natureza”. Manuel Garcia Morente comenta a respeito do método dialético em Platão, ajudando-nos a enxergar a semelhança com procedimento adotado por Diderot:

²² Poderíamos ter citado essa passagem importante de *O Banquete*, que serve, dentre outros, para evidenciar o caráter inteligível da verdade em Platão (por meio da definição do belo), no espaço que reservamos acima para tratarmos desse aspecto em Platão. Mas optamos por citá-la aqui, com o intuito de evidenciar o paralelo com Diderot.

A dialética consiste, para Platão, numa contraposição de intuições sucessivas, cada uma das quais aspira a ser a intuição plena da ideia, [...] da essência; ,as como não pode sê-lo, a intuição seguinte, contraposta à anterior, retifica e aperfeiçoa essa anterior. E assim sucessivamente, em diálogo ou contraposição de uma intuição à outra, chega-se a purificar, a depurar o mais possível esta vista intelectual, esta vista dos olhos do espírito, até aproximar-se o mais possível dessas essências ideais que constituem *a verdade absoluta*²³.(1964, p.38)

Referindo-se novamente ao debate que trava com seu interlocutor, o qual insiste na defesa da tese de que a verdade oriunda da natureza deve servir de fonte mimética ao artista, Diderot continua sustentando o ideal como fonte arquetípica que deve ser seguido pelo artista. Na passagem que segue podemos observar Diderot, agora, justificando a tese do modelo ideal por meio da prerrogativa que este dispõe em relação aos modelos oriundos da realidade. Depois de Diderot apontar para a mediocridade do ator que atua copiando servilmente a natureza, seu interlocutor retruca:“Entretanto, haverá verdades de natureza” (*idem*, p.53); ao que Diderot rebate: “Como há na estátua do escultor que traduziu fielmente um mau modelo. Admitamos tais verdades, mas achamos o todo pobre e desprezível”(idem).

Desdobrando o argumento, Diderot reforça sua tese trazendo exemplares de modelos que apresentam os referidos traços universais:

O Primeiro - [...] um meio seguro de representar segura, mesquinamente, é representar nosso próprio caráter. Sois um tartufo, um avaro, um misantropo, vós representais bem; mas não fareis nada do que o poeta fez; pois ele fez o Tartufo, o Avaro e o Misanthropo.²⁴ (2000(e), p.53).

Quem explica a diferença entre eles é o próprio Diderot:

O Segundo – que diferença estabeleceis, pois, entre o um tartufo e o Tartufo?
O Primeiro – O preposto Billard²⁵ é um tartufo, o Abade Grizel é um tartufo, mas não é o Tartufo. O financista Toinard era um avaro, mas não era o Avaro. O Avaro e o Tartufo foram feitos os Toinards e todos os Grizels do mundo; são seus traços mais

²³O grifo nosso visa tão somente lembrar que, em Diderot, essa verdade que coincide com modelo ideal que concebe, não está inscrito num registro metafísico. Sobre esse ponto, indicamos o tópico 2.4. no qual é tratado sobre a divergência metodológica entre Platão e Diderot.

²⁴ Em Francês, podemos confirmar, também, um outro recurso gramatical: Diderot utiliza a inicial maiúscula para reforçar a diferença entre o tartufo e o Tartufo. O primeiro, como já mencionado, representando um caso particular; o segundo representando a ideia geral. (“Vous êtes un tartuffe, un avare, un misanthrope, vous le joueres bien; mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait; car il a fait, lui Le Tartuffe, L’Avaré et le Misanthrope”).(1830, p. 45).

²⁵ “Este caixa-geral, muito devoto, armou em 1769 uma falência fraudulenta em que esteve implicado a Abade Grizel, confessor do arcebispo de Paris. Toinard era um contador-geral muito avaro” (cf. 40 de *O Paradoxo Sobre o Comediante* / 2000, p. 53)

gerais e mais marcantes, mas não o retrato exato de nenhum; por isso ninguém se reconhece neles (*Idem*).

Diderot marca a distância que separa conceitualmente os três primeiros exemplos dos três últimos utilizando-se de artifícios gramaticais: ele se vale do artigo definido e indefinido. O primeiro parece cumprir a função de substantivar, expressando com isso a ideia geral que se encontra distante dos casos particulares, e que remetem à apreensão de um objeto em sua totalidade. Para identificar os casos particulares, utiliza-se do artigo indefinido, marcando a diferença entre os casos ordinários encontrados na natureza e na sociedade, dos casos idealizados, que são fruto da abstração desta.

Em uma outra passagem, Diderot compara esse procedimento adotado pelo grande artista à postura do cidadão que, de forma análoga, sacrifica-se em prol de uma sociedade bem ordenada

Ocorre com espetáculo o mesmo que ocorre com uma sociedade bem ordenada, onde cada um sacrifica parte de seus direitos para o bem do conjunto e do todo. Quem apreciará melhor a medida desse sacrifício? [...] Na sociedade será o homem justo; no teatro o comediante que tiver cabeça fria [...] (2000(e), p.41).

Não se trata, nesse caso, de identificar a figura do cidadão com a do artista, ou atribuir a um a ocupação do outro, mas apenas de servir-se de uma analogia para ilustrar que, para o bem da arte, o artista sacrifica-se na mesma proporção que o cidadão, quando assim procede visando o bem da cidade.

2.3. O ideal como modelo mimético norteador

Platão afirma que a *paidéia* instaurada pelo discurso poético interfere negativamente na educação que, segundo ele, deve visar o bem da cidade como um todo, o qual só pode ser pretendido se a educação artística, principal meio de educação da *pólis*, direcionaros jovens e adultos para o “bem em si”. É o que corrobora Pierre Destrée em seu artigo *Art ET education morale selon Platon*, referindo-se à educação dos guardiães: “O momento último da educação dos guardiões é certamente o da ‘visão’ da forma do Bem”²⁶(2011(a), p.3).

Como indicado por Pierre Destrée, Platão (assim como será apresentado em Diderot), irá propor um modelo inteligível como uma espécie de *phármakon* para as consequências

²⁶“Le moment ultime de l’éducation des gardiens est certes celui de la ‘vision’ de la forme du Bien” (2011(a), p. 3). (tradução nossa).

advindas dessa poesia. No que concerne a Platão, ele serve de arquétipo ao filósofo-governante. Por isso, o filósofo detém a prerrogativa de contemplar a totalidade, e pode, portanto, propor uma arte condizente com os propósitos de uma cidade justa, aspirada por ele²⁷.

No último livro da *República* (livro X), onde se observa uma atualização, por assim dizer, da crítica endereçada à poesia, feita nos livros II e III, Platão deixa transparecer que toda sua crítica a essa poesia, visando à educação da cidade, deve subordina-se à verdade filosófica, que, em Platão, reforçando, coincide com esse modelo idealizado.

No início do livro X, Platão retoma o argumento da verdade que irá contrapor a Homero e a poesia de um modo geral influenciada por ele. É nessa direção que, em (595C), embora considere Homero o primeiro mestre e guia de todos os poetas trágicos, afirma que não porá o homem acima da verdade. No que segue, Platão irá tornar explícita sua natureza, a saber: ela não se regula pela verdade ou por aquele modelo inteligível. Para tanto, Platão lança mão de exemplos extraídos do mundo sensível para ilustrar que, embora exista uma pluralidade de seres, estes encontram sua unidade numa realidade ideal e essencial. Platão faz uma comparação entre o carpinteiro (que toma como modelo essa imagem modelar ideal, divina e una, da cadeira e do leito), e o pintor (que imita e está distante da verdade ou desse modelo ideal no mesmo grau que o poeta). A partir dessa comparação, ficará claro que o pintor e, por extensão, o poeta, imitam a aparência, por não terem conhecimento do que reproduzem. Platão argumentará em (597D) que, diferente do carpinteiro, que cria tendo como guia a ideia do que deseja produzir, isto é, da verdade, o pintor e, por analogia, todos os poetas e imitadores, “produzem o que se acha três pontos afastado da natureza”. Ainda em (597D), Platão assevera: “Ora, exatamente como ele [o pintor] encontra-se o poeta trágico, por estar, como imitador, três graus abaixo [...] da verdade, o que aliás se dá com todos os imitadores”.

Segundo Sócrates, isso significa dizer, que o poeta, que aqui nos interessa, sem tomar conhecimento do que imita, despreza a verdade ideal, e imita apenas o que se lhe aparece da mesma, ou seja, sua imagem imperfeita. Sendo assim, quando o poeta imita a aparência, o produto de sua obra nada mais é do que uma imagem derivada de uma imagem imperfeita do verdadeiro modelo. Nesse sentido é que está afastado três graus da verdade.

²⁷ No caso de Diderot, esse arquétipo, como será demonstrado mais à frente, servirá de parâmetro para a produção de uma arte equilibrada. Em ambos os casos, a despeito das diferenças que são patentes, salta aos olhos o modo análogo de como um modelo inteligível é proposto, de maneira proporcional, nas referidas críticas, como meio de regular a arte, buscando atingir equilíbrio e moderação.

Por esse motivo é que Platão defende de forma veemente que a prerrogativa de cuidar da formação da cidade é do governante-filósofo, pois esse caráter universal do saber que envolve a justiça é imprescindível à função de formar almas e administrar a cidade, uma vez que, tendo a disposição para o conhecimento da verdade (no caso em questão, a Forma da justiça), é ele que pode legislar tendo em vista a totalidade, o que somente a contemplação desse *eídōs* proporciona. O filósofo, então, pode propor diretrizes à cidade (*pólis*) com mais propriedade que aqueles que estão restritos à parcialidade, porque não visa apenas a felicidade (*eudaimonía*) (473E) individual ou particular (*idiótes*), mas a pública (*polítes*). É nesse sentido que Platão afirma que só haverá uma cidade ordenada e harmônica se os filósofos, que é a quem compete o governo da cidade, submeterem-se à verdadeira Justiça como paradigma, deixando claro que o ideal de justiça é o que deve servir de modelo a ser imitado:

[...] concedei que tudo quanto expus de nossa cidade e de sua constituição [...] só se dará quando os verdadeiros filósofos assumirem o poder, [...] e por considerarem a justiça como a coisa mais importante e necessária, se porão a seu serviço, e farão prosperar e organizarão sua cidade de acordo com ela (540D).

Diante do que se observa na citação, podemos inferir que Platão também é um *mimetés*, o que condena é um tipo de *mímesis*, aquela que imita apenas a aparência e não a Verdade. É por essa característica que a justiça ideal deve ser buscada como um paradigma ao qual o governante deverá submeter-se a fim de que possa auxiliá-lo norteando suas decisões (cf. 472C); de posse dela, pode legislar dispondo da intuição do todo, com a qual pode governar a cidade com imparcialidade e equilíbrio.

Outro adendo que vem em auxílio de nosso posicionamento em relação a essa função reguladora que a ideia de justiça desempenha no registro político é trazido por Kant, na *Crítica da Razão Pura*, em que trata da diferença existente, segundo ele, entre as noções de “ideia” e de “ideal”.

Não é interessante, para os propósitos dessa dissertação, aprofundar a referida questão, se não o de apresentar, em seu argumento, o aspecto em que Kant reforça nosso ponto de vista. Na *Crítica da Razão Pura*, capítulo terceiro, do livro segundo, da *Dialética Transcendental*, em que trata do “Ideal em Geral”, Kant evoca Platão para melhor determinar o que, segundo ele, o filósofo grego negligenciara, a distinção entre ideia e ideal²⁸. Kant afirma, diferentemente de Platão, que a razão humana não possui apenas “ideias”, mas também “ideais”; por outro lado, embora “não possuem uma força criadora como as

²⁸Kant afirma: “o que para nós é um ideal, era para Platão uma *ideia do entendimento divino*” (1983(c), p.287).

platônicas, [possuem] contudo, uma força prática (como princípios regulativos)” (1983(c), p.287). A despeito da diferença que Kant possa ter observado entre essas duas noções, elas ainda conservam o caráter metafísico e regulador das ações humanas, semelhante ao que se encontra em Platão. Em seguida, transcrevemos na íntegra um trecho longo em que Kant destaca, de maneira clara, o caráter metafísico do que entende por “ideal”; a diferença entre ideia e ideal (usando como exemplos a “sabedoria” e o “sábio”) e o caráter norteador que esses princípios práticos (ideais) exercem na conduta humana:

Os conceitos morais não são conceitos totalmente puros da razão, porque seu fundamento encontra-se algo empírico (prazer e dor). Todavia, com respeito ao princípio pelo qual a razão põe barreiras à liberdade, que em si é alegal (portanto, se se considera simplesmente a sua forma), tais conceitos podem bem servir como conceitos puros da razão. A virtude e com ela a sabedoria humana na sua inteira pureza são ideias. O sábio, porém (o estóico), é um ideal, isto é, um homem que existe meramente no pensamento, mas que é inteiramente congruente com a ideia de sabedoria. Do mesmo modo que ideia fornece a *regra*, o ideal serve em um tal caso de *arquetipo* para a determinação completa da cópia; e nós não possuímos outra medida orientadora das nossas ações senão o comportamento desse homem divino em nós, com o qual nos comparamos, nos julgamos, e pelo qual, nos tornamos melhores. [...] pois fornecem uma medida indispensável à razão, que precisa do conceito daquilo que é totalmente perfeito na sua espécie para avaliar e medir com base nele o grau e os defeitos daquilo que é imperfeito. (1983(c), p.287).

Até o momento, julgamos ter sido a melhor explicação, por nós encontrada, para dar conta desse aspecto regulador dos princípios práticos, que é perfeitamente congruente com a ideia de Justiça encontrada em *A República*. Resguardada as diferenças, as quais, como dissemos, não anulam o sentido que se conserva em Platão, a Justiça, concebida em si mesma, é, ao mesmo tempo, *regra e arquetipo*, que serve como medida orientadora das nossas ações, pois serve de parâmetro com o qual avaliamos e corrigimos os defeitos de tal espécie. Analogamente, é esse modelo que deverá servir de cópia ao filósofo-governante, pois é de posse dessa medida orientadora, no caso a verdadeira justiça, que ele poderá propor o que é mais adequado à harmonia das partes que compõe a cidade.

Em Diderot, por sua vez, observa-se que a noção de verdade apresenta-se de forma análoga, isto é, proporcionalmente ao que se observa na *República*, dentro daquele contexto. Aqui, em um outro âmbito, o ideal de beleza também atua de forma norteadora, por meio do qual o artista atinge a beleza na arte. Repetimos aqui um trecho de uma citação já exposta

acima²⁹ por entendermos que Diderot refere-se a esse respeito de forma bem clara: “[...] vosso autor e este pintor incidem no mesmo *defeito*, e eu lhes direi: ‘vosso quadro, vosso desempenho são apenas retratos de indivíduos muito abaixo da ideia geral, e do modelo ideal cuja cópia eu esperava” (2000(e), p.54).

Observa-se que Diderot vincula ou até mesmo subordina a obra de arte bem sucedida, ou dito em outras palavras, a obra de arte bela, a um modelo que o artista deve seguir como parâmetro³⁰. Isso fica evidente na passagem que segue, quando Diderot compara um caso particular de beleza ao que considera a verdadeira beleza, isto é, a beleza ideal: “Vossa vizinha é bela, muito bela, de acordo; mas não é a Beleza. Há tanta distância de vossa obra e vosso modelo quanto vosso modelo e o ideal” (*idem*). Roberto Romano corrobora quando contrapõe a figura do simples retratista a do *gênio*; assevera Romano: “O simples retratista apenas representa a natureza. O gênio a concebe, buscando na sua mente ‘a verdade, o primeiro modelo’ puramente ideal (2000(l), p. 32). O exemplo que segue, endossando o argumento, refere-se mais uma vez a atriz Mlle Clarion: “Sem dúvida ela fez para si um papel com o qual procurou de início conformar-se”(2000(e), p.33). Esse modelo, o qual Diderot considerou (por analogia) como a verdade no âmbito da arte, foi forjado por ela, que abstraindo da natureza, soube conceber o mais perfeito exemplar com o qual, a partir de então, busca conformar-se, uma vez que lhe servirá de norte.

Em um dos trechos mais marcante do diálogo em *O Paradoxo Sobre o Comediante*, Diderot dialoga com seu interlocutor sobre essa prerrogativa do artista ter como norte um modelo idealizado:

O Primeiro - Mas se uma multidão de homens agrupados na rua por alguma catástrofe vem exhibir subitamente, e cada um a sua maneira, sua sensibilidade natural, sem se haver combinado, criarão um espetáculo maravilhoso, mil modelos precisos para a escultura, a pintura, a música e a poesia.

O Segundo - É verdade. Mas poderia esse espetáculo comparar-se ao que resultaria de uma combinação bem concebida, dessa harmonia que o artista lhe infundiria quando o transportasse da praça à cena ou à tela? Se pretendeis que sim, qual é, pois, replicarei eu, essa tão gabada magia da arte, se se reduz a estragar o que a natureza em um arranjo fortuito realizaram melhor do que ela? Negais que se embeleza a natureza? Nunca elogiaste uma mulher dizendo que ela era bela como uma Virgem de Rafael? [...] Além disso, vós me falais de uma coisa real, e eu vos falo de uma imitação; vós me falais de um instante fugaz da natureza, e eu vos falo de uma obra de arte, projetada, interligada, que tem seus progressos e sua duração [...]” (2000(e), p. 41).

²⁹As citações trazem informações referentes a outros tópicos que serão desenvolvidos, por isso, em alguns momentos será preciso repetir trechos de citações já expostas, como no caso presente, em que um trecho é repetido, mas com o intuito de explicitar um novo aspecto.

³⁰Esse modelo ou ideal é o que ele entende por verdade na arte, como já explicado acima.

O Primeiro, que insiste na tese naturalista, argumenta que a natureza pode fornecer casos dignos de serem representados na arte, ao que Diderot rebate, justificando o fato de que a arte deve prescindir da natureza, em um segundo momento, visando conceber a obra de arte como “coisa” mental. Com essa concepção Diderot justifica a função mesma da arte, isto é, embelezar a natureza. Diderot admite que a natureza pode fornecer casos belos, porém fugazes, ao passo que a beleza artística, concebida nesses termos, desfruta de organização, unidade, simetria, ou numa palavra que sintetiza esses atributos, exhibe uma harmonia que poderá sempre ser contemplada, uma vez que a arte garante sua permanência. Embora Diderot não declare explicitamente, o trecho do diálogo supracitado parece tratar do debate entre o belo natural e o belo artístico. Como se pode observar, Diderot não despreza a beleza proveniente da natureza, mas, em se tratando de arte, defende que a artista não deve se limitar à reprodução da natureza, ela deve poder conceber a sua própria beleza. Pelo que se pode aduzir, Diderot defende um outro critério para se aquilatar a beleza na obra de arte; não se deve, portanto, adotar a realidade como um espelho para a arte; não se trata, por outro lado, de fundar a arte no puro idealismo completamente apartado do real, mas sim de combinar essas duas instâncias, abstraindo a partir da natureza, para alcançar uma beleza fruto da intervenção humana, no caso em questão, do artista.

2.4. Sobre a divergência metodológica entre Platão e Diderot acerca da noção de verdade

Pelo que se observa, acerca do que Diderot considera como “verdadeiro na arte”, trata-se apenas de um termo que Diderot utiliza por analogia à verdade, numa alusão a Platão, pois, embora não seja concebido dentro de um registro ontológico, como em Platão, o termo conserva o caráter inteligível e universal que Platão confere à verdade. No que respeita ao caráter “universal” da ideia de beleza em Diderot, Franklin de Matos, em seu comentário no artigo *A Poética do Quadro: (sobre o filho natural de Diderot)*, deixa evidente esse aspecto que marca a analogia, entre a noção de beleza, em Diderot, e a verdade, em Platão: “[...] o fundamento da beleza nas artes é o mesmo que o da verdade em filosofia, isto é, a ordem universal das coisas” (*apud* Matos. 2001(b), p.49).

No *Discurso sobre a Poesia Dramática*, quando distingue a *memória* da *imaginação*, Diderot apresenta a última, por assim dizer, como a faculdade que distingue o artista dos demais.

Mas em que momento ele [o homem] deixa de exercer sua memória, começando a aplicar a imaginação? E quando, de questão em questão, é obrigado a imaginar, ou seja, a passar de sons menos abstratos e gerais até chegar a uma representação sensível, último termo e repouso de sua razão? Que se torna ele, então? Pintor ou poeta. (2005(a), p.67).

Como se pode observar, para Diderot, a imaginação é a faculdade fundamental da arte. Dito isso, partimos agora para a consideração de Diderot a respeito da autonomia da imaginação e concomitantemente, do artista, em relação ao aparato objetivo do conhecimento.

Em primeiro lugar, o artista, na visão de Diderot, não se regula pela noção de *adaequatio*; o valor da arte não pode ser aquilatado tendo em vista esse critério. É o que confirma o comentário de Jacira de Freitas, no artigo: *A Imaginação em Diderot e em Rousseau*:

O modelo interior que o poeta ou o artista concebe em sua imaginação é inspirado pelo modelo exterior, mas não se confunde com ele. Isso significa que a questão da correspondência entre os seres inventados pela imaginação aos objetos do mundo real, isto é, do mundo sensível, simplesmente não se põe em momento algum. (2015(b), p.175).

Como se observa na citação anterior, no processo de criação o artista parte de uma realidade menos geral e abstrata para uma realidade que encontra nela seu último termo, trata-se do modelo ideal que Diderot apresenta prodigamente em *O Paradoxo* como o modelo a ser buscado pelo grande artista. Isso quer dizer que o artista possui a liberdade de criar e forjar o produto de sua arte, não estando impelido ou constrangido a ter de adequar sua obra ao real. Jacira de Freitas corrobora:

Ora, é precisamente por não se partir da exigência de fidelidade ao objeto, que imaginação em Diderot adquire tal importância para o trabalho do artista [...]. Nesse âmbito, ele chega a ser indispensável. Ao passo que, no âmbito do conhecimento, isto é, para o filósofo, ela só é útil quando se submete ao poder do julgamento, já que favorece a elaboração de hipóteses e conjecturas [...], Mas se não for controlada pelo julgamento, pode induzir ao erro. (*idem*. p.175).

No trecho final da citação, Diderot distingue o artista, do filósofo, para marcar que a imaginação seve aos dois, mas de maneira diferente. Afirma Jacira de Freitas que

No *Sonho de d'Alembert*, Bordeu contrapõe sábios e filósofos às “*gens à imagination*”,³¹ os últimos são os poetas, os artistas, os entusiastas e os loucos, que

³¹Em algumas passagens de *O Paradoxo* (2000, p.34, §3), em que fala da – “inspiração” – Diderot atribui ao comediante a prerrogativa da – criação –, resguardando assim, a criatividade e liberdade artística.

não têm um sistema coerentemente organizado como os primeiros, que se caracterizam pelo equilíbrio e harmonia de suas faculdades³²(*idem*. p.176).

Se há critérios ou regras na arte, parece ser produto da forja do artista, como indicam tais passagens. Portanto, a arte não está subsumida a critérios objetivos preestabelecidos com os quais a arte deve conformar-se. A arte não pertence ao âmbito teórico/objetivo da razão, não pode ser, por isso, demonstrada teoricamente³³. Diderot ratifica: “ele não demonstrou [porque não se trata de uma questão teórica] de modo algum essa verdade, ele no-la fez sentir: a cada linha ele nos faz preferir a sorte da virtude oprimida à sorte do vício triunfante” (2000(m), p.18). É em um sentido bem próximo a este, que, Benedito Nunes, referindo-se a Kant, comenta sobre essa diferença entre o discurso estético e teórico:

Kant admite três modalidades de experiência: a cognoscitiva [...], inseparável dos conceitos mediante os quais formamos idéias das coisas e de suas relações; a prática, relativa aos fins morais que procuramos atingir na vida; e a *experiência estética*, fundamentada na intuição ou no sentido dos objetos que nos satisfazem [...]. Agradando por si mesmos, eles despertam e alimentam em nosso espírito uma atitude que não visa ao conhecimento e a consecução dos interesses práticos da vida. É uma atitude contemplativa, de caráter desinteressado. Consequentemente, afirma-o Kant, o belo é propriedade das coisas que agradam sem conceito e que nos causam uma satisfação desinteressada [...] (2009 (d), p.13).

Essa digressão proposta a respeito desse cotejamento entre Platão e Diderot acerca do estatuto que ambos conferem à noção verdade justifica-se pelo fato de ela ressaltar as consequências metodológicas que se observa dessa aproximação. Não é nossa intenção negligenciar as diferenças que saltam aos olhos quando se compara o tratamento dado por Platão e Diderot ao tema da “verdade”. Grosso modo, a “verdade”, em Platão, como foi apresentada acima, está situada numa dimensão ontológica e epistêmica, enquanto que, em Diderot, embora essa noção seja outrossim representada de maneira abstrata, ela aparece despida daquele caráter metafísico que Platão lhe atribui. É o que comenta Arthur Wilson

³² Note-se que essa passagem coaduna-se com as observações que Platão faz a respeito da estrutura anímica do poeta, que não possui uma natureza equilibrada que o credencie a cuidar da educação da cidade. Por isso a defesa de que o filósofo, por possuir naturalmente essa característica, é que deve desempenhar essa função.

³³ Esse é um mais um motivo que reforça o argumento de que a arte é o veículo, por meio do qual, a virtude ou as questões éticas, de um modo geral, podem ser problematizadas.

sobre essa relação equidistante entre Platão e Diderot por meio da maneira como concebem esse modelo ideal:

Essa teoria da arte parece muito demasiada platônica – Diderot refere-se a Platão na carta que abre o *Salão de 1767*. O mérito da teoria, contudo, reside na importância que aquinhoa ao artista. Está implícita uma concepção muito exaltada de seu papel. Ele é mais do que um imitador; é um criador. Desde a época de Platão e de Aristóteles, o princípio de que a arte é imitação da natureza fora quase que sacrossanto, e até mesmo, no século XVIII, os escritos de Du Bos, Batteux, e mesmo Burke e Hume ajustaram-se a ele. Diderot leva adiante o que é essencialmente uma nova estética, formada no princípio por Shaftesbury, e implicando concepções novas e revolucionárias quanto ao papel do artista. (2012(a), p.593).

Seria uma levandade de nossa parte, portanto, querer tornar idênticos ambos discursos, à revelia do próprio Diderot, diga-se de passagem, uma vez que ele mesmo, embora confesso tributário de Platão, faz questão de distanciar-se desse aspecto ontológico. É o que atesta os comentários de Franklin de Matos a respeito da análise de Panofsky acerca da vibração do pensamento platônico da arte no século XVII. Segundo Matos, um dos traços fundamentais dessa vibração é que “já não se concebem as Ideias como substâncias metafísicas que existem fora do mundo sensível, mas como representações que residem no espírito do homem” (*idem*). E é justamente o que se deve acrescentar sobre o papel de Diderot nessa tradição, como reforça Franklin de Matos, referindo-se a Pietro, teórico do neoclassicismo: “essa ideia, que se encontra no interior do espírito do artista, já não tem o direito a uma origem nem a uma validade metafísicas [...], [ela] provém da intuição sensível, com a única diferença de que esta parece conferir-lhe uma forma mais pura e mais sublime”. (*apud*. Matos. 2001(b), p.78).

Portanto, se a verdade em Platão possui um estatuto ontológico, o que já foi demonstrado nos primeiros capítulos, o sentido que Diderot emprega essa noção à arte situa-se fora desse registro; não pode, portanto, ser interpretada literalmente, isto é, dentro de um registro teórico-conceitual, de modo a confundir os âmbitos epistêmico e o estético, o que seria uma improbidade conceitual da qual Diderot não compartilha, o que fica evidente pelos motivos aqui apresentados.

3.O ENTUSIASMO NA ARTE

Um dos pontos cardiais da crítica ao artista, tanto por parte de Platão, quanto de Diderot, é o papel do *enthousiasmos* na arte. Em Platão, já no *Íon*, esse aspecto é o que leva Platão a questionar sobre a habilidade da qual Íon se vangloria. Íon não fala com arte *tékhnē*.

Íon consegue falar apenas de Homero, e não igualmente dos outros poetas, porque é guiado pelo entusiasmo e como por uma espécie de corrente transmissora, esse conteúdo acaba por atingir o público a que o rapsodo destina seu discurso.

Em Diderot, por seu turno, encontra-se a mesma preocupação. O bom ator deve possuir como pré-requisito a temperança, deve poder controlar suas emoções, deve poder dominar o delírio oriundo do entusiasmo. Desprovido desse caráter é o comediante medíocre, que atua exageradamente; e o excesso passa a ser sua marca. O público, por sua vez, longe de estar imune a esse tipo de arte excessivamente performática, tem seu julgamento estético afetado por um histrionismo que desvia o olhar para o impressionante, fazendo-o descuidar de apreciar a beleza na arte.

3.1. A figura do ator entusiasmado

Tratando do que respeita a Platão, sobre a questão do entusiasmo na figura do ator, podemos afirmar que é pela personagem Íon apresentado no diálogo homônimo, que Platão oferece uma análise mais acurada sobre o tema. Platão comparava a figura do rapsodo com a do ator, devido suas similaridades, como comenta Victor Jabouille, na introdução dedicado ao diálogo Íon. Sobre o rapsodo, Jabouille afirma apoiado em Diógenes de Laércio e no próprio Platão:

[...] Segundo Diógenes de Laércio, a cidade de Atenas conhecia as atuações dos rapsodos, que iam de cidade em cidade, recitando, sem acompanhamento de lira, e explicando todos os poetas, embora Homero fosse privilegiado. A declamação era acompanhada por um trabalho de mímica, o que leva Platão a aproximá-los do actor (ὕποκριτής). O rapsodo aparecia numa tribuna [...], vestido com fastos vistosos e de cores vivas, com uma de ouro na cabeça, e sua atuação era remunerada..(1988(b), p.13).

Kostas Valakas em seu artigo *O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas*, o autor, extrai dessa aproximação feita por Platão outros pontos que nos levam a pensar a figura do rapsodo como o “protótipo” do ator, dado a influência de sua performance nestes no período das apresentações teatrais:

Alguns pensamentos esclarecedores sobre a interpretação são encontrados no diálogo Íon, do início do século IV. O fato de o rapsodo Íon ser descrito como um ator, ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής (536A1, Cf.532D7), sugere a capital influência da

interpretação teatral em técnicas rapsódicas nas representações do período, (2008(a), p.101).

Essa figura nos remete ao comediante caracterizado por Diderot pela semelhança com que a noção de “entusiasmo” acomete o ator. Pode-se extrair dos dois autores diferenças visíveis no que respeita ao tema, até porque, trata-se de contexto e época distintos, mas podemos identificar que, em ambos, o entusiasmo representa uma espécie de *páthos* que é responsável por produzir uma desestabilidade emocional que se reflete na arte do ator, como já foi apresentado em Diderot. Grosso modo, o que se passa no *Íon*, como comenta Victor Jabouille, é o seguinte:

A questão primordial que Platão levanta [nessa obra] [...], é a da criação poética: a arte ou inspiração? O rapsodo deve, segundo Sócrates, interpretar o pensamento do poeta para o seu auditório e para isso deve compreender tanto o pensamento como as palavras. Mas se o talento de Íon diz apenas respeito a Homero e se este poeta trata dos mesmos temas que os outros, então o rapsodo não possui arte [...] Se a arte de Íon se manifesta a propósito de Homero, tal deve-se, como a criação do próprio poeta, à inspiração ou força divina³⁴ [...], tratando-se por conseguinte, de um apelo emocional. (1988(b), p.17).

No caso de Platão, a inspiração de que se vale o rapsodo ou o ator é dependente de uma força divina, a Musa. O fato de que o rapsodo tenha como fundamento de sua atividade essa divindade, faz toda a diferença à crítica de Platão ao entusiasmo, ou mais especificamente, a uma espécie de entusiasmo. Platão não condena o entusiasmo como um todo, isso é claramente observado no *Fedro*, p.ex., Platão afirma, inclusive, que o filósofo é um entusiasmado, como bem lembra Paulo Pinheiro, “antes de ser um método, a dialética é, para Platão, uma modalidade de desejo” (2008(d), p.43). O filósofo como se observa no *Fedro* é também um inspirado de uma potência divina, que é Eros.

Se trouxermos a crítica ao entusiasmo para o plano religioso, ela pode ser expressa por meio do embate entre as referidas potências divinas, a saber: a Musa e Eros. Comenta Paulo Pinheiro que

.....
[o] entusiasmo é o termo grego utilizado para designar todo o estado paradoxal de perda de si em proveito de uma potência – e nesse sentido também de uma alteridade – divina. O sujeito tomado pelo entusiasmo – ou pelo *transporte* (metáfora) divino – não está mais “em si” mas “fora de si” e “em deus” (*én-theos*).
(*Idem*).
.....

³⁴*Theía dýnamis* (533D3).

O filósofo e o rapsodo comungam do entusiasmo divino, experimentando o “fora de si”, entregando-se ao divino no momento da possessão; porém parecem divergir quanto a alteridade divina a quem se entregam: O filósofo possuído se transporta a *Eros*; o rapsodo, a Musa. Enquanto *Eros* é pensado como “um desejo específico, capaz de conduzir o filósofo, amante das Ideias, na direção da contemplação de um objeto em si, de uma essência ou de um *eidós*” (*idem*), a Musa conduz a uma espécie de “entusiasmo imprudente ou sem conhecimento de si” (*idem*); por isso, o rapsodo “não é capaz de prestar conta do que fala” (*idem*). Esse é o ponto em que Sócrates apóia-se para demonstrar que o rapsodo não sabe do que fala: “Efetivamente, o que Sócrates pede ao rapsodo é que ele seja capaz de lhe fornecer uma demonstração [...]” (*idem*), no que não é atendido, em virtude de o rapsodo não ter o domínio do que comunica. Ainda dentro dos comentários de Paulo Pinheiro, observa-se uma passagem bem elucidativa quanto a essa incapacidade do poeta, e, por extensão, o rapsodo, de demonstrar seu conteúdo:

O poeta [e o rapsodo como inspirados] não julga, antes expõe. Por isso ele pode prestar tanto à descrição dos horrores diante da condição humana quanto às plácidas descrições dos jardins (paraísos) habitados por deuses imortais. Se um homem se acovarda diante da morte, se é bravo, se duvida, se questiona, se se aterroriza, se se alegra ou se conforma, pouco importa. O que interessa é que, no afã de produzir e multiplicar os seus efeitos, o poema constitua ‘palavra para tudo isso’. Vincular o poema a um modelo único e privilegiado, vinculá-lo a um modelo demonstrativo, fazer com que a palavra poética seja veículo de uma ação específica é, de fato, retirar do poema a sua própria condição entusiástica [...]. (*Idem*).

Aqui se observa o temor de Platão que será evidenciado em *A República*, a falta de compromisso do poeta e do rapsodo com o que falam irá comprometer a constituição anímica do cidadão e por analogia as partes constituintes da cidade.

No que respeita à figura do ator, em *O Paradoxo sobre o Comediante*, por sua vez, Diderot declara, ao se contrapor à opinião de seu interlocutor, o que considera ser as principais qualidades do grande comediante:

[...] o ponto importante, sobre o qual temos opiniões inteiramente opostas, vosso autor e eu, é a questão das qualidades de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; *exijo dele, penetração e nenhuma sensibilidade*, a arte de tudo imitar, ou o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis (2000(e), p.32).

Acreditamos que a exigência feita por Diderot ao comediante, a qual destacamos na citação, revela sub-repticiamente, o problema do “paradoxo” no qual o comediante esta

encerrado, onde se insere a questão do entusiasmo: o ator, ao representar um papel, precisa assumir uma nova subjetividade e, conseqüentemente, abdicar da sua, mesmo que temporariamente, pois o personagem assim o exige, sob pena de não “ganhar vida”. Mas o problema é que, pergunta Diderot: “[...] se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se” (2000(e), p.32-33). Mas se a referida citação deixa entrever o “paradoxo” em que o comediante está mergulhado, ela também propõe a solução para o impasse: o comediante não deve ter “nenhuma sensibilidade”; é o que discutiremos a seguir.

Assim como já foi dito por Diderot, o bom comediante deve ter a capacidade de tudo imitar, assim como também deve ter pleno domínio de si, ser racional, ordenado, reflexivo, observador e frio; numa palavra, ser senhor de sua sensibilidade, é o que Diderot quer dizer quando utiliza a expressão forte: “nenhuma sensibilidade”. Não se deve entender literalmente a referida expressão da qual Diderot se utiliza, sob pena de se ter que admitir o absurdo de que o bom ator deve comportar-se como uma espécie de autômato. Pudemos perceber ao longo da leitura da obra de Diderot como um todo, que a tenacidade com que ele se refere à emotividade cumpre o objetivo de destacar-se das opiniões vigentes a respeito da representação que outrora ele mesmo defendera. Diderot, na sua primeira fase, como os comentadores prescrevem, era adepto de uma concepção contrária a atual, que coincidia com a noção de *gênio* defendida por ele. Esta caracterizava o grande ator e o “gênio” como aquele que se guiava pela emotividade, pelo calor das paixões. É o que confirma Franklyn de Matos em seu trabalho *As Caretas de Garrick*, a respeito dessa fase em que Diderot era adepto da tese de que o grande ator era o que melhor fazia falar as paixões: “[...] [ele] acredita que o comediante é fundamentalmente um homem sensível, que desempenha seu papel fazendo uso da sensibilidade natural, experimentando as paixões que representa”(2001(b), p.70). Em seguida cita a tese de Sticotti, que segundo Franklin de Matos, “não faz mais que retomar Sainte-Albine, cujo o *Comediante*, por sua vez, afirma:

Horácio disse, *Chorai se quiseres que eu chore*. Dirigia esta máxima aos poetas. Pode-se dirigir a mesma máxima aos comediantes. Os atores trágicos querem nos provocar ilusão? Devem provocá-las em si mesmos. É preciso que imaginem ser, que sejam efetivamente o que representam, e que um feliz *delírio* leve-os a crer que são eles que são traídos, perseguidos. É preciso que esse erro passe de seu espírito para seu coração, e que várias ocasiões uma desgraça fingida lhes arranque lágrimas verdadeiras (*Ibidem*).

Franklin de Matos lembra que essa concepção era tão forte no século XVIII que fizera Diderot filiar-se a ela, levando-o a escrever em 1757, em sua dita primeira fase, em *Os Diálogos Sobre o Filho Natural*:

Felizmente, uma atriz, de um discernimento limitado, de uma penetração comum, mas de uma grande sensibilidade, capta sem esforço uma situação de alma, e ancora, sem pensar, a inflexão que convém a vários sentimentos diferentes que se confundem e que constituem essa situação que toda a sagacidade de um filósofo não analisaria (*ibidem*).

Como já demonstrado, essa tese será modificada radicalmente em *O Paradoxo Sobre o Comediante*. Continua Franklin de Matos:

[...] Na perspectiva do *Filho Natural*, onde nada podem a penetração eo discernimento do filósofo, a sensibilidade capta e encontra a unidade sob a diversidade, realizando a operação com meios que lhe são próprios: ‘sem esforço’, ‘sem pensar’ [...]. No *Paradoxo*, Diderot atribuirá à sensibilidade uma outra acepção, definindo-a [...] como *emotividade* insistindo e seus aspectos fisiológicos (*Ibidem*).

Isto posto, percebe-se por que Diderot precisa marcar de forma veemente essa ruptura, o que talvez explique o fato de se utilizar de expressões que impressionam pela aparente radicalidade. Existem diversas passagens, contudo, que atestam não o radicalismo, mas a defesa da ponderação (ou temperança) dentro do trabalho artístico, análogo a Platão, como será apresentado mais à frente.

Uma dessas passagens, em *O Paradoxo sobre o Comediante*, que corrobora nossa interpretação é apresentada por Diderot logo após da exigência forte de que o ator não deve ter “nenhuma sensibilidade”, o que caracterizaria o bom comediante. Diderot pergunta a seu interlocutor, citando o papel do artista ponderado, analisando, nesse caso em particular, a repercussão da sensibilidade no desempenho do ator.

Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa fé, desempenhar duas vezes seguidas o mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito? Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira. Ao passo que, imitador atento e discípulo ponderado da natureza, na primeira vez que se apresentar no palco sob o nome de Augusto, de Cina, de Orosmano, de Agamenon, de Maomé, copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, e observador contínuo de nossas sensações, sua interpretação, longe de enfraquecer-se, fortalecer-se-á com novas reflexões que terá recolhido; ele se exaltará ou se moderará, e vós ficareis com isso cada vez mais satisfeitos [...] (2000(e), p.32).

Em outra passagem bastante elucidativa a esse respeito, e que remeteremos a Platão mais à frente, Diderot assevera sobre o grande comediante:

Em que idade se é grande comediante? É na idade em que se está cheio de fogo, em que o sangue ferve nas veias, em que o mais ligeiro choque leva a perturbação ao fundo das entranhas, e que o espírito se inflama à menor centelha? Parece-me que não. Aquele que é comediante marcado pela natureza, prima em sua arte apenas quando a longa experiência é adquirida, quando o ímpeto da paixões decaiu, quando a cabeça está calma e quando a alma se domina. O vinho da melhor qualidade é áspero e rascante quando fermenta; é por uma longa estada no tonel que se torna generoso. (*Idem*, p.42)

Em outro trecho, observa-se mais uma vez a forma tenaz com que Diderot se refere à “falta de emoção” como característica do grande comediante; mas na mesma passagem, encontra-se o que ele de fato quer comunicar: a preocupação de Diderot, como vem sendo demonstrado, é a de que o artista saiba dominar suas emoções e não extingui-las. Isso fica claro quando Diderot assevera a respeito da paixão que domina o artista medíocre em contraposição à frieza que guia o bom ator:

Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios. Não se sabe de onde semelhantes traços provêm; eles se parecem com a inspiração. É quando, suspensos entre a natureza e o esboço que fazem, esses gênios dirigem alternadamente um olhar atento a um e a outro; as belezas de inspiração, os traços fortuitos que espalham em suas obras, e cuja súbita aparição a eles próprios espanta, são de um efeito e de um êxito assegurados de maneira bem diversa daquilo que jogaram nelas num repente. *Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo*(*idem*, p.34-35).

Diderot distingue “ser sensível” de “sentir”; afirma ele: “a primeira é uma questão de alma, e a outra, uma questão de julgamento” (*idem*, p.75). Insistindo nessa questão, não é que o grande comediante não sinta, ele o faz, mas sabe fazê-lo; isso significa que exerce controle sobre suas entranhas, dispõe inteiramente de si, pois é frio, não se desespera, age sempre com justeza e equilíbrio, chegando ao ponto de corrigir o poeta quando ele destoa do conjunto: “[...] É a sensibilidade medíocre [extremada] que faz a multidão dos maus atores [...]. As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração” (*idem*, p.37). Diderot argumenta como o ator de sangue-frio, que sabe dominar o ímpeto de suas paixões, atinge a unidade e a harmonia:

[...] abranger toda a extensão de um grande papel, dispor nele os claros e escuros, o doce e o fraco, mostrar-se igual nas passagens tranquilas nas passagens agitadas, variado nos pormenores, uno e harmonioso no conjunto, e construir um sistema firme de declamação que vá ao ponto de salvar os repentes do poeta, é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto refinado, de um estudo

penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória não muito comum (*Idem*, p.75).

3.2.O público entusiasmado

Preocupado com a formação das partes constituintes da cidade e sua harmonia, Platão desenvolve, na *República*, uma série de prescrições e restrições contra a poesia (ou como é destacado aqui, contra a arte) em especial a poesia de Homero. Platão ressalta a falta de verdade associada à sensibilidade desequilibrada do artista, como os fundamentos, de ordem emotiva e filosófica, responsáveis por perverter a formação e desenvolvimento das partes ou classes constituintes da cidade. Segundo Platão, a poesia de Homero, em especial, além de ser desprovida de verdade traz também outra característica, é dominada pelo *páthos*, o que o faz não ter o controle sobre ela. Em *A República* (487A), Platão faz uma forte declaração incluindo todos os poetas, em especial Homero: “todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens de virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade” (487A). Mais à frente, já indica uma de suas preocupações em relação à poesia, ao mesmo tempo em que oferece o elemento que lhes falta, a verdade. Em (595B), Platão afirma a respeito de Homero, que “[...] todas essas composições corrompem o claro entendimento dos ouvintes, a menos que estes disponham do antídoto [*phármakon*] adequado: o conhecimento de sua verdadeira natureza”. A teatralização da conversa entre Sócrates, Trasímaco e Gláucon acerca da educação dos guardiães da cidade ideada, no livro V, de *A República*, é marcada pela conscientização da importância da verdade (por meio da palavra) no processo formativo do homem, destacando o recurso retórico no discurso poético. Se para os personagens Trasímaco e Gláucon a palavra é um elemento natural (450B-D), segundo Sócrates, um bom debate não se sustenta na impetuosidade ou na verbosidade dos envolvidos, para acompanhar “o exame de discussões” (450B), provenientes de sua exposição, os contendores necessitam realizar “discussões dentro da medida” (*Idem*). Tal elemento falta aos interlocutores de Sócrates, levando-o a redarguir:

Entre pessoas inteligentes e amigas, se conhecemos a verdade, sem correr o risco de deslizos e com confiança, falamos sobre as questões que para nós são importantes e caras, mas proferir discursos quanto ainda temos dúvidas e buscamos respostas, como eu faço agora, é algo que causa medo e insegurança. Não me importo que se riam de mim, pois seria coisa de criança...Meu medo é que, por ter cometido um deslize quanto a verdade, em relação àquilo em que menos se devem cometer deslizos, não serei só eu a levar o tombo, porque estarei arrastando meus amigos

[...]. Creio que matar alguém involuntariamente seja erro menor que enganá-lo a respeito de coisas belas e boas e das regras justas (450E-451A).

A passagem supracitada contempla todo o espírito da crítica à arte mimética, a falta de medida dos produtores de imagens para agir com discernimento e conhecimento acerca do belo, do bem e do justo.

No livro VI da *República*, Sócrates estabelece um paralelo entre a natureza do filósofo e a do sofista (490E) para determinar a *mimesis* como produção de imagens, similar à crítica aos poetas presentes sobretudo nos livros II, III e X, contrapondo no seu discurso os pares antitéticos conhecimento-opinião e verdade-aparência. Na sua concepção, o sofista diferencia-se do filósofo por lhe faltar o devido conhecimento acerca de seus ensinamentos, os quais possuem uma aparência de saber (*sophía*), pelo fato de o seu fazer se restringir ao domínio da opinião (*doxa*) e não ao de um saber verdadeiro (*epistéme*). O sofista, como todo produtor de imagens, não sustenta seu discurso no critério da verdade (*alétheia*), mas no da aparência (*eikasía*). De modo análogo ao pintor, ao retórico e ao poeta, sua prática diferencia-se da do filósofo pelo mesmo parâmetro, a falta de conhecimento necessário para realizar suas habilidades (*tékhnai*), sendo considerado um amigo da opinião (*philodoxo*) e não um amigo da sabedoria (*philosophos*). Pelo que observa, todas essas habilidades criticadas por Platão, por serem parciais, são usadas por ele como analogia para criticar o mal do qual padecem os poetas, a falta de verdade que veicula o conteúdo de seu discurso.

No livro X, de *A República*, Platão volta a comparar a figura do sofista com a do filósofo; nela, oferece um exemplo, ainda dentro retórica, de como o desconhecimento da verdade, associado ao entusiasmo contribuem para corromper o entendimento do público:

A mesma coisa, creio, podemos afirmar do poeta que com palavras e frases reveste as diferentes artes das cores que lhes são próprias, sem entender nada mais além da imitação. Como consequência, os ouvintes que apreciam os assuntos apenas pelo efeito das palavras, ficam convencidos de que ele fala com muita propriedade, [...] tal o natural fascínio que exercem com seus recursos. Porém se despirmos as criações dos poetas desse colorido musical a as apresentarmos em expressões comuns, bem sabes, tenho certeza, a que ficam reduzidas (X 441-442B).

Em virtude dessa carência, seu discurso é carregado de floreios, excessos, proferido sem moderação, oscilando ao sabor das emoções, produzindo com isso, além de uma arte desequilibrada, um público que julga apaixonadamente, oscilando ao sabor das habilidades ilusionistas do poeta.

Tendo exposto que a poesia assenta-se na ignorância e no entusiasmo, passemos agora à apresentação de como essa carência relaciona-se com a alma (*psikhé*) e o corpo (*sôma*) do poeta e de seus ouvintes.

Ainda no livro X, depois de discorrer em (601A) sobre os efeitos retóricos (*peithô*) do “colorido musical” encontrado na poesia, que desperta o fascínio e seduz o público, em (602D), Sócrates faz a seguinte pergunta sobre essa capacidade da poesia de fascinar e iludir: “Em que parte do homem ele exerce a influência de que realmente dispõe?” A resposta será: na alma e no corpo.

No que se refere a alma, Sócrates vai afirmar que a poesia atua diretamente na sua parte emocional (*páthos*), que corresponde a sua parte ilógica, onde sua parcela irascível trava uma batalha (*agón*) com a parte temperante (*sophrosýne*), que corresponde ao lado racional da alma. Não apenas o público, como se costuma observar, mas também o próprio poeta é vítima desse lado passional da alma. Esse elemento patológico parece fazer parte até mesmo da sua natureza, pois, pelo que observa, o poeta não apresenta como traço de caráter a frieza, equilíbrio e a moderação. Por isso o poeta reproduz apenas o mais fácil e que agrada as multidões, o que está em sua volta, o que se lhe apreça aos sentidos. Em (605A), Sócrates assevera:

é mais do que claro que o poeta imitador não nasceu para esse princípio racional da alma, não estando em condições de satisfazê-lo, na hipótese de querer alcançar os aplausos das multidões, porém para o princípio irascível e variado, muito mais fácil de imitar.

É em virtude dessas características que a poesia faz transbordar uma emotividade desmedida. Como exemplo desse exagero, em (606C) Sócrates critica a sensibilidade frívola da poesia imitativa, expressada pelo riso frouxo analogamente às lamentações que se dão de forma exacerbadas (606A):

E não serão [...] válidas essas considerações com respeito ao risível? Muita chocarrice que te envergonharias de fazer, causa-te singular satisfação quando representada na comédia [...], sem que a rejeites por indecorosa; a perfeita analogia com o casos das lamentações. Aquele desejo de fazer rir que reprimias por meio da razão de medo por passares por palhaço, agora vai de rédeas soltas; mas, depois de fortalecido, muitas vezes sem que o percebas, obriga-te até mesmo em casa, a fazeres o papel de truão.

No livro III, há outra referência ao riso nesse sentido, em (388E-389A), Sócrates afirma a respeito da educação dos jovens: “Importa que não sejam inclinados a rir; de regra,

rir provoca violentas reações”. E continua: “Não devemos admitir que poeta algum nos apresente homens respeitáveis dominados pelo riso, e muito menos deuses”. Platão teme que, por seus efeitos simpáticos, a poesia, por meio de suas representações exageradas, influencie negativamente a imagem de homens que deveriam servir como modelos de virtude, ao invés de passarem por homens frívolos. Se para Aristóteles a emotividade oriunda da tragédia é positiva por purificar as paixões, por meio de um efeito catártico, o *páthos* que a poesia desperta no público é temido por Platão, não só em relação aos maus exemplos que ela veicula sobre os deuses, mas também por meio da exposição desmedida dos heróis, exemplos a serem seguidos. O exagero acaba por excitar o público alimentando a afetividade e o aspecto irracional, os quais o homem deve saber temperar. Pierre-Maxime Schuuhl assim corrobora:

[...] enquanto para Aristóteles a emoção trágica constitui uma descarga salutar, uma liberação das paixões, aos olhos de Platão, ao contrário, a simpatia do espectador pelo herói nele reforça o elemento afetivo e irracional que o homem de bem deve dominar: é a mesma parte da alma que é vítima dos prestígios do pintor ilusionista e do poeta. Platão é pouco favorável tanto a um quanto ao outro; e sem dúvida, é porque as imitações escandalosas dos heróis e dos deuses que o teatro nos oferece, ele opõe, em seus diálogos, a imitação do sábio – de Sócrates, o verdadeiro purificador [o modelo do homem prudente e temperante] (2010, p.62)

Na *República*, Platão vai apresentar vários motivos pelos quais o poeta entusiasma o público, mas, antes, no *Íon*, Platão já apontava para o aspecto passional que leva o público a se convencer pelo discurso do rapsodo, que é quem propaga o conteúdo poético; em (533C), é o próprio rapsodo quem afirma que o público reconhece que ele fala bem de Homero, atestando assim a simpatia que o público nutre por sua forma de comunicar Homero: “Sócrates, [...] se há qualquer coisa de que tenho consciência, é que sobre Homero falo melhor que qualquer outro homem, que falo espontaneamente e que toda a gente reconhece que falo bem [...]”. Mais à frente, Platão apresenta o motivo pelo qual o rapsodo fascina o público:

Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte [...] mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo* (533D).

É o que confirma Paulo Pinheiro no artigo *Poesia e filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético*, quando comenta a respeito dessa corrente de entusiasmo despertada pelo atuação do rapsodo, que é quem interpreta o discurso poético:

Tal encadeamento interpretativo envolve a Musa, o poeta, o intérprete rapsodo, e, finalmente, o espectador. A imagem reconstruída no *diálogo* é a dos anéis de Heracles, isto é, os anéis imantados por onde passa uma mesma energia, uma propriedade de imantação que se estende por todos os agentes – os elos – envolvidos no processo hermenêutico. A força desse processo, se julgamos entender o que Íon e Sócrates estão dizendo, se deve a essa função entusiástica que perpassa todo o processo hermenêutico. (2008(d), p.46).

Nesse caminho, preocupado com os efeitos do discurso poético na formação dos guardiães da cidade, Sócrates irá proibir que tratem os deuses ou heróis que servem de modelos para a educação da cidade, como tendo um comportamento desonroso. É nesse sentido que em (388D) Sócrates fala a Adimanto sobre os efeitos da poesia na sensibilidade dos jovens que ainda têm a alma em formação:

Se o nossos jovens [...] ouvissem compenetrados todas essas fábulas em vez de rirem delas, por não merecer nenhuma ser contada, simples homens que são, dificilmente alguns deles desconsideraria indigna de si próprio e não bateria no peito quando sentissem desejo de dizer ou fazer a mesma coisa; ao contrário, sem revelar acanhamento, nem procurar dominar-se, a menor contrariedade a suspiros e lamentações.

É importante que se diga que Platão não ignora a beleza que pode ser encontrada em muitas passagens do discurso poético, pelo contrário, isso fica claro quando reconhecendo seu forte poder de comoção, adverte sobre seus efeitos. No caso dos guardiões, por exemplo, afirma Sócrates em (387A): “[...] quanto mais belas forem poeticamente, menos indicadas para rapazes e homens que tenham de viver livres e rechar mais a escravidão do que a morte”. Pelo que se pode aduzir, é que o colorido e os adornos da poesia despertaria nos ouvintes uma sensibilidade efeminada imprópria para aqueles que, no caso, deveriam temer mais a escravidão que a morte. Em (387B-C), Sócrates ainda preocupado com os efeitos patológicos que a poesia imitativa produz na sensibilidade, afirma:

Precisamos outrossim rejeitar todos esses nomes terríveis e apavorantes: cocito, estirge, espectros, aparições e outras denominações do mesmo tipo, que só com serem enunciadas, deixam arrepiados os ouvintes. [...] Temos receio de que os nossos guardas se tornem efeminados com tais abalos e mais excitáveis do que convém.

E é nessa direção que alerta para um outro aspecto do discurso poético, Platão agora refere-se ao conteúdo da poesia e sua forma de transmissão. Eis um trecho referente à preocupação de Sócrates, primeiramente, com o conteúdo da poesia:

[...] tudo isso é altamente prejudicial aos ouvintes. Não há quem justifique sua própria maldade, convencido, como deverá estar, de que assim procederam e procedem os descendentes dos deuses, [...]. Daí precisamos acabar com histórias que podem deixar nossos jovens levianos e maus (391E).

E no que respeita aos efeitos maléficis em decorrência do estilo, é o próprio Sócrates quem adverte: “Agora, acho que devemos considerar o estilo[...]”(392C):

[...] quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça por parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra. Porém, logo a seguir discorre como se ele fosse o próprio Crises, e lança mão de todos os meios para convencer-nos de que não é Homero que parece falar, mas o velho sacerdote (393B)

A despeito de Platão demonstrar o perigo no qual o público está envolto, tendo em vista o *páthos* que acompanha essa relação entre o discurso poético e o ouvinte, não se pode entender por isso que Platão nega as paixões, pois elas ajudam a compor uma parte da alma, como se observa à frente; negá-las, seria admitir uma alma deficiente, sem uma de suas partes; o que Platão propõe, pelo que se observa, é temperá-la, subordinando-a, sim, à parte racional da alma, porque atua como sua parte diretora, mas em harmonia com ela. Aliás, o fundamento da justiça, que é o que Sócrates se propõem a investigar, consiste justamente na harmonia de partes constituintes tanto da alma, quanto da cidade. Dentre as quatro virtudes que a alma apresenta, está a temperança (*sophrosýne*), que possui a função de moderar os impulsos desenfreados que a parte irracional da alma pode suscitar. Nessa direção, apresentamos o comentário de Brisson e Pradeau:

A partir da *República* [...] a alma passa a apresentar três funções ou espécies (razão, ira e apetite), numa disposição hierárquica em que o intelecto deve ocupar o primeiro lugar. Para a alma, o bem consiste então na manutenção de uma verdadeira harmonia entre essas três espécie [...], donde uma doutrina das virtudes ou qualidades da alma, que encontra sua correspondência no plano político na tripartição dos grupos funcionais da cidade (os governantes, os guardiões e os produtores). A temperança (*sophrosýne*), o *controle*³⁵ de si, dos prazeres e dos comportamentos excessivos, é a virtude da alma toda e da sociedade em seu conjunto: possibilita o acordo e a harmonia entre as espécies da alma e os grupos da cidade [...]. A coragem (*andreía*), que é a virtude dos guardiões, visa manter na alma e na cidade uma justa avaliação do que é um verdadeiro bem e um verdadeiro mal,

³⁵ Grifo nosso.

um perigo ou não, um inimigo ou amigo. A sabedoria (*sophía*) é avirtude da parte racional capaz de apreender as Formas, e, acima de tudo, o Bem. Enfim, a justiça permite manter na alma e na cidade uma verdadeira ordem, ela é a harmonia das três outras virtudes. (2010, p.16)

É o que confirma Geovanni Casertano referindo-se à harmonia das partes constituintes da alma, segundo Casertano, a despeito de Platão apresentar as partes que compõem a alma subordinadas à sua parte racional (*logos*), não se pode entender por isso que Platão esteja condenando o prazer e os desejos (que se encontram na parte concupiscente de alma), como assevera Casertano, no que segue, no artigo “A verdade platônica entre lógica e *páthos*”, o *logos* funciona como gerenciador da alma, isso quer dizer que ao invés de se opor às outras partes, visa a harmonia da alma como um todo:

[...] também a razão, portanto, a capacidade de raciocinar, o pensamento, a medida, é ‘congênera’ a tudo que há na alma e deve entrar naquela composição harmônica que á a alma boa e bela: e se é verdade, como sabemos, que o *logos* tem a função de dirigir e ordenar é verdade também que esta função pode exercer-se não contra as outras partes, mas junto com elas (2008(b), p.7).

Continua Giovanni Casertano referindo-se ao amálgama entre alma e corpo, do qual Nietzsche parece ignorar: “O homem, para Platão, é uma totalidade de alma e corpo, indissolúvelmente conaturais uma ao outro [...]” (*Idem*). O problema não reside, então, na consideração estanque de que o *páthos* deve ser rechaçado, mas sim no fato de que ele atua promovendo um desequilíbrio anímico e, por extensão, social, uma vez que esta associa-se àquela. Por isso Giovanni Casertano adverte seguindo Platão, que é preciso buscar a harmonia entre eles, do contrário: “Eis então o veneno da alma humana, não conseguir encontrar o acordo entre as muitas notas que o compõe, notas [...] necessariamente congêneres à alma de cada homem” (*idem*). Casertano complementa mais à frente:

A irrupção incontrolada destas emoções na alma, destas paixões, e o estabelecer-se desarmoniosamente, isto é, cada um tentando prevalecer sobre todas as outras, cada um tocando a sua única nota e afogando as outras, não só constitui uma desarmonia, mas também um verdadeiro [...] terremoto que abala o homem na sua unidade de corpo e alma. (*idem*, p.8).

Daí a crítica à poesia Homérica, que, por ser propagada por meio da inspiração das *Musas* (sem o domínio do que transmite), interfere no equilíbrio da alma e da cidade. Homero atua de forma desmesurada, fala sem medida e discernimento; é por isso que interfere em vários assuntos que não são de sua competência, pois como apresenta Platão no *Íon*, o rapsodo não possui uma *tékhne*.

Enfim, nessa última passagem que selecionamos, em que Platão deixa explícita sua intenção moral³⁶ ao criticar a poesia, observa-se sua preocupação para com o caráter dos cidadãos futuros, alertando para o perigo moral do conteúdo poético assimilado já mesmo em tenras idades, pois segundo ele, uma vez já enraizado na alma e no caráter, seria muito mais difícil erradicá-los quando na fase adulta.

[...] todas as batalhas entre os deuses imaginadas por Homero, é o que será terminantemente proibido contar em nossa cidade, quer encerre, quer não encerre sentido alegórico. Os moços não têm a capacidade pra decidir sobre a presença ou ausência de ideias ocultas; as impressões recebidas nessa idade são indelévels e dificilmente erradicáveis. Por isso mesmo, importa, antes de mais nada, que as primeiras criações mitológicas por eles ouvidas sejam compostas com vistas à moralidade (378E).

Diante do apresentado, fica explícito a relação entre o entusiasmo e seus efeitos negativos no público. O poeta se deixa guiar pela parte irracional da alma, a qual relaciona-se de maneira patológica com o corpo, influenciando negativamente a constituição psíquica e somática dos ouvintes. Dito de outra forma, o conteúdo veiculado na poesia perverte a alma e conseqüentemente, a futura constituição da cidade, em outras palavras, contribuem para a instauração da injustiça. Daí a preocupação de Platão com uma educação que leve em consideração a temperança e o equilíbrio, é o que corrobora Pierre Destrée, no artigo: *Ar tet education morale selon Platon*: “Platão acreditava que esse tipo de educação serve, antes de tudo, para moldar o que chamamos nossa "sensibilidade" ou nossa emoção”³⁷(2001(a), p.3).

Embora todas essas prescrições à poesia feitas por Platão tenham sido proferidas com bastante veemência, isso não significa dizer que Platão, queira, de fato, expulsar o poeta de sua cidade. Como já foi dito, essa crítica dá-se em função de todo um projeto em que o poeta também está inserido, e talvez até mais do que os outras partes constituintes da cidade.

No livro VIII, ocasião em que trata dos regimes políticos injustos e sua influência na cidade e no indivíduo, Platão critica, dentre outros regimes, o *democrático*. Neste, destaca-se

³⁶Sobre a possibilidade de uma estética Platônica em *A República*, comenta Luíza Buarque no artigo “*É possível falar de uma estética platônica?*”: [...] é possível afirmar que essa investigação pedagógica [que se observa em *A República*], nem mesmo chega a se estabelecer como uma estética, pois conquanto descreva elementos pertinentes à natureza da arte poética e da arte pictórica, sua intenção não parece ser exatamente a de realizar uma investigação da essência da arte ou da necessidade artística humana, mas apenas a de levar em conta sua utilidade e finalidade exterior. Nesse sentido, portanto, não podemos considerar a *República* como uma obra que desenvolve um pensamento estético. [...] No contexto em que aparecem as observações da *República*, nota-se uma total dependência do problema da formação moral. Por conseguinte, é possível no máximo falar de uma estética pedagógica, em que, a questão da arte se submete quase que inteiramente à questão da educação. (2007(b), p.8).

³⁷“*Platon pense que ce type d’éducation sert d’abord et avant tout à modeler ce que nous appellerions notre ‘sensibilité’, ou nos ‘émotion’*” (2001(a), p. 3). (tradução nossa).

a objeção de Platão pela excessiva liberdade da qual goza o homem democrático. Sócrates questiona sobre essa marca característica desse regime: “E não é verdade que numa cidade assim todos são livres e transborda de liberdade o burgo e de franqueza no falar, além de ser permitido a todo o mundo fazer o que quiser?”(557B). Entendemos que a crítica desferida ao poeta, acerca dos limites da atuação artística dentro da cidade modelo platônica, pode ser abordado também por esse prisma, isto é: a excessiva liberdade da qual goza os poetas.

Pelo que se pode aduzir, o poeta só poderia desfrutar de tal liberdade num regime que admitisse tal licenciosidade política, como, p.ex., o democrático. Todavia, Platão aponta esse regime como um dos que contribui para a fomentação da injustiça; nesse regime, a desordem é confundida com a liberdade (560E). Eis algumas considerações que Sócrates faz a respeito do comportamento licencioso do homem democrático:

[...] passa ele os dias a satisfazer os apetites do momento, ora a embriagar-se ao som de flautas, ora submetendo-se à dieta hídrica, para emagrecer; por vezes; por vezes, entrega-se à prática de exercícios físicos, quando a preguiça não o prosta em completa inação; tempos há em que se ocupa com filosofia ou com política, ou então, levantando-se num repente, faz e diz que lhe venha à cabeça [...]. Numa palavra: nem a ordem nem a necessidade lhe definem a conduta; chama de livre semelhante vida, agradável, perfeitíssima, comportando-se dessa maneira até o fim. (561D).

Pelo que se observa, pode-se pensar o regime democrático como um caso que permite considerar como a liberdade de expressão do artista pode ser um obstáculo à constituição da cidade modelo, instaurando a desordem e a injustiça em nome de uma liberdade desenfreada, a exemplo do que ocorre nesse regime, mas, resguardar-lhe um lugar na sua cidade reconhecendo sua importância, justamente porque traz em sua natureza a prerrogativa de dar prazer e divertimento, desde que se adapte ao seu projeto, agregando sua natureza à utilidade:

Não obstante, declaremos desde agora que se a poesia imitativa e serva do prazer puder aduzir um argumento, ao menos, a favor da tese de que ela é indispensável em toda a cidade bem constituída, com maior satisfação a receberemos na nossa, pois temos perfeita consciência do fascínio que ela exerce sobre nós [...]. Sim permitiremos, que até seus protetores – não há necessidade de serem poetas: simples amigos da poesia – falem em prosa a seu favor para demonstrar-nos que ela não é apenas agradável mas também de vantagem para as cidades e a vida humana em geral. De muito bom grado os ouviremos, pois só teríamos a ganhar se se provasse que além de delectável é proveitosa. (607C-D).

Em seguida, citamos um trecho da *Paidéia*, de Werner Jaeger, que trata da importância de cada indivíduo exercer a função que lhe compete em benefício da felicidade da cidade como um todo, o que, no nosso entendimento, pode ser estendido ao poeta:

A missão do verdadeiro estado, não é tornar o mais feliz possível a classe dominante, uma vez que o Estado deve velar pela felicidade de todos, e isto depende de que cada indivíduo cumpra o melhor possível a sua função específica, e somente ela. Segundo Platão, com efeito, é na sua contribuição como membro do todo social, à semelhança de um organismo vivo, que a vida de cada indivíduo tem seu conteúdo, o seu direito e os seus limites. O bem supremo que se deve buscar é a unidade do todo. (2001(b), p.804).

Benedito Nunes, em seu trabalho intitulado: *Hermenêutica e poesia. O pensamento poético*, assim assevera: “[...] não se pode ser taxativo sobre a condenação platônica da poesia, afirmando-se simplesmente que Platão a execrou. Não se trata disso. [Se se considera] os aspectos éticos da condenação do poeta em *A República* [...]” (2011, p.25). O que está bem claro, pelo que foi possível observar, é que Platão exige moderação, autocontrole daqueles que figuram como os educadores da cidade; por isso, o entusiasmo, é um aspecto da efetividade que não precisa ser extinta, mas dominada.

Diderot também identifica na plateia os efeitos dessa sensibilidade patética do poeta imitador relacionado ao modelo ideal, outro ponto que também nos remete a Platão. Levado por essa sensibilidade exagerada, sem dispor de um modelo idealizado, que lhe sirva de norte, esse artista menor, também como mostra Platão, tende a copiar o que lhe é mais fácil, comum e superficial, e com isso, valendo-se do histrionismo, consegue transtornar ou desestabilizar seu público a ponto de fazê-lo perder a noção do razoável. O artista sensível excita público, por meio de seu exagero, a ponto de fazer com que o entusiasmo se apodere de sua sobriedade, afetando seu julgamento estético. Pode-se extrair daí, que por uma espécie de loucura experimentada pelo público, o ordinário se traveste de belo. A esse respeito Diderot afirma:

A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer-se, a fremir, a admirar, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro, do bom, do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis e multiplicareis na mesma proporção as boas e as más ações de todo o gênero, os elogios e as censuras exageradas (2000(e), p.57).

Ao contrário do público sensível, que se deixa levar pelo histrionismo do artista sensível, Diderot contrapõe o público delicado e ponderado, apresentando o que essa platéia espera do artista: comoção associada ao equilíbrio. O público espera comover-se, mas para isso, precisa contar com o equilíbrio do artista, pois, segundo Diderot, “[...] ninguém vem assistir aos prantos, mas ouvir discursos que o arranquem, porque essa verdade da natureza destoa dessa verdade da convenção [...]” (2000(e), p. 79). E no mesmo passo, destacamos um trecho que serve de exemplo para explicar o que foi dito acima:

Uma mulher infeliz, e verdadeiramente infeliz, chora e não vos comove em nada: pior ainda, um traço ligeiro que desfigura vos faz rir; é que um acento que lhe é próprio destoa ao nosso ouvido e vos fere; [...] é que as paixões exageradas são quase toas sujeitas a trejeitos que o artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista evita. Nós queremos que, no acme dos tormentos o homem guarde o caráter de homem, a dignidade de sua espécie. Qual é o efeito desse esforço heroico? Distrair da dor e temperá-la [...] (2000(e), p.40).

Diderot deixa entrever agora um pouco da alma desse espectador delicado, que cobra do poeta ou do ator, que imitam, não a verdade da natureza, ou o mundo sensível (no dizer Platão, dentro de seu contexto), mas a verdade da arte, isto é, um modelo construído por convenção.

Observa-se na primeira citação, logo acima desta, um outro aspecto que é interessante ressaltar, pois também encontra-se em Platão uma preocupação semelhante: trata-se da relação que Diderot estabelece entre a arte e a moral. A sensibilidade desequilibrada, que desencadeia um estado desmedido de entusiasmo, interfere também no aspecto social. Os julgamentos e as ações ficam comprometidos, não se dispõe da razão, são os nervos que estão no comando: os valores se invertem, a virtude se perde e a injustiça se instaura. A virtude, eis um ponto com o qual, segundo Diderot, a arte pode se ocupar auxiliando-a em seu desenvolvimento. Christine Arndt de Santana, em *A arte a serviço da formação moral: o Elogio a Richardson*, comenta a esse respeito:

[...] a arte, de um modo geral, e a literatura, de um modo particular, possuem uma característica que as tornam carregadas de uma responsabilidade pública: elas são instrumentos eficazes de transmissão de valores caros à vida social; valores esses que tornam possível a felicidade individual e coletiva, uma vez que como afirmara o próprio Diderot, não existe nada melhor para ser feliz do que ser virtuoso. E a virtude é possibilitada através da arte, em particular, no caso da obra de Richardson³⁸, através da literatura (2015(a), p.166)

³⁸A referência à literatura alude a figura de Richardson, reputado por Diderot como um exemplo de grande artista, dentro do registro literário, que revolucionou a forma de conceber o Romance. Acrescentou a este gênero (que antes se restringia a ficções desligadas dos aspectos sociais), um tratamento moral, que colocava em debate

Para Diderot a arte possui o poder de comoção indispensável para a transmissão de valores. E é por exercitar esse poder como poucos que Diderot reputa Richardson como um dos grandes. A sua obra possui o poder de fazer com que o público possa identificar-se com o personagem, por meio do qual se experimenta antecipando as situações que as máximas morais apresentam de forma abstrata (2015(a), p.156). Como bem coloca, Christine Arndt, o seguinte questionamento:

Como saber *a priori* se uma determinada máxima pode ser aplicada a certa situação, sem estar sendo injusto? Como atuar numa circunstância nunca antes vivida, sem cometer um erro de ação, uma vez que não se tem nenhum evento correspondente que possa servir de exemplo?(*idem.*)

Diderot acredita que, por meio dessas experiências, o homem tem sua natureza voltada para o bem, por meio dela aprimora sua virtude. Diderot assevera sobre Richardson sobre esse poder de comoção e seus efeitos em relação ao público:

Ó Richardson! A gente assume, a despeito do que se é, um papel em tuas obras, a gente se intromete na conversação, aprova, culpa, admira, irrita-se, admira-se. Quantas vezes não me surpreendi, como acontece com às crianças que são levados a um espetáculo pela primeira vez, gritando: *Não creiam nele, ele voz engana...Se fordes até lá, estais perdido*. Minha alma era presa de uma agitação perpétua. Como eu era bom!, como eu era justo!, como eu estava satisfeito comigo mesmo! *Eu estava ao sair de tua leitura, como está um homem ao fim de um dia que ele empregou na prática do bem* (2000(m), p.17).

E Christine Arndt corrobora no mesmo artigo:

Richardson transporta os homens, na leitura de suas obras, e leva a assumir um papel no enredo que se apresenta em seus olhos. Não é possível ser um leitor/espectador sem se engajar na história, sem se intrometer nas ações das personagens, [...] a ponto de se espantar ou indignar-se, de culpar a uns e inocentar a outros; enfim, não se lê impunemente um romance feito nesses novos moldes; não se lê impunemente Richardson. É-se tocado pelo enredo; e, ao ser tocado, o leitor/espectador transforma-se. (2015(a), p.156).

Para alcançar tal efeito sobre o público, Diderot ressalta a ilusão que a arte deve poder suscitar no público. Para que esse efeito seja bem sucedido, é preciso que a obra seja

problemas sociais, os quais incitavam a reflexão a respeito do comportamento virtuoso. Lê-se em *Elogio a Richardson* sobre o Romance: “Por romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevem o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda a parte o amor ao bem, que se denominam também romances”. (2000(m), p. 16).

verossímil, característica que Richardson exhibe prodigamente, segundo Diderot. É o ponto que Christine Arndt Santana comenta: “É esse realismo que possibilita o leitor/espectador ser tocado, e emular a ação do romance”. (*idem.*). Referindo-se mais uma vez a Richardson, Diderot nos fornece um exemplo desse realismo que deve ser buscado com o intuito de iludir artisticamente o público:

O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; suas personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas; as paixões que ele pinta são tais como eu as *experimento* em mim; são os mesmos objetos que a exercitam; elas têm a energia que eu lhes reconheço; os contratempos e as aflições são da natureza daquelas que me ameaçam incessantemente; ele me mostra o curso geral das coisas que me cercam. Sem esta arte, minha alma dobrando-se com dificuldades a vieses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea e a impressão, fraca e passageira (2000(m), p.17).

É oportuno lembrar do papel da emotividade proporcionada pelo artista como um pré requisito indispensável para o sucesso de toda essa empresa. Para proporcionar esses efeitos no público, o artista precisa ter domínio de si para poder manipular sua arte da maneira que desejar. Sobre o auto domínio do artista, é no *Paradoxo sobre o comediante* que encontramos referências mais diretas, uma vez que nessa obra Diderot defende a tese dentre outras de que o grande artista deve ter “sangue-frio”. Diderot assevera a respeito da relação entre o entusiasmo exagerado e o grande artista: “Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo” (2000(e), p.35). De posse do equilíbrio, ele pode infligir no público os sentimentos que deseja. Agora, tomando como exemplo o teatro e a figura do comediante, como extensão das questões referentes à literatura e a Richardson, apontamos para o aspecto do auto-domínio do artista e sua relação com a ilusão infligida ao público.

O ator escutou-se durante muito tempo; é que ele se escuta no momento que vos perturba, e que todo seu talento consiste em não sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais a esse respeito. [...] O ator está cansado e vós, triste; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. [...] a ilusão só existe para nós. Ele sabe muito bem que ele não a é. (*idem.* p.36-37).

Percebe-se então a relação com o comentário de Christine Arndt Santana a respeito de Richardson: ele consegue suscitar as emoções porque tem “pleno domínio sobre seu público e sobre suas paixões”.³⁹

3.3. Nietzsche e a crítica à ilusão proveniente do artista e do público entusiasmados

Nietzsche é um dos pensadores modernos que é reputado como um dos mais virulentos críticos de Platão, e que exerce influência significativa na comunidade acadêmica no que toca ao seu posicionamento a respeito do antigo. Estamos nos referindo à crítica estética, empreendida por Nietzsche, que ele próprio denominou de “fisiologia da arte”, dentro da qual, utiliza o conceito de *décadence* para criticar justamente essa “falta de pureza” estilística,⁴⁰ que segundo ele, acomete o “artista” Platão.

No que respeita à crítica nietzschiana que mencionamos, em *Crepúsculo dos Ídolos*, livro X, “O que devo aos antigos”, Nietzsche critica o fato de que Platão se ressentia de um espírito que prima pelo equilíbrio, o que é refletido em seu estilo desordenado e frouxo; Nietzsche assevera:

Aos gregos não devo, de forma alguma, impressões assim tão fortes. [...] Não se aprende com os gregos – sua maneira é muito alheia, também muito fluida [...]. Quem teria aprendido a escrever com um grego? [...] Não me lembrem Platão em objeção a isso. A respeito de Platão sou fundamentalmente cético e jamais pude partilhar a admiração pelo *artista*⁴¹ Platão, tradicional entre os antigos, Platão, assim me parece, junta confusamente todos os estilos, é o primeiro *decadente* do estilo [...]. (2006(a), p.102).

E no livro II da mesma obra, no capítulo intitulado “O Problema de Sócrates”, pode-se observar o aspecto fisiológico como fundamento desse espírito dissoluto, estendendo a reflexão ao problema da “vida”, Nietzsche compara Platão a Sócrates:

³⁹ No *Paradoxo* encontra-se um complemento a respeito, que se refere ao modelo ideal que serve de norte à produção artística. No grande artista, ou *gênio*, a obra de arte não é concebida tendo as entranhas como guia, e sim um modelo de ideal que lhe serve de referência (cf. 2000(e), p.39).

⁴⁰Cf. citação em *O Paradoxo Sobre o Comediante* (2000(e), p. 75. §3).

⁴¹ Segundo Pierre Destrée, em seu artigo *Art et éducation morale selon Platon* : “Enfin, et de manière plus générale. Platon considère que son oeuvre philosophique est aussi une oeuvre d’art [...], il n’hésite pas à présenter la nouvelle constitution présentée dans les *Lois* comme ‘la plus belle et la meilleure des tragédies’ (817B), et à suggérer à la fin du *Banquet* que Socrate doit être un poète à la fois tragique et comique (223D). (Enfim, e de forma mais geral. Platão considerava a sua obra filosófica, também como uma obra de arte, ele não hesita em apresentar a nova constituição apresentada nas *Leis* como “a mais bela e melhores das tragédias” (817b), e sugere ao final de *O Banquete*, que Sócrates tem de ser um poeta ao mesmo tempo trágico e cômico (223D). (tradução nossa). Apresentamos o comentário de Pierre Destrée para demonstrar que, de fato, não é nenhum absurdo que Platão seja analisado sob esse prisma, como Nietzsche o faz.

[...] eu percebi Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega, como pseudogregos, antigregos. [...] Em alguma coisa coincidiam *fisiologicamente*, para situar-se – *ter* de situar-se – negativamente perante a vida (*Idem*, p.18).

Outro ponto que vale ressaltar é que Nietzsche se utiliza do conceito de *décadence* para apontar as deficiências de ordem emotivo-fisiológica tanto em Platão quanto em Wagner. Junte-se a isso o fato de que, ao criticar o músico Richard Wagner, a propósito da crítica estética que desenvolve tendo em vista aspectos ligados a uma fisiologia da arte, Nietzsche caracteriza o músico Wagner como um “grandíssimo ator”, por este, tal qual o seu análogo Platão, possuir o dom de iludir as massas. Parece ser lícito, então, por esse viés, aproximarmos, por analogia, o “artista” Platão do “ator” Wagner como o próprio Nietzsche os caracteriza; dessa forma pode-se ir mais a fundo a respeito da crítica que Nietzsche endereça a Platão, por analogia à crítica que endereça a Wagner, o que será feito mais à frente.

Sobre essa capacidade de fascinar as massas por seu dom de iludir associado aos aspectos fisiológicos Nietzsche assevera a respeito de Sócrates e de Platão, em *O Crepúsculo dos ídolos*, §10 (O Problema de Sócrates):

O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão é determinado patologicamente; assim também a sua estima da dialética. Razão=virtude=felicidade significa dizer tão-só: é preciso imitar Sócrates e instaurar permanentemente, contra os desejos obscuros, uma *luzdiurna*. A luz diurna da razão. (2006(a), p22).

E no §11, continuando o argumento:

Indiquei como Sócrates fascinava: ele parecia ser um médico, um salvador. [...] Os filósofos moralistas enganam a si mesmos, crendo sair da *décadence*, ao fazer-lhe guerra. [...] O que elegem como meio, como salvação, é apenas mais uma expressão da *décadence* (*idem*).

Para que fique claro o paralelo que estamos buscando estabelecer, entre Wagner e Platão, na visão de Nietzsche, a citação que segue identifica também em Wagner esse talento desonesto de iludir, que esse misto de músico e ator possui; Nietzsche assevera no capítulo 7, §1, de *O Caso Wagner*:

Basta! Basta! Receio que terão claramente reconhecido, sobre esses traços alegres, a sinistra realidade, - o quadro de um declínio da arte, um declínio também do artista. [...] Poderia ser expresso provisoriamente com esta fórmula: o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento pra *mentir*. Terei oportunidade (num capítulo de minha obra principal que levará o título de

“fisiologia da estética”) de mostrar mais detalhadamente que essa metamorfose geral da arte em histrionismo é uma expressão de degenerescência fisiológica (mais precisamente uma forma de histerismo). (2005(c), p.22).

É importante notar que Nietzsche usa de ironia, e faz essa comparação de Wagner com o ator de modo depreciativo. Não quer dizer com isso que o referido músico é um comediante sublime, no sentido elogioso que é dado por Diderot. Ao contrário, pelo que se pode observar, segundo Nietzsche, o que Wagner possui, mesmo, comparando com o que ocorre com Diderot, são as deficiências que este apontano comediante sensível, isto é, um emotividade instável e fragilizada. Desta forma podemos dizer que Wagner é, na verdade, na visão de Nietzsche, um mau ator. Sendo assim, ele e Platão comungam, portanto, da mesma debilidade, isto é, são fisiologicamente *décadents*.

Em Diderot vimos que o bom comediante devia ser desprovido de sensibilidade. Desta forma, tendo pleno domínio e sua emoção assumiria o controle do palco e suas máscaras como ficção engendrada por ele próprio com a ajuda do poeta. Assim se ata a linha divisória entre ator e personagem. Na ótica de Nietzsche, Wagner é o oposto disso; se compararmos com que se passa ao artista nos termos de Diderot, Wagner poderia servir bem como um exemplo desse tipo de artista. Portanto, nos servimos dele nesse caso, para ilustrar, por meio de um artista que revolucionou o teatro de sua época, a imagem do mau comediante, a qual coincide com que Nietzsche pensa de Platão: isto é, ambos possuem o talento pra iludir, fundados numa fisiologia *décadent*.

Embora não se possa desenvolver a contento o tema da fisiologia em Nietzsche, em virtude de ele merecer uma exposição à parte, dada à sua extensão e complexidade, Müller-Lauter fornece-nos um registro, para que se possa ter pelo menos uma noção daquilo que leva Nietzsche a criticar tanto Platão quanto Wagner nesses termos.

Segundo Müller-Lauter, “três determinações [do conceito de fisiologia] deixam-se evidenciar” (1999, p.21), e “é preciso estar atento a esta trindade, quando se lê as considerações dispersas de Nietzsche sobre a *décadence* fisiológica” (*idem*, p. 22). Müller-Lauter constata que um dos usos do conceito de fisiologia, do qual Nietzsche se vale, acompanha o mesmo sentido dado pelas ciências de sua época. Utilizado em outra acepção, o conceito de fisiologia é tido por Nietzsche como determinante somático dos homens: “O conceito remete, com frequência, às funções orgânicas ou ao afetivo no sentido do imediato corpóreo”(*idem*). No terceiro caso, Nietzsche entende esse conceito como “*quanta* de potência que ‘interpretam’”(*idem*); isto é, quantidade de forças ou impulsos que estão na base (não de

forma fixa, como na metafísica tradicional),⁴² tanto do mundo orgânico,⁴³ quanto do inorgânico.

Quanto ao conceito de *décadence*, é por influência de Paul Bourget que Nietzsche irá valer-se de tal conceito. No *Ensaio sobre Baudelaire*, “Bourget explica a *décadence* enquanto processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo. Esse processo tem por consequência a ‘anarquia’” (1999, p.12-13). É nesse sentido que Nietzsche critica Platão por confundir os estilos: “[...] Para que o diálogo platônico, essa espécie de dialética assustadoramente autocomplacente e infantil, possa ter um efeito de atrativo, é preciso nunca ter lido os bons franceses – Fontenelle, por exemplo. Platão é enfadonho[...]” (2006(a), p.102).

Entendendo que o estilo wagneriano possui as mesmas características, Nietzsche então, apropria-se dessa abordagem, aumentando seu arsenal de críticas a Wagner. É nessa direção que Nietzsche assevera: “Estilo da *décadence* em Wagner: cada andamento particular torna-se soberano, a subordinação e a classificação tornam-se aleatórias” (*apud* 1999, p.13), é nesse sentido que Nietzsche aponta para a confusão de estilos encontradas por Platão, bem diferente da capacidade que o bom comediante em Diderot possui, isto é, ele é frio o bastante para observar, classificar, combinar em benefício da ordem e da harmonia. Em Diderot o artista compõe a sua obra tratando as partes como a um organismo, preocupado com o todo, como foi apresentado, trata-se da característica encontrada na beleza que o grande comediante almeja.

Quando comparamos o trecho supracitado com a primeira citação desse tópico, em que Nietzsche critica o estilo confuso do artista Platão, fica evidente a analogia com Wagner, ambos possuem, em essência, o talento do ator (*hypokrités*), o dom para iludir; pode-se depreender também que, na visão de Nietzsche, ambos possuem um estilo desordenado, anárquico, que também tem como fundamento a degenerescência fisiológica, em outras palavras, uma fisiologia *décadent*.

Sobre o poder de iludir de Sócrates e Platão, em relação ao público, Nietzsche afirma que, assim como Wagner, os antigos despertaram o fascínio nos helenos por lhes apresentar, na visão de Nietzsche, um contra tirano aos instintos, Sócrates criou e Platão conservou, não a Verdade, mas apenas a fórmula idiossincrásica de seu mestre: “razão = virtude = felicidade” (2006(a), p.21-22), como um *phármakon* para por fim aos desejos obscuros dos gregos que

⁴² Trata-se de uma referência a Platão no que concerne a tese defendida por este de que há uma Verdade Absoluta imutável, que representa a “verdadeira realidade”.

⁴³ Cf. (nota 5), FREZZATI JÚNIOR, Wilson Antônio. A fisiologia de Nietzsche. 2006.

teriam como fonte os instintos. Nietzsche reitera seu poder de iludir analisando o tipo psicológico de seus alvos: “Ter de combater os instintos – eis a fórmula da *décadence*[...]” (*Idem*, p.22). E continua mais à frente concluindo que Sócrates não só não era médico, como era um doente no fundamento: “Sócrates *queria* morrer: não Atenas, mas ele deu a si veneno [...]. ‘Sócrates não é um médico’ [...], ‘apenas a morte é médico aqui...Sócrates estava doente por longo tempo’” (*idem*, p.23). Por essas características Platão foi reputado, por Nietzsche, como um cristão *avant-la-lettre*. Assim, o artista Platão veiculava em sua obra a negação de tudo que se ligava ao prazer dos instintos, fonte de pecado segundo a mentalidade cristã. Por essa e outros pontos semelhantes com o cristianismo Nietzsche assevera, em *O Crepúsculo dos Ídolos*, na seção 2: “Minha desconfiança de Platão vai a fundo, afinal: acho-o tão desviado dos instintos fundamentais dos helenos, tão impregnado de moral, tão cristão anteriormente ao cristianismo [...]” (*idem*, p. 102).

Pelo que podemos observar, por meio da visão de Nietzsche, é evidente a correspondência entre Wagner e Platão, até mesmo no aspecto religioso que também sustenta a crítica de Nietzsche. Wagner também fascinava. Sua música doente era endereçada às massas. Segundo Nietzsche, “ele não se limitou a convencer somente os pobres de espírito” (2005(c), p.18). Wagner, por meio de sua música hipnótica, que tematizava, subrepticamente, o evangelho (*Idem*), sabia como excitar nervos cansados. O exagero na “riqueza de cores, de penumbras, de segredos de luz agonizante” (*idem*, p.24) e de gestos que alucinam, tudo isso numa palavra “[truque] para convencer as massas” (*idem*). O que ele queria, mesmo, segundo Nietzsche era o efeito, nada senão o efeito” (*idem*, p.26), em detrimento da ordem e equilíbrio. Wagner era histriônico, reflexo de sua fisiologia desordenada. Outro motivo que explica o sucesso de Wagner ante a seu público, segundo Nietzsche, é que este também é doente, tem seus instintos debilitados, são *décadents*. Nessas condições, o que deveria ser por eles afastado, os atraía. “Os exaustos são atraídos pelas coisas nocivas [...]” (*idem*, p.14). O que isso quer dizer, pelo que se pode aduzir da crítica nietzschiana, é que Wagner dava com sua música entretenimento aos cansados da vida (similar ao cansaço que acometia Sócrates e Platão), mas sua arte, segundo Nietzsche, igualmente no caso do Sócrates e o “artista” Platão, não trazia cura aos necessitados, seu remédio apenas sedava, desviava a dor do mundo trágico para uma realidade transcendente (cristã). Esse era o segredo do *hypokrités*. Para Nietzsche, Wagner era exagerado,⁴⁴ sua arte

⁴⁴Em *O Paradoxo Sobre o Comediante*, Diderot critica o histrionismo do comediante que copia, de forma insensata os trejeitos exagerados para a composição de seus personagens, sem a frieza necessária, da qual dispõe o bom comediante, que sabe evitá-los: “[...] É as paixões exageradas são quase todas sujeitas a trejeitos que o

era *décadente*; Wagner era um artista preocupado apenas com o efeito que sua ópera poderia proporcionar, isto é, arrebatando pessoas. Uns dos artifícios sonoplásticos de Wagner para assegurar o arrebatamento é expresso por Nietzsche: “[...] Nosso espírito ganhará crédito, se nossos timbres insinuarem enigmas! Exasperemos os nervos, acabemos com eles, utilizaremos raio e trovão – isso arrebatando” (2005(c), p. 21).

Note que a referência à exasperação dos nervos está ligada à sensibilidade na acepção pejorativa dada por Diderot: os nervos exacerbados, segundo Nietzsche, provocam uma espécie de instabilidade fisiológica que influencia na percepção do real.⁴⁵ Seus “efeitos-especiais”, dentre eles a sonoplastia e os truques de iluminação levados ao extremo, serviam para excitar os nervos, provocar taquicardia, suor excessivo, falta de ar, alucinação e toda espécie de efeitos fisiológicos, tal qual os efeitos da sensibilidade que se encontra em Diderot.⁴⁶ No que segue, Nietzsche corrobora, ao mesmo tempo em que vai além, relacionando à sensibilidade o conceito de histeria:⁴⁷

Eis o ponto de vista que destaco: a arte de Wagner é doente, os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos –, a natureza convulsiva dos afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia tempero sempre mais picante, sua instabilidade, que travestiu em princípios e, não menos importantes, a escolha de seus heróis, e heroínas, consideradas como tipos psicológicos (- uma galeria de doentes!). Tudo isso representa um quadro clínico que não deixa dúvidas [...] Wagner é uma neurose (*idem*, p.19).

Segundo Nietzsche, Wagner não era um artista a serviço de Dionísio, ou o que equivale a dizer, um artista trágico.

artista sem gosto copia servilmente, mas que o grande artista evita. (2000(e), p. 40). Aproveitamos para lembrar que é esse tipo de postura desequilibrada que Nietzsche identifica Platão. Platão seria, para Nietzsche, nos termos de Diderot, um artista sensível.

⁴⁵ Cf. *O Paradoxo*, p. 57, §2.

⁴⁶ Note-se que a crítica de Nietzsche assemelha-se à crítica de Diderot à arte. O que levanta uma curiosidade, a saber: Para criticar Platão, Nietzsche, como se afirmou, vale-se do mesmo tom crítico que se encontra em Diderot, a propósito de sua postura crítica em relação à arte; de modo que, a despeito de não termos encontrados (até o momento) alguma fonte que comprove ter sido Nietzsche leitor de Diderot, não é estranho considerar essa hipótese, dada a proximidade dos fundamentos que se encontram na “fisiologia da arte” tentada por Nietzsche, e a “teoria da sensibilidade” que acompanha a crítica de Diderot ao comediante desenvolvida em *O Paradoxo Sobre o Comediante*. A curiosidade está no fato de que, como estamos demonstrando, Diderot traz no fundamento de sua crítica à arte a influência nítida de Platão; e Nietzsche, Por sua vez, critica Platão na esteira da Diderot. Nesse caso, cabe a seguinte questão: Nietzsche não estaria condenando a matriz conceitual que fundamenta sua crítica a Platão, dentro do aspecto que destacamos, quando se observa que o fundamento da crítica à fisiologia que incide sobre Platão, encontra-se já delineada em Diderot. Nietzsche não estaria, portanto (sem o saber?), “mordendo a própria calda”?

⁴⁷ Ressaltamos aqui a noção de “histeria” apenas para indicar os caminhos por onde esse debate sobre a sensibilidade na arte pode levar. Não enveredaremos por esse caminho no espaço desse trabalho por entendermos que se trata de matéria para uma discussão à parte, desviando assim de nossos propósitos com esse trabalho.

Embora não seja possível um aprofundamento na discussão a respeito das noções de *apolíneo* e *dionisíaco*, em Nietzsche, por demandar um trabalho à parte, não podemos deixar de registrar pelo menos panoramicamente, o que esses deuses representam no pensamento *trágico* nietzschiano.

Nietzsche divergia de uma tradição que via nos clássicos gregos apenas traços apolíneos, caracterizados, portanto, pela simplicidade e serenidade. E introduz, então, o elemento que, segundo ele, havia sido esquecido por essa tradição, mas que era imprescindível para a compreensão da verdadeira psicologia daquele povo: trata-se da face dionisíaca; inspirada nas características do deus Dionísio, como a desmesura, o horrendo, a embriaguez, o orgiástico, dentre outras. Segundo Nietzsche, o antagonismo representado pelas imagens dos referidos deuses, celebrou um pacto de paz na *tragédia grega*. Os gregos, por meio do teatro, expressou o seu olhar sobre a existência sem negá-la, como o fez, por exemplo, o cristianismo. Este, segundo Nietzsche, estribado em Platão (inclusive), diante das agruras da vida, dos instintos, e do eterno devir do mundo, pregou sua negação em troca de uma salvação ilusória, segundo Nietzsche, em um mundo fictício, em outras palavras, ofereceu a seus seguidores (assim como o fez Platão em sua filosofia, um consolo metafísico). Essa foi, segundo Nietzsche uma solução covarde pra resolver o problema da existência. Ao contrário, os gregos, diante dos horrores da vida, resolveram o problema de um modo afirmativo, mesclaram a face horrenda da existência (representada pela imagem de Dionísio), com a sua face solar e bela (representada por Apolo). A junção do apolíneo e do dionisíaco foi uma forma corajosa e inteligente de superar o lado funesto de vida. Realizando o casamento de Apolo e Dionísio o povo grego soube transfigurar, pela arte, a face atroz da vida, sem negá-la, como o cristianismo fez. Grosso modo, essa postura do grego pode servir de exemplo para ilustrar o que representa a noção de *trágico* para Nietzsche. Dentro da *tragédia grega* a figura do *heróie* do *coro*, elementos basilares do drama (1992(a), p.62) pode servir para expor como o grego sabia coadunar o lado obscuro da vida com o seu lado solar; dito de outra forma, o dionisíaco e o apolíneo. Seguindo a interpretação particular de Nietzsche sobre a *tragédia*, a figura do herói, ao agir de maneira desequilibrada (aludindo à possessão dionisíaca), era punido pela *moira*, como represália, de forma a lembrar a plateia de sua exigência ética do “nada em demasia” (numa alusão à postura equilibrada apolínea) (1992(a), p.65). No capítulo IX de *O Nascimento da Tragédia*, referindo-se à punição que deve ser infligida ao saber exagerado, Nietzsche assevera:

O mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que [...] a sabedoria dionisíaca [impetuosa], é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. ‘O agulhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza (1992(a), p.65).

Seguindo na linha interpretativa de Nietzsche, o “coro”, por sua vez, valendo-se da música, não “atua” (*idem*, p.61), por isso, diferentemente do herói, não está sujeito às agruras do destino; na perspectiva nietzschiana sobre a tragédia, o coro dialoga com a personagem heroica trazendo à cena a palavra e a música (outras expressões do apolíneo e do dionisíaco, respectivamente). A verdade trágica é percebida pelo público de maneira intuitiva, o destino trágico do herói é uma alusão ao destino trágico apresentado no mito de Dionísio. Esse fato, contudo, não desespera o espectador, porque, a despeito do perecer fenomênico, ou do destino trágico que sucumbe o herói, ele, através do coro, que é indestrutível, intui o mundo original, que, em sua verdade, mostra sua face eterna e indelével, permitindo ao público proteger-se e consolar-se nessa verdade primordial, na qual se sente um só com a natureza. Assim, liberta-se de qualquer estímulo que desperte para a negação ascética da vida, como o fez Sócrates, Platão e o cristianismo, p.ex.. Segundo Nietzsche, é assim que, pela arte, a vida é justificada:

O consolo [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea com o coro satírico, como coro [...] que vivem por assim dizer indestrutíveis, por de trás de toda a civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. É nesse coro que se reconforta o heleno [...], [sem ele] corre o perigo de ansiar por uma negação [...] do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – avida. (1992(a), p.55).

Em contrapartida, Nietzsche fornece um exemplo contemporâneo seu de arte que, segundo ele, atua como o “grande estimulante da vida”, semelhante a grega, ao contrário da encontrada em Platão e em Wagner. Trata-se da música de Bizet.

Pode soar contraditório elevar a arte a tão alto patamar, quando acima, foi apresentado Nietzsche, apoiado em argumentos diderotianos, criticando um tipo de arte, por meio das figuras de seus antípodas acima, quando tratávamos de uma arte *décadent*, no sentido dado por Nietzsche a esse conceito. Isso se explica pelo fato de que o fundamento da crítica nietzschiana excede o âmbito estético, pois Nietzsche entende que a arte deve servir como um estimulante à vida. O que leva Nietzsche a render homenagens à arte, dependerá de como o artista compõe sua obra tendo em vista a maneira que ele lida com a face trágica da vida, e de sua capacidade de expressar de forma afirmativa esse conhecimento em sua obra. Em consonância com essa arte, denominada por Nietzsche de trágica, por apresentar-se

inseparável da experiência de afirmação da existência, Nietzsche aponta para a obra *Carmen*, de Bizet. Ela luta contra a tendência moralizante na música. Não nega a vida, os instintos, as paixões, como o ascetismo platônico e o romantismo⁴⁸ cristão de Wagner, segundo Nietzsche, hostil a eles. Nietzsche afirma sobre negar as paixões, Na seção V (*Moral como Antinatureza*), de *Crepúsculo dos Ídolos*: “atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz [...]” (2006(c), p.34).O que evidencia o traço trágico-dionisíaco de *Carmen* é a forma como tema do amor é tratado nessa obra: a personagem Carmen não é uma virgem de boa família; ela tem um desejo irresistível, demoníaco e provocador. Em uma passagem célebre de *Carmen*, observa-se seu lado libertino quando canta em nome desse amor dionisíaco: “O amor é filho da boemia, ele nunca conheceu lei alguma...se tu me amas, eu te amo...se eu te amo, tenha cuidado!”⁴⁹O destino trágico da personagem Carmen, ao final da trama, pode ser interpretado como uma metáfora que nos remete à salvaguarda do o amor livre; como se sua morte, garantisse a sobrevivência do verdadeiro amor, livre das amarras da hipocrisia moral.

Rosa Maria Dias cita *O Caso Wagner*. Nela Nietzsche é apresentado analisando estilo de Bizet a luz do que ele considera como o ponto principal de sua estética:

Essa música me parece perfeita, aproxima-se leve, sutil, com polidez, é amável, não *transpira*. ‘O que é bom é leve, tudo o que é divino se move com pés delicados’; primeira sentença da minha estética. Essa música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto, permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui. (2005(c), p.147-148).

Pode-se observar que Nietzsche ressalta em Bizet justamente o que, segundo ele, falta em Platão e em Wagner. Bizet reúne em sua obra o amor profano em alusão ao dionisíaco; ele é anticristão; além de ser asseado no estilo, preocupa-se com a organização da obra como um todo.

Como se pode observar, Nietzsche apresenta-se aqui na condição de espectador que se compra com o tipo de arte que prima pelo equilíbrio. Bizet é citado como um exemplo de artista que, por meio da sobriedade, contagia seu público, sem, contudo, iludi-lo através de um entusiasmo desmedido.

⁴⁸Rosa Maria Dias afirma o que Nietzsche entende por romantismo, quando acusa Wagner de romântico: “certamente ele não o faz com o intuito de incluí-lo no movimento chamado de romantismo [...]. O romantismo de que Nietzsche fala não é esse, é psicológico e mesmo fisiológico. [...] Nietzsche define assim o romantismo de Wagner: uma tentativa de síntese do ideal cristão e do ideal de Rousseau [...]” (2005(d), p. 133-134).

⁴⁹No francês: “*L’amour est enfant de bohème, il n’a jamais connu de loi...Si tu ne m’aimes pas, je t’aime...Si je t’aime, prends garde à toi*” (BIZET, 2004(d)).

4. A POLÊMICA SOBRE OS PAIXÕES COMO FUNDAMENTO DA FILOSOFIA E DA ARTE

Durante a pesquisa que culminou com este trabalho, entramos em contato com alguns pensadores importantes, ligados direta ou indiretamente à filosofia, os quais nos forneceram um material que nos pareceu relevante apresentar em virtude de ele possibilitar o diálogo controverso entre as partes envolvidas a respeito da influência da “paixões” na filosofia e na arte; permitindo assim exercitar o princípio agonístico (*agón*) característico da atitude filosófica. Os pensadores que elencamos para apresentar essa controvérsia são: Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Wilamowitz-Möllendorff, Friedrich Hölderlin e, imiscuídos dentro do debate, Platão e Diderot. Nietzsche figura como personagem central da polêmica, por representar talvez a voz de maior força crítica ao pensamento platônico, fazendo dele, no nosso entendimento, um dos pensadores de maior influência e formador de opinião, no que respeita a Platão, tornando-se, assim, uma referência obrigatória, sem a qual não poderíamos passar.

4.1. Foucault e a crítica à filosofia tradicional: o instinto como fundamento do conhecimento

Foucault, na esteira de Nietzsche, reivindica uma nova chave interpretativa, onde considera dois aspectos que, somados, constituem o método que denomina de genealógico, o qual coloca em relevo o aspecto histórico em contraposição à metafísica tradicional, tal qual a defendida por Platão, que mais à frente será citado. Em resumo, esse método defendido por Foucault procura apresentar as relações de poder que se desenvolvem na sociedade, considerando o aspecto psicológico, que leva em consideração o conteúdo latente do texto não manifesto em sua estrutura lógica.

Na 1ª conferência de *A verdade e as Formas Jurídicas*, Foucault cita Nietzsche como a mais indicada referência que pode corroborar tal procedimento ou método:

No momento gostaria de retomar as reflexões metodológicas puramente abstratas de que falava a pouco. Teria sido possível, e talvez mais honesto, citar apenas um nome, o de Nietzsche que me parece ser, entre os modelos de que podemos lançar mão para as pesquisas que proponho, o melhor, o mais eficaz e o mais atual. Em Nietzsche, parece-me, encontramos efetivamente um tipo de discurso em que se faz a análise histórica da própria formação do sujeito, a análise histórica da própria formação do

sujeito, a análise histórica do nascimento de um certo tipo de saber, sem nunca admitir a preexistência de um sujeito de conhecimento. O que proponho [...] é seguir na obra de Nietzsche os lineamentos que podem nos servir de modelo para as análises em questão. (2002, p.11).

O texto escolhido por Foucault que traz Nietzsche ao debate data de 1873, e se intitula: *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Foucault cita um trecho desse texto que é estratégico por trazer o que deseja enfatizar, a saber: que o conhecimento foi uma invenção humana. Eis o trecho citado por Foucault que encontra de forma integral no §1 dessa obra:

Em algum ponto perdido deste universo, cujo clarão se estende a inúmeros sistemas solares, houve uma vez, um astro sobre o qual, animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o instante da maior mentira e da suprema arrogância da história universal. (2002, p.13)

O próprio título desse texto por si só já sugere o resgate do sentido histórico cobrado aqui por Foucault, o de enxergar o conhecimento estabelecido como fruto já da moral, que é anterior a ela. A “pseudoverdade” só pode ser desmentida, portanto, segundo o título sugere, se se olha pra ela abstraindo da moral, onde foi forjada e a partir daí sedimentada como tendo uma origem sem história. Mais à frente Foucault irá afirmar essa tese: de que o conhecimento é histórico, assim como também o próprio sujeito que admite poder conhecer o é. Mas há aqui nesse método defendido por Foucault o seu aspecto psicológico, o qual, talvez, pode ser, se não “o”, pelo menos um dos elementos que distingue essa genealogia histórica de uma mera historiografia, o que pode representar, talvez, o traço de originalidade que inaugura, assim, uma nova proposta metodológica e “hermenêutica” que Foucault denomina de “genealógica”.

Na citação integral, Nietzsche deixa rastros que corroboram esse aspecto psicológico. Essa atitude que atesta o psicólogo Nietzsche, e que pode ter influenciado Foucault, aparece, justamente, na obra que Foucault cita, o que pode ser uma pista que endossa a hipótese da referida influência. Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* o “psicólogo” Nietzsche aponta para uma espécie de loucura (*páthos*), i.e., a soberba e a presunção, como, talvez, a causa da humanidade ter sido a espécie responsável pela invenção e cristalização do conhecimento. Reproduzimos aqui apenas o trecho que nos interessa (em que Nietzsche faz vir à tona o caráter “demasiado humano” do intelecto), que é o desdobramento da primeira citação, a mesma que Foucault cita acima, em *As verdades e as formas jurídicas*, agora citada diretamente do texto fonte, de *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral*:

[...] ele [o intelecto] é humano e somente seu possuidor e genitor o toma tão pateticamente, como se os gonzo do mundo girassem em nele. Mas se pudéssemos

entender-nos como a mosca, perceberíamos então que também ela boia no ar com esse *páthos* e senti em si o centro voante deste mundo.(1983(a), p.45).

Em seguida, munido desse método, explorando essa tese, de que o conhecimento fora inventado, Foucault irá deter-se na análise dos termos que Nietzsche utiliza nos seus escritos de um modo geral, para desvelar, agora, o sentido histórico do conhecimento, outro aspecto intrínseco de seu método genealógico. Trata-se dos termos “invenção” (*Erfindung*) e “origem” (*Ursprung*). Em resumo, Foucault irá defender, na esteira de Nietzsche, que, tanto o conhecimento, quanto o sujeito do conhecimento, foram *inventados* em algum momento da história.

Segundo Foucault, o conhecimento é resultado de embates de forças que buscam incessantemente poder com o objetivo de cristalizar-se de forma hegemônica. O conhecimento, portanto, não tem uma origem, mas um início contingente, o qual só a história pôde e pode testemunhar. Numa palavra, o conhecimento, portanto, não tem uma “*Ursprung*”, (uma origem, sinônimo de essência), porque é resultado de uma “*Erfindung*”, trata-se de uma invenção, que passou a vigorar como verdade hegemônica em algum momento da história). É nesse sentido de fazer vir à tona essa mentira, ao mesmo tempo em que endossa seu método genealógico que Foucault afirma: “À solenidade da origem é necessário opor, em bom método histórico, a pequenez meticulosa e inconfessável dessas fabricações, dessas invenções [...]” (2002, p.16).

Se compararmos esse texto à *Microfísica do Poder*, podemos observar que serve de apoio à crítica a Platão. Também Na *Microfísica do Poder*, Foucault defende o método *genealógico*, que consiste, grosso modo, em “[...] se opora o desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da ‘origem’”. É munido desse método que Foucault critica o procedimento que busca uma verdade em sentido ontológico, isto é, a verdade enquanto *Ser* (una, perfeita e imutável), tal qual a defendida por Platão. Platão é usado como exemplo histórico de que a verdade por ele defendida não existe.⁵⁰

Mais à frente, ainda citando Nietzsche, Foucault vai propor a análise da relação entre os “instintos” e o “conhecimento”, também outra clara alusão à tese de que vê em Platão um opositor dos instintos; só que nessa ocasião, é Spinoza que serve como exemplo de filósofo que condena os instintos, tal qual Platão. Agora o texto de Nietzsche de que Foucault irá servir-se é o §333, de *A Gaia a Ciência*, que tem como título “O que significa conhecer”; o

⁵⁰ Sobre esse ponto, ver tópico em que é tratado do aspecto inteligível e universal da verdade, em que Platão é comparado a Maomé. (cf. nota 21).

qual, segundo o próprio Foucault, pode ser considerado “[...] como uma das análises mais estritas que Nietzsche fez dessa fabricação, dessa invenção do conhecimento” (2001, p.220), e que, outra vez, deixa ver como Nietzsche, e, por conseguinte, Foucault utilizam a lente da psicologia para suas análises.

Foucault aponta agora para a crítica específica que Nietzsche endereça a Spinoza. O motivo da crítica estaria no fato de que Spinoza opunha o termo *intelligere* (compreender), a *ridere* (rir), *lugere* (deplorar), *detestari* (detestar), como se pode constatar em “*A gaia e a ciência*”: [...]“Nonridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!”. Que Souza traduz: “Não rir, não lamentar, nem detestar, mas compreender!”. (*idem.*).

Segundo Foucault, Spinoza defende a tese expressa na citação que segue, a qual será questionada por Nietzsche:

[...] se quisermos compreender as coisas, se quisermos efetivamente compreendê-las em sua natureza, em sua essência e portanto em sua verdade, é necessário que nos abstenhamos de rir delas, de deplorá-las ou de detestá-las. Somente quando essas paixões se apaziguam podemos enfim compreender.(2002, p.20).

Segundo Foucault, Nietzsche irá dizer que o que ocorre é justamente o contrário, ou seja, o conhecimento não surge quando se consegue apaziguar tais instintos, mas quando eles estão medindo forças; e dessa luta entre esses instintos que surge o conhecimento. Daqui já se pode enxergar o que Nietzsche irá defender: que devido ao fato de o conhecimento ser resultado do embate entre essas paixões, ele é externo ao sujeito, ou seja, não é inerente a ele, por tanto, não pertence a sua natureza.

Essa interpretação, contudo, pode, à primeira vista, mostrar-se injusta quando levamos em consideração o contexto em que Spinoza apresenta sua tese. Nesse contexto em que essas palavras são enunciadas por Spinoza, no *Tratado Político*, obra incompleta, publicada em 1677, elas parecem sugerir justamente o contrário do que Nietzsche ataca; pois, parecem ir ao encontro das ideias defendidas por seu crítico acerca desse tema. No capítulo primeiro do *Tratado Político*, no §1, Spinoza aponta para uma deficiência dos filósofos, que é a de reprovar as paixões, por serem um obstáculo ao verdadeiro conhecimento. E é como crítica a essa postura que Spinoza assevera, no §4, da mesma obra: “[...] tive todo o cuidado em não ridicularizar as ações dos homens, não as lamentar, não as detestar, mas adquirir delas verdadeiro conhecimento [...]” (1983, p.306). Como se observa, o texto atesta justamente a preocupação em considerar as “paixões” e suas implicações com o conhecimento, curiosamente, ponto que, na interpretação de Nietzsche, Spinoza negligencia. Aqui, nos

deparamos mais uma vez com aquele aspecto psicológico do método genealógico que Foucault parece herdar de Nietzsche, por meio do qual, a interpretação dessa passagem ganha uma direção inusitada por ter sido nele privilegiado seu conteúdo latente, que é trazido à luz como um sintoma que é diagnosticado. Isto é, no mesmo passo que Spinoza se posiciona, deixa entrever, como um sintoma latente diagnosticado pelo psicólogo, que o conhecimento é possível, atestando sua ignorância acerca das verdadeiras relações que circundam as “paixões” e o “conhecimento”, as quais, Foucault, servindo-se de Nietzsche, irá explicitar no que segue.

Aqui novamente Foucault alia esse traço psicológico ao histórico descrito acima para tentar colocar por terra a existência do sujeito do conhecimento. Uma vez que se o conhecimento é produto do jogo entre esses instintos, ele é *a posteriori*, ou seja, não depende do sujeito, o qual, por essas condições, nem sequer existe, pois é produto de uma *Erfindung*. Em *A gaia e a Ciência* encontramos uma referência a esse jogo do qual o conhecimento resulta. Questionando Spinoza a respeito do fundamento do conhecimento Nietzsche afirma, ainda em *A gaia a ciência*, §333:

[...] no entanto, o que *intelligere* em última instância [...] [se não] um resultado dos diferentes e contraditórios impulsos de querer zombar, lamentar, maldizer? Antes que seja possível um conhecer, cada um desses impulsos tem de apresentar sua visão unilateral da coisa ou evento; depois vem o combate entre essas unilateralidades, dele surgindo aqui e ali um meio-termo, uma tranquilização, uma justificação para os três lados, uma espécie de justiça e contrato: pois é devido a justiça e ao contrato que esses três impulsos podem se afirmar na existência e conservar mutuamente a sua razão” (2001, p.220).

Parece então que Spinoza teria percebido apenas o efeito do embate. Pois, segundo Nietzsche, como podemos observar, o processo do conhecimento atinge um estado de tranquilidade, mas o que Nietzsche denuncia, segundo Foucault, é que essa tranquilidade é resultado da luta entre aqueles instintos, e não um pré-requisito que torna possível o saber. É o que Nietzsche afirma logo em seguida: “A nós nos chega apenas as últimas cenas de conciliação e ajuste de contas de longo processo, e por isso achamos que *intelligere* é algo conciliatório, justo, bom, essencialmente contrário aos impulsos” (*ibidem*).

Depois de denunciada por Nietzsche essa relação implícita, mas verdadeira entre os instintos e o conhecimento, Foucault vai estender o debate afirmando dentre outras coisas que essa relação carrega outro ponto que diverge da concepção clássica, de um modo geral, que pode ser observado no sentido que a própria etimologia do termo

philosophía comporta, a saber: o amor desinteressado pelo saber. Segundo Foucault, não só não há desinteresse nessa relação, como, na verdade, o que está na raiz do saber é o “ódio”. O conhecimento só acontece porque se cultiva por ele um sentimento de repulsa.

Segundo Foucault, de posse da lente da psicologia, quando Spinoza propõe o apaziguamento das paixões, ou “secar” as emoções, o que ele quer, inconscientemente, ou instintivamente, na verdade, ao contrário do que diz, é afastar-se do objeto; e não aproximar-se do objeto abstendo-se daquelas paixões, como, na visão de Nietzsche, Platão posiciona-se. Segundo Foucault, por tanto, o discurso de Spinoza camufla a verdadeira motivação do saber: não o amor, mas é o ódio que está na raiz do conhecimento. Reproduzo aqui o parágrafo em que Foucault é bem enfático a esse respeito:

[...] esses três impulsos [...] tem em comum o fato de serem uma maneira não de se aproximar do objeto, de se identificar com ele, mas ao contrário, de conservar o objeto à distância, de se diferenciar dele ou de colocar-se em ruptura com ele, de se proteger dele pelo riso, desvalorizá-lo pela deploração, afastá-lo, e eventualmente destruí-lo pelo ódio. Portanto, todos esses impulsos que estão na raiz do conhecimento tem em comum o distanciamento do objeto, uma vontade de se afastar dele e de afastá-lo ao mesmo tempo, enfim de destruí-lo. Atrás do conhecimento há uma vontade sem dúvida obscura, não de trazer o objeto para si, de se assemelhar a ele, mas ao contrário, uma vontade obscura de se afastar dele, e destruí-lo, maldade radical do conhecimento (2002, p.21).

Segundo Foucault, é nesse sentido que Nietzsche critica a filosofia à maneira clássica; por não conseguirem enxergar essa relação conflituosa que está por trás do conhecimento, acredita-se que o saber é possível graças ao amor, à pacificação ou unidade; quando, na verdade, a discussão radical do problema (que a lente da psicologia ajuda a desvelar) mostra, justamente, que, por tal postura diante do saber, os filósofos enganam-se em relação a sua verdade.

É por conta dessa relação conflituosa entre instintos, relações de poder e conhecimento, que Foucault vai afirmar que a melhor fonte para se saber a verdade sobre o que é o conhecimento não está nas questões com as quais a filosofia tradicional ocupa-se, mas sim no embate político, que constantemente desenvolve-se medindo forças.

Se quisermos conhecer o que é o conhecimento, saber o que ele é, apreendê-lo em sua raiz,⁵¹ em sua fabricação, devemos nos aproximar, não dos filósofos, mas dos políticos. Devemos compreender quais são as relações de luta e poder. E é somente nessas relações de luta e poder – na maneira como as coisas entre si, os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns

⁵¹Nesse contexto a raiz não remete ao obscuro ou a uma realidade metafísica, mas histórica.

sobre os outros, relações de poder – que compreendemos em que consiste o conhecimento. (2002, p.23).

Foucault identifica, depois de expor sua análise mobilizando Nietzsche ainda dentro de seu procedimento genealógico, que tal análise o coloca de maneira eficaz “numa história política do conhecimento, dos fatos de conhecimento, e do sujeito do conhecimento. Com os políticos, e não com os filósofos, é que se manifesta de forma flagrante o embate de forças das quais vem se falando até aqui. Com essas observações, Foucault evidencia, o aspecto histórico e contingente das relações humanas com o conhecimento.

Finalizando, observamos que Foucault cita Nietzsche não para reproduzi-lo, mas para apropriar-se dele, segundo ele, de forma justificada, pelo fato de Nietzsche ou seus textos aqui elencados, autorizarem e permitirem tal apropriação. É importante que isso seja dito, pois Foucault serve-se de Nietzsche até certo ponto, mas desdobra seus argumentos em outra direção. Inicialmente Foucault cita Nietzsche para mostrar a oposição que este fez entre *Erfindung* e *Ursprung*, buscando em Nietzsche a referência com a qual comungava a tese de que o conhecimento, assim como o sujeito do conhecimento não tinham uma origem, pois fora inventado, foi fruto de uma criação que em determinado da história foi aceita como verdade.

Em seguida, ainda citando Nietzsche, Foucault relaciona a essa fabricação do conhecimento, os instintos, afirmando, na esteira de Nietzsche que a causa dessa invenção era instintiva. Impulsos inconscientes travam uma batalha inconsciente buscando dominar e se estabelecer de forma hegemônica. Trata-se de uma batalha de poderes instintivos distintos de onde o conhecimento é o resultado. O conhecimento não é inerente ao sujeito, ele é produto desse embate de forças.

Mas à frente, mobiliza Spinoza, que é citado por Nietzsche no §333 de *A Gaia a Ciência*, como um exemplar do filósofo que tem no discurso de apaziguamento das paixões a chave de entrada para o mundo das essências. Segundo Foucault, agora indo além de Nietzsche, a proposta de dominar as paixões camufla o ódio que se apresenta de forma obscura na relação entre sujeito e conhecimento. Como se pôde observar, não é por amor que se conhece, mas pelo ódio ou aversão que se tem pelo saber. O que o apaziguamento das paixões denuncia, diferentemente de seu discurso, é que inconscientemente, ele quer distanciar-se do objeto. Há portanto, na raiz da conhecimento, uma maldade que o torna possível.

Finalizando, conclui afirmado que em virtude de todo esse jogo de forças e de poder, que tem origens obscuras no inconsciente, não se deve buscar na filosofia a origem do saber, mas sim com os políticos, onde esse jogo obscuro, que está sempre em exercício, vem à tona de forma flagrante.

4.2. Platão, Nietzsche e Hölderlin: a polêmica do *logos* v.s. instintos como fundamento da crítica platônica às artes

Ao longo de seu projeto de “tresvaloração de todos os valores”, Nietzsche sempre teve o pensamento platônico como antípoda dos valores que sua nova moral pregava. Mesmo na sua fase de juventude, por assim dizer, sobre a qual, anos mais tarde, ele admitiu estar envolta por uma áurea metafísica, Nietzsche, indiretamente, já alude de forma crítica o pensamento platônico por intermédio de Sócrates (seu mestre), quando critica neste, o germe, por assim dizer, que Platão irá desenvolver, a saber, a busca pela verdade em detrimento dos instintos primitivos, segundo Nietzsche, o verdadeiro “espírito” da poesia. Segundo Nietzsche, Platão, na esteira de seu mestre, teria negligenciado a vida em benefício de um ascetismo que conduzia à verdade metafísica; fato, inclusive, que legou ao cristianismo, e, este, ao ocidente, uma aversão pelo instintos primários corporais e pelas paixões por eles suscitadas.

Hölderlin, por sua vez, apresenta-nos um Platão oposto ao de Nietzsche, justamente atrelado às paixões. Na sua obra *Hipérion*, Hölderlin, aludindo a Platão, irá reclamar esse aspecto negligenciado por interpretações como as de Nietzsche, que se cristalizaram ajudando a construir a imagem de um Platão avesso às paixões.

Em suma, de um lado, Nietzsche acusa Platão de negar a vida e o *pathós* na sua busca pela verdade; de outro, Hölderlin, em contraposição, remontando a Platão, apresenta as paixões como fundadora da filosofia.

Numa de suas afirmações mais polêmicas, em que constata a morte de Deus⁵² (dado que explica as bases do niilismo moderno), Nietzsche irá reconhecer, com mais um golpe de mestre da psicologia (diria ele), o assassino ou a verdadeira causa de sua morte. Segundo Nietzsche, foi a humanidade, com sua busca pela verdade, o seu desejo de ciência irrefreado que pôs fim em Deus. Essa causa, entretanto, teria sido a mais imediata, por assim dizer, e que, portanto, haveria uma causa ainda mais remota: a saber, a ânsia pelo conhecimento que remonta à figura de Sócrates, personagem da história que, segundo Nietzsche, é quem planta

⁵² Ver aforismo de *A Gaia a Ciência*, “O homem louco”.

as bases da ciência ocidental. Sócrates teria plantado a dúvida científica, que procura pela verdade buscando com ela corrigir o mundo, como se o desconhecido precisasse ser decifrado e compreendido. Em suma, Sócrates inaugurara uma espécie de ditadura da verdade. É por essa influência que os progressos científicos do século de Nietzsche, fomentados por uma necessidade de verdade e uma exigência de compreensão, constata o maior e jamais inigualável delito já cometido pelo homem; isto é, a necessidade pelo saber, e o desenvolvimento da ciência levaram o homem a descobrir a inexistência de Deus.

Esse cientificismo exacerbado socrático contaminara a posteridade, segundo Nietzsche, alcançando sua culminância no século XVIII, com o Iluminismo. Por intermédio deste, o socratismo científico, o qual ganhou fôlego com Platão, ecoou, então, até a Europa do século XIX. Através desse movimento era reeditado na modernidade, como afirmamos, aquele ideal de razão defendida por Sócrates e Platão, crente no seu poder de autonomia e capacidade de esclarecimento, e, que, portanto, deveria servir de fio condutor moral, intelectual e estético da humanidade.

Segundo Nietzsche, a referida “Ilustração” socrático-platônica deu-se pelo fato de que Sócrates, e, por extensão, Platão, tomaram os instintos primitivos e o lado apetitivo humanos como inimigos responsáveis por desviar a razão do caminho que conduzia à verdade. Segundo Nietzsche, há, portanto, uma relação entre o cientificismo socrático-platônico e a negação dos aspectos patéticos (*pathós*), por eles negligenciados, o que na visão de Hölderlin, como veremos mais adiante, não ocorre.

Ainda sobre a crítica nietzschiana, a qual coloca Platão como inimigo dos instintos, Nietzsche afirma que a aparente modéstia ante ao saber que o “só sei que nada sei” socrático demonstra, camufla sua postura de arrogância, quando busca, sem cessar, a correção da existência. Segundo Nietzsche, Sócrates não admite o que provém da confusão dos instintos, porque obscuro e desconhecido. Da existência, Sócrates exige coerência, compreensão e causalidade, que dentre outros elementos, auxiliam na busca pela verdade, em detrimento da ilusão produzida pelos instintos. A tragédia antiga, como exemplo, por não ser por ele compreendida, não era por esse motivo, estimada, pois para Sócrates, “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (1992(a), p.81), afirma Nietzsche, na seção 12, de *O Nascimento da Tragédia*. No mesmo sentido, o “conhece-te a ti mesmo” chega como pré-requisito à obtenção da virtude ética, porque, na visão de Sócrates, só se erra por ignorância. Fica dito assim o que comprovamos na citação na seguir: que a crença na razão, como pedra de toque da moral socrático-platônica, condena (dito de uma forma geral) o produto da moral oriunda da

poesia⁵³, pelo fato de a mesma ser desprovida de inteligibilidade, porque oriunda das emoções primárias, e, portanto, obscurantista. Ainda em *O Nascimento da Tragédia* (seção 13), Nietzsche ratifica o argumento quando analisa a aversão pelos instintos nutrida por Sócrates:

“Apenas por instinto”: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a destestabilidade do existente. A partir desse único ponto, julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas [...] (1992(a), p. 85).

Em sua fase dita madura, Nietzsche, influenciado pela literatura médica de seu tempo, irá referir-se criticamente a Sócrates e a Platão por meio de novos conceitos. Nietzsche aponta o aspecto fisiológico⁵⁴ como o responsável pela aversão pelos instintos nutrida pelos filósofos. Os gregos souberam dar uma solução para o lado trágico da vida, reunindo na tragédia, a face dionisíaca da vida com o seu lado apolíneo, sem contudo negar a vida. Segundo Nietzsche, foi uma fórmula honesta e corajosa de afirmação da mesma. Mas, Nietzsche afirma que, ao contrário, Sócrates e Platão eram pseudo gregos ou antigregos gregos, o que os levava acomungar do mesmo entendimento negativo sobre o mundo, isso significa dizer que coincidiam fisiologicamente. Seu julgamento sobre a vida resumia-se a: “ela não vale nada” (2006(a), p.17), assevera Nietzsche. Nietzsche também afirma que como prova de seu desprezo pela vida Sócrates disse: “viver significa a muito estar doente [...]” (Idem). Diante de sua falta de estima pelo viver Nietzsche pergunta, enfatizando o aspecto fisiológico: “Talvez eles já não tivessem firmeza nas pernas? Fossem tardios? Titubeantes? [...]” (idem). Para Nietzsche, a resposta é sim.

Contudo, como já foi dito, Sócrates despertou o fascínio nos helenos por lhes apresentar um contratirano aos instintos, e Platão conservou a fórmula idiossincrásica de seu mestre: “razão=virtude=felicidade” (Idem., p.21-22), que devia servir de panaceia aos desejos obscuros dos gregos. Porém, Nietzsche lembra, ainda criticando a repulsa que Platão e seu mestre nutria pelos instintos: “Ter de combater os instintos – eis a fórmula da *décadence*⁵⁵ [...]” (Idem). Segundo Nietzsche, a negação dos instintos por Sócrates já indicava sua fisiologia

⁵³ Grosso modo, é nesse sentido que Platão critica a poesia em A República.

⁵⁴ Sobre esse conceito cf. tópico intitulado “Nietzsche e a crítica à ilusão proveniente do artista e do povo entusiasmado”, onde se desenvolve essa questão.

⁵⁵ Trata-se de um outro conceito recorrente na fase madura de Nietzsche o qual está ligado à fisiologia degenerescente negadora da vida e dos instintos ligados ao dionisíaco, que a afirmam. Sobre esse ponto, seguir o mesmo direcionamento apontado na nota 61, acima.

enferma, Sócrates era um doente no fundamento; e por isso “Sócrates queria morrer: - não Atenas, mas *ele* deu a si o veneno [...]. Sócrates estava doente por longo tempo” (*Idem.*, p.23), fisiologicamente doente.

Eis aqui alguns dos argumentos que bastam para constatar a visão de Nietzsche a respeito de Sócrates e Platão atinente ao tema que coloca este como negador da vida e dos instintos.

A obra *Hipérion* de Hölderlin parece não corroborar essa *aparente* dicotomia entre dois mundos encontrada no pensamento platônico. No *Hipérion*, Hölderlin, a seu modo, alude a Platão enfatizando justamente esse lado que Nietzsche estranhamente ignorou. A referência a Platão é confirmada não apenas pelos pontos em comum que são encontrados na obra em questão, mas pelo fato de Hölderlin mencionar Platão nominalmente no prefácio à penúltima versão do *Hipérion*, como que reivindicando por meio de sua “via excêntrica”, um novo Platão, ou a restituição do velho e do original, aquilo que dele havia se perdido nas leituras unilaterais feitas à sua revelia. Eis o trecho em que Hölderlin chama a atenção para a injustiça feita com o pensamento platônico, ao se deturpar ou ignorar aspectos flagrantes de sua doutrina: “Creio que no final todos haveremos de dizer: Santo Platão, perdoa-nos! Contra ti pecou-se gravemente” (2012(c), p.27).

Uma personagem que chama logo atenção no início do *Hipérion* é Diotima. No texto de apresentação de *Hipérion*, cujo título é “*Hipérion ou quando Caminhar é Fermentar um Deus*”, de Schuback, ressalta todo o simbolismo que Diotima traz nessa obra, que aparece em Platão, mas de forma velada, como se entendesse que seu significado devesse ser intuído, e sua imagem bastasse para tanto.

[...] *diós*=deus, *time*=a honra. Diotima, sempre evocando a sacerdotisa de Mantinéia de *O Banquete*, de Platão, pois é dela que Sócrates escuta a doutrina de Eros . Diotima, a maestra do amor, [...] é o modo em que se honra os deuses”. É assim que no final da última carta, esclarece seu próprio sentido: “Eu serei, não pergunto o quê. Ser, viver, isto basta, é a honra dos deuses (2012(c), XVI).

Esse sentido que Diotima traz encerra indiretamente, o sentido para que a “via excêntrica” enceta. Dito de forma resumida, de abandono do “por que” para lançar-se no mundo do desconhecido. Pois abraçando ao desconhecido, honra-se aos deuses. Abraçar ao desconhecido é admitir que o céu e terra, ou o sensível e o inteligível são um só, mas que dentro dessa unidade, assim, como no Uno de Heráclito, há, paradoxalmente, contradição, transbordamento, excesso; numa palavra, caos. O nome Diotima remete à comunhão do humano com o sagrado, que só se alcança, como mostra a citação, quando se abdica do saber

para simplesmente ser e viver. Diotima é, então, a figura que representa essa totalidade, que, traz no seu étimo, uma espécie de fermentação. Nesse sentido, para Hölderlin, essa unidade ou todo caótico é o que corresponde à beleza. Eis os termos em que Hölderlin, em tom saudosista, lamenta a Belarmino a falta de Diotima:

Ó vós que buscais o melhor e o mais elevado nas profundezas do saber, no tumulto da ação, na obscuridade do passado, no labirinto do futuro, nos túmulos ou sobre as estrelas! Sabes o seu nome? O nome do que é tudo e um? Seu nome é beleza. [...] Ó tu, tu que me mostraste o caminho! Por ti comecei. Não tem valor palavras e os dias antes de te conhecer. Ó Diotima, Diotima, essência celeste (2012(c), p.82-83).

Na nota 12 do tradutor, que cita o último trecho no final da penúltima versão do *Hipérion*, é afirmado que Hölderlin utiliza o “termo beleza de maneira profundamente platônica”.⁵⁶ Segundo a nota, a palavra alemã que traduz o termo “beleza” é *Schönheit*; o que significa, grosso modo, “um lançar-se conjuntamente do ‘de onde’ algo aparece ‘para onde’ aparece”.⁵⁷ Esse sentido vem ao encontro do que é dito a respeito do caminhos do Amor que conduz à beleza, ensinado por Diotima, em *O Banquete*. Nessa passagem de *O Banquete*, pode-se, de fato, observar esse movimento: da beleza sensível e parcial, onde a beleza aparece, primeiramente, há um lançar-se para ela mesma, mas agora numa instância universal e una, da beleza em si mesma, da qual aquela participa. Nesse sentido, portanto, o todo aparece quando é contemplado pelo intelecto.

Observa-se que há sempre no *Hipérion* o resgate da unidade, a integração entre a natureza sensível a realidade inteligível, e para Hölderlin essa junção é divina e bela. Graças a Diotima, que foi quem lhe mostrou o caminho, é que Hipérion, afirma ele, se redimi da infidelidade que praticara quando olhava o mundo através da dicotomia representada pelo céu e a terra:

Tornei-me tão fiel no mês de maio, ao verão e ao outono. Não mais atento ao dia e a noite como outrora. Não pertenco mais ao céu e terra. Pertenco somente a um, a um. Os brotos de maio, as chamas do verão, a maturidade da terra, a claridade do dia, a gravidade da noite, e a terra e o céu em mim estão reunidos neste Um! É assim que amo! (2012(c), p.110).

A citação termina com Hölderlin apresentando o que considera amar. Amar é abraçar o todo, e esse todo não é o supra sensível, mas, este acoplado ao sensível. O todo é o Uno, o qual não admite a separação dessas instâncias. E é por meio desse amor que a vida é engendrada e de onde a filosofia provém.

⁵⁶ Cf. nota 12 do tradutor.

⁵⁷ Idem.

Essa passagem lembra o que ocorre em *O Banquete*, citada acima, onde Platão afirma que a contemplação da verdade principia e é fermentada pelo entusiasmo erótico, que impele ao todo, isto é, a beleza pura e plena. Ou seja, para Hölderlin, o que pode ser atribuído também a Platão, não haveria filósofo nem filosofia sem o amor. E é por isso que a sacerdotisa Diotima não é escolhida de forma fortuita para transmitir a Sócrates a verdadeira doutrina do amor; pois possui o poder de transitar entre os dois mundos. Ela parece representar, de forma silenciosa em *O Banquete*, a intersecção entre essas duas instâncias, e que são, assim como Hölderlin defende, indissociáveis, uma só.

Finalizando, transcrevemos um belo trecho extraído de *Hipérion* que resume os pontos centrais que buscamos enfatizar com o objetivo de oferecer um contraponto ao Platão de Nietzsche. Como se pode observar nesse trecho, a paixão e o entusiasmo que promove a fermentação caótica dentro do Uno é o que corresponde à beleza plena; e foi dessa fermentação que brotou a filosofia. Nessa direção Hölderlin assevera:

O homem [...] que na vida não tenha sentido ao menos uma vez dentro de si a beleza pura e plena [...], que nunca fez a experiência de que é somente nas horas de entusiasmo que tudo concorda interiormente, esse homem não pode sequer, tornar-se um filósofo da dúvida. Pois o seu espírito não é feito para demolir, e ainda menos para construir. [...] “Apaixonado!” clamou Diotima, “por isso te deixaste pela dúvida. Mas os atenienses!” “Já chego lá”, respondi. [...] A palavra grandiosa, *hendiáferonheotói*,⁵⁸ de Heráclito, só poderia ser encontrada por um grego, pois essa é a essência da beleza, e antes de encontrá-la não havia filosofia alguma. (2012(c), p.117)

É nesse sentido que o verdadeiro filósofo é um amante; um amante das coisas belas.

Diante disso, nossa intenção foi apresentar um Platão diferente de uma tradição que se habituou a expor sua doutrina de maneira dicotômica, isto é, o aspecto racional apartado das paixões. Nosso objetivo não foi o de discordar desse posicionamento, mas o de apresentar à comunidade científica uma outra versão de Platão que, outrossim, vai de encontro a apresentada por Nietzsche, pois traz à lume um Platão que deixou marcado, em algumas de suas obras mais importantes, como, p. ex. *Fedro* e *O Banquete*, uma visão positiva em relação às paixões.

Reiterando o que foi sempre defendido no corpo desse trabalho, Platão sempre demonstrou a preocupação com os efeitos produzidos pelo entusiasmo desmedido, mas, sem negar as paixões, prescreveu o auto domínio, o equilíbrio, moderação, numa demonstração de que buscou adaptá-la a seus propósitos. Essa foi leitura que Diderot, p. ex., ajudou a resgatar,

⁵⁸ Ver nota 20. O autor traduz por: “o Uno em si mesmo diverso”.

e que encontrou em pensadores como Hölderlin, mas uma via que deu vazão a essa leitura de Platão.

4.3. O problema metodológico acerca da crítica de Nietzsche a Platão

Como se costuma considerar as fases do pensamento de Nietzsche, no período intermediário de seu pensamento, que se inicia em *Humano, demasiado humano*, e se estende ao seu período derradeiro, Nietzsche irá romper com a “metafísica”, que era visto por ele, grosso modo, como sinônimo de fundamento idealista da realidade.⁵⁹ Assim comenta Oswaldo Giacóia sobre essa ruptura operada nessa obra:

[...] se esboça pela primeira vez [...] a ideia de que a reflexão filosófica deve refazer crítica e genealogicamente o percurso no qual os valores superiores da cultura ocidental são remetidos às suas condições históricas de surgimento e transformação; trata-se, pois [...] de [trazer] à luz, contrariamente ao procedimento consagrado pela tradição filosófica, o caráter demasiado humano das suas condições de origem e desenvolvimento [...] (1992(b), p.10).

Segundo Nietzsche, tentar justificar o mundo com fundamentos transcendentais é, dito de um modo econômico, negar a vida, por não se suportar sua face trágica, e, outrossim, os instintos, por que esses levam ao excesso, tal qual foi prescrito por Platão e pelo cristianismo, na sua ótica.

O Dionisíaco pregado por Nietzsche, que serve de emblema à sua filosofia trágica, teria, portanto, um fundamento terreno, daí a fórmula apregoada por ele do *amor fati*, amor ao destino que a vida terrena oferece, como Scarlett Marton cita:

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva: *amor*, nem lei, nem causa, nem fim: *fatum*. [...] Assentir sem restrições todo o acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre, anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar amorosamente o que advém; é dizer-sim ao mundo (*apud*. Marton, 1994, p.16).

De fato, a consideração dessa ruptura com a metafísica coloca o dionisíaco vinculado a uma postura que se relaciona com o erótico, o artístico, e, de uma forma mais abrangente, com o sentido da vida, numa acepção diferente da que é dada por Platão a esses pontos.

Quando se lê diálogos de Platão, como o *Íon*, *O Banquete*, e *A República*, para citar alguns exemplos, vê-se que Nietzsche parece ignorar pontos importantes que estão na base de

⁵⁹ Cf. *Ecce Homo*, 1995, p.72

sua crítica em relação ao antigo. No que diz respeito ao ponto que, talvez, seja o mais reverberante da crítica de Nietzsche a Platão, a respeito a negação dos instintos, fica difícil condescender com Nietzsche quando se lê a obra *O Banquete*, p.ex., (lembrando aqui novamente aquela célebre passagem em (211C)), na qual Platão apresenta a beleza em si atrelada beleza à física, numa relação complementar, posto que é esta que faz despertar para aquela.

No *Fedro* (249E), Platão corrobora, mas, agora, indo além, apresenta intrinsecamente ligadas: a beleza corporal, o amor erótico (como uma espécie de possessão divina) ainda vinculado àquele processo dialético:

[...] a condição humana implica a faculdade de compreender o que denominamos ideia, isto é, ser capaz de partir da multiplicidade de sensações para alcançar a unidade mediante a reflexão. É a reminiscência do que nossa alma viu quando ainda na companhia da divindade e, desdenhando o que atribuímos realidade na presente existência, alçava a vida para o verdadeiro ser [...]. A isto tendia todo o discurso relativo à quarta forma de delírio [erótico]. Quando, à vista da beleza terrena, e despertada a lembrança da verdadeira beleza, a alma readquire asas e, novamente, alada, de balde tenta voar, à maneira dos pássaros dirige o olhar para o seu, sem atentar absolutamente nas coisas cá de baixo, do que lhe vem ser acimada de maníaca [de *mania* (loucura)]. Porém, o que eu digo é que essa é a melhor modalidade de possessão, a de mais nobre origem, tanto em que se manifesta como em quem dele recebeu. O indivíduo atacado de semelhante delírio, sempre que apaixonado das coisas belas é denominado amante (2007(d), p75).

Mais à frente, ainda no *Fedro*(265B), Platão, novamente apresentando um material que parece ter sido preterido por Nietzsche, defende quatro tipos de possessão (incluindo a possessão dionisíaca), distinguindo-as da loucura que é fruto das enfermidades humanas:

[...] há dois gêneros de loucura; a produzidas por doenças humanas e a que por uma revulsão divina nos tira dos hábitos do cotidiano. [...] Na loucura divina distinguimos quatro espécies, referentes a quatro divindades: a Apolo atribuímos a inspiração mântica; a Dionísio, a teléstica ou de iniciação nos mistérios; às Musas, a poética; e a erótica [...] considerada a melhor de todas, a Afrodite e a Eros (*Idem*, p.97).

Aqui o que chama a atenção nessa citação, depois de já se ter apontado para a predileção pela possessão erótica, é que, diferentemente de como Platão é apresentado por Nietzsche, como um defensor de um tipo de pensamento puramente racional, constata-se pelo material encontrado na sua obra, um Platão aberto a uma espécie de êxtase religioso, que é deflagrado por uma espécie de loucura (*manía*). Assim corrobora Paulo Pinheiro em seu artigo *Poesia e filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético*: “[...] como ocorre no

Fedro (244A),⁶⁰ [Platão anuncia] que a filosofia deve muito a atividade inspirada (*manía*)”. (2008(d), p.41).

Um doutor em filologia, Wilamowitz-Möllendorff, contemporâneo de Nietzsche, contrariado pelo método utilizado por Nietzsche para a interpretação dos gregos, chama a atenção para a arbitrariedade de seu procedimento hermenêutico; Nietzsche, antes na posição de juiz, experimenta uma incômoda exposição acadêmica, em virtude das críticas de Wilamowitz-Möllendorff a seu respeito.

A tese que acompanha a análise crítica de Wilamowitz-Möllendorff pode ser resumida nos seguintes termos: Nietzsche (acadêmico de formação filológica) abdicou da verdade em favor de uma interpretação mística do povo grego.

Wilamowitz-Möllendorff, na réplica que escreve a *O Nascimento da Tragédia*, encabeçada pelo título irônico de “filologia do futuro”, ao mesmo tempo em que apresenta o que considera proceder prudentemente nos caminhos da ciência, critica a postura religiosa e dogmática de Nietzsche:

Esse caminho é diretamente oposto ao que os heróis de nossa ciência, e enfim, os de todas as verdadeiras ciências percorreram, sem se deixar afetar por uma presunção a respeito do resultado final, honrando apenas a verdade de avançar de conhecimento em conhecimento, de compreender cada fenômeno histórico somente a partir das condições da época em que elas se desenvolveram e de ver sua justificativa na própria necessidade histórica. De fato, esse método histórico-crítico, pelo menos um bem comum da ciência, contrapõem-se diretamente a uma maneira de consideração, que, ligada a dogmas, tem sempre que buscar confirmações de tais dogmas (2005(b), p.58).

Em um trecho de *Considerações extemporâneas*, §1 (Da utilidade e desvantagem da história para a vida), Nietzsche confirma seu posicionamento avesso ao método histórico tradicional: “A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se uma ciência pura, como, digamos, a matemática”. (1983(a), p.60).

E em *Crepúsculo dos ídolos*, seção 4, (O que devo aos antigos), Nietzsche deixa bem claro sua aversão, especificamente, aos filólogos tradicionais. Na passagem que segue, Nietzsche contrapõe seu método à ciência filológica de sua época, graças ao qual foi possível, segundo ele, compreender a face dionisíaca do povo grego, isto é, a sua verdadeira natureza:

Fui o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso fenômeno que leva o nome de

⁶⁰ No mesmo artigo encontra-se a nota indicando tratar-se de “o segundo discurso de Sócrates”.

Dionísio: ele é explicado apenas por um *excesso* de força. [...] Querendo-se o oposto, veja a quase divertida pobreza de instintos dos filólogos alemães, quando se aproximam do dionisíaco. Sobretudo o famoso Lobeck, que, com a venerável segurança de um verme que sempre viveu entre os livros, penetrou nesse mundo de estados misteriosos e se convenceu de que era científico [...]. (2006(a), p.104).

Roberto Machado, em *Nietzsche, e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*, enumera os pontos (não poucos) que Wilamowitz-Möllendorff critica na análise nietzscheana como sendo equivocados e carentes de veracidade histórico-filológica. Diante desses pontos elencados por Roberto Machado, que são apontados por Möllendorff como inverídicos, fica mais fácil refletir sobre a legitimidade da crítica que Nietzsche endereça ao pensamento platônico, que aqui nos interessa. Roberto Machado afirma que

Grande parte deles diz respeito à música: se o conto popular foi introduzido na literatura por Arquíloco; se opõe às outras formas de canto coral; se Platão defende a superioridade da música em relação à palavra; se a elegia é um gênero lírico que nasce da música; se o ditirambo era cantado por um coro de sátiros. Outras referem-se à origem da tragédia a partir da música: a existência de um tipo de ditirambo de luto de onde provém a tragédia; o desenvolvimento progressivo da tragédia a partir do canto coral ditirâmico; a ideia de que a tragédia levou o desenvolvimento da arte musical à perfeição. Outras também concernem ao estudo da tragédia em geral: a comparação entre a forma do teatro grego e um vale isolado de montanha; a associação de Apolo e Dioniso na tragédia; a posição de Nietzsche em relação a Aristóteles; se *O nascimento da tragédia* equipara o trágico ao budista. Outras ainda se circunscrevem à interpretação de cada um dos principais poetas trágicos: se a *moira* seria o centro da visão de mundo de Ésquilo; se Prometeu de Ésquilo é um homem ou um deus; se Sófocles teria dado o primeiro passo para a destruição do coro; se o Édipo de Sófocles perece por um excesso de sabedoria dionisíaca; se Eurípides teria sido uma máscara de Sócrates, teria destruído os mitos, teria realizado em suas peças a justiça poética. (2005(b), p.24).

Não temos a intenção de debater os pontos aqui apresentados, mas apenas trazer à luz, e de forma compacta, os pontos que na análise de Wilamowitz-Möllendorff, são imprecisos do ponto de vista da ciência filológica que defende. Com isso, expõem-se um material que deve instigar a comunidade científica a refletir sobre essas questões: tratam-se de premissas que fundamentam o pensamento de Nietzsche, mas que são apresentadas como sendo inverídicas. Sendo assim, e vista do que foi apresentado, considerando que as críticas de Wilamowitz-Möllendorff estão corretas, que crédito deve-se a juízos fundados a partir de premissas falsas? Em outras palavras, como se pode afirmar, se não por métodos que ferem o procedimento científico, que Platão, p. ex., negou os instintos, se, pelo que foi demonstrado e pode ser constatado, ele foi talvez, o primeiro, a conceber a filosofia atrelada intrinsecamente ao erotismo? Lembramos uma passagem do *Fedro*: “E a erótica [...] considerada a melhor de todas [as possessões] (2565B).

5.CONCLUSÃO

Pelo que foi exposto, no corpo desse trabalho, observa-se, que desde Platão, a emotividade ou *páthos* na arte e na filosofia apresenta-se como um problema a ser debatido. No caso de Platão em especial, a figura do poeta é criticada, dentre outros pontos, por utilizar recursos apelativos que ajudam a distorcer o aparato psíquico do cidadão, trazendo consequências morais extremamente negativas para a constituição da justiça na alma e na cidade modelo. No caso de Diderot, esse desequilíbrio na arte interfere na constituição da beleza na arte. Assim como em Platão, o fundamento dessa postura de desregramento encontra-se atrelada de forma intrínseca à emotividade do artista, a qual relaciona-se tanto aos aspectos psicológicos quanto aos de ordem fisiológicas.

O que há de comum em Platão e em Diderot é trazido à lume pela forma com que Diderot refere-se às obras deste que considerava como “um mestre insuperável”, operando uma transposição, por assim dizer, do esquema metodológico que Platão utiliza na *República* em sua crítica à poesia, para a crítica que, por sua vez, endereça à arte, como se observa em *O paradoxo sobre o comediante*.

Como é demonstrado no corpo do texto, Platão, vez ou outra, deixa entrever implicitamente que sua busca pela verdadeira justiça, objetiva, em última instância, reunir a tríade que fundamenta, por assim dizer, sua filosofia, a saber: as noções de Belo, de Bem e de Verdade. Arthur Wilson, biógrafo do pensamento diderotiano, afirma que é justamente o que Diderot propõe, de maneira análoga, pois segundo Wilson, “Na mente de Diderot, encontrar o modelo ideal do belo é muitíssimo semelhante a encontrar o bem ou buscar a verdade. Para isso, ele confia no método dialético”. (2012(a), p.589). Trata-se de uma transposição operada por Diderot, que faz ressurgir de modo análogo ao de Platão, a preocupação com o debate clássico entre poesia e filosofia; e tanto Diderot quanto Platão, apontam as paixões (*páthos*), associada ao desequilíbrio, que, por sua vez, distorce a percepção do real, como sendo o problema basilar que compromete a harmonia na arte. A temperança é o elemento que é requerido pelos filósofos em questão, por salvaguardar o equilíbrio anímico do cidadão, e da cidade, no caso de Platão; e do belo na arte, no que respeita a Diderot.

Resguardando-nos de uma possível confusão que possa surgir em relação a analogia que propomos como procedimento metodológico acerca do cotejamento entre os referidos filósofos, gostaríamos de esclarecer que nos utilizamos desse recurso no mesmo sentido que o próprio Platão, p. ex., utiliza-se do mesmo constantemente em sua obra. Quando compara, p.

ex., partes constituintes da alma com as partes que compõem a cidade (368E); sabe-se que não são idênticas, mas observa-se que o que ocorre no registro psicológico, coaduna-se proporcionalmente com o que se dá na cidade por ele idealizada⁶¹; por isso são análogas.

O próprio Platão, referindo-se àquela tríade, a qual Diderot também almejava, atinente ao belo, à verdade e ao bem, fornece-nos uma análise em que distingue a “analogia” de “identificação”:

Conhecimento e verdade: assim como nos foi lícito admitir que a luz e a visão têm analogia com o sol, porém que seria erro identificá-los com ele, agora podemos considerar o conhecimento e a verdade como semelhantes ao bem, sem que nenhum, no entanto, possa ser com ele identificado, pois a natureza do bem, deve ser tida em muito maior apreço (509A).

Como já se disse antes, não deixamos de reconhecer diferenças marcantes entre Platão e em Diderot, pelo menos em relação aos aspectos centrais que foram problematizados neste trabalho; o que no nosso entendimento não desqualifica nossa empresa, uma vez que, a despeito das divergências conceituais encontradas no interior desse cotejamento, os pontos análogos marcam de forma inequívoca a influência de Platão no pensamento de Diderot; o que pode servir para que se proponha uma outra abordagem, não só de Platão, por intermédio de Diderot, como, também, pela via inversa. É o próprio Diderot quem, citando Platão, refere-se, em tom de desaprovação, àqueles que, apegados às divergências, negligenciam os belos aspectos que merecem ser acolhidos. Eis as palavras de Diderot extraídas da Carta a Naigeon, datada de maio de 1774:

[...] Uma beleza de primeira ordem, tal como a que encontro em Platão, cobre mil defeitos num autor, antigo ou moderno; alguns lugares sublimes e logo estou satisfeito. Um crítico que só reconhece as faltas e que deixas de lado as belezas, se assemelha à pessoa que andaria passeando na beira de um rio onde deslizam folhas de ouro, e que enchia os bolsos de areia (*apud*. R. Romano. 2000(1), p15).

Ao término desse trabalho, ficamos com a impressão de que ainda há muito a se dizer em relação a Diderot e a Platão. Pensadores desse porte, ainda hoje reverberam nos vários ramos do saber, não se deixando encerrar em nenhum deles. Quanto já se disse sobre Platão e Diderot; quantas lisonjas e injustiças lhes infligiram os hermeneutas que se aventuraram na profundidade de seus espíritos, guiados pela esperança pretensiosa e ingênua de poderem abarcá-los dentro dos mais variados procedimentos adotados. Diante disso, esperamos que as lacunas que essa dissertação possa apresentar, não sejam suficientes para desqualificar nosso trabalho que, a despeito de não ter podido contribuir com mais informações, que, por ventura, ajudassem a elucidar ou a fundamentar algum ponto não desenvolvido a contento, pôde, na

⁶¹Ver citação do tópico em que se trata do “público entusiasmado” (2010, p.16).

medida do possível, demonstrar, por meio do material mobilizado, os pontos que nos propusemos desenvolver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNDT, de Santana Cristine. **A arte a serviço da moral: o Elogio a Richardson**. discurso 45. FANESE/Sergipe. 2015(a).(p.153-167).

ARTHUR M. Wilson. Tradução Bruna Torlay. São Paulo. Perspectiva, 2012 (a).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993(a).

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Diegese em República** 392d. **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 116, Dez./2007(a).(p. 351-366).

BRISSON, Luc./PRADEAU, Jean-Fraçoi. **Vocabulário de Platão**. Tradução de Cláudia Berliner. Revisão técnica: Tessa Moura Lacerda. – SP: Ed. WMF Martins Fontes. 2010.

CASERTANO, Geovanni. **A verdade platônica entre lógica e páthos**. **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 2 nº 4, ISSN1982-5323.2008 (b).

COELHO, Lendro Anésio/ BULHÕES, Ignácio Cesar de. **A poesia no livro X da República de Platão**. “Existência e Arte” – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal São José Del-Rei – Ano I – Jan. a Dez. de 2005 (a).

DESCLOS, Marie-Laurence. **É possível ser corajoso e justo sem ser sábio?** *Département de Philosophie. Université de Grenoble, France*. Kleos n.5/6:9-22, 2001(a).

DESTREÉ, Pierre. *Art et éducation morale selon Platon*. **Anais de Filosofia Clássica**, Vol. Nº9, ISSN 1982-5323. 2011(a).

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. SP.: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, (sendas e veredas). 2005(d).

DIDEROT, Denis. **Godot Avant la Lettre**. In: DIDEROT, obras III. O Sobrinho de Rameau. J. Guinsburg (organização; tradução e notas). Roberto Romano (Introdução). SP.: Perspectiva. 2006 (c).(p.35-36).

_____. **Autoridade Política**. Obras I, Filosofia e Política. Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (d).(p. 255-262).

_____. **A filosofia de Diderot**. Introdução, seleção e tradução de textos e notas J. Guinsburg. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

_____. **Carta sobre os surdos e mudos: para uso dos que ouvem e falam**. Tradução, apresentação e notas Magnólia Costa Santos; citações do grego e do latim traduzidas por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993(c).

_____. **Da poesia dramática: dos autores e dos críticos.** *Diderot: Obras II. Estética, poética e contos.* São Paulo: Perspectiva, 2000 (f),(p.83-133).

_____. Diálogo **entre D’alembert e Diderot.** *Obras I, Filosofia e Política.* Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (b).(p.151-161).

_____.**Obras II. Estética, poética e contos.** Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000 (g).

_____. **Elogio a Richardson.** *Obras II: estética, poética e contos.* Tradução, organização e notas de J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000(m).

_____. **O sonho de D’alembert.** *Obras I, Filosofia e Política.* Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (c).(p. 165-217).

_____.**Obras I, Filosofia e Política.** Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (l).(p. 15-45).

_____. **Obras VI. O Enciclopedista: História da Filosofia II;** J. Guinsburg e Roberto Romano, organização; Newton Cunha, prefácio, tradução e notas,(Coleção textos; 12). - SP.; Perspectiva, 2009 (a).

_____. *Oeuvres*, tome IV. Esthétique-Théâtre. Paris: Robert Lafont, 1996.

_____. **Paradoxo sobre o comediante.** In DIDEROT, D. *Diderot: Obras II. Estética, poética e contos.* Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000 (e),(p.29-82).

_____. **Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento.** Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (h).(p. 247-252).

_____.**Carta para os cegos para uso dos que vêem.** *Obras I, Filosofia e Política.* Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (a).p. 95-140.

_____.**Discurso sobre a poesia dramática.** Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 2005(a).

_____.**Ensaio sobre a pintura.** Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993 (b).

DISSAUT, Monique. *Images du Philosophe. Université de Paris I, Sorbonne.* Kleos n.4:191-248, 2000. -SANTORO, Fernando. Como anistiar o poeta exilado por Sócrates? *Anais de Filosofia Clássica*,ISSN1982-5323. Vol. 2 nº 4, 2008 (c).

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993(d).

ESPINOSA, Baruch. **Tratado Político**. Seleção de textos e traduções de Marilena Chaui. 3. Ed. – SP. Abril Cultural. 1983. (p.301 a 364).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado, - Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed. 1984.

_____. **A verdade e as formas jurídicas** (tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes...et al. J. – RJ.: NAU Editora, 2002 (a).

FREITAS, Jacira de. **Imaginação em Diderot e em Rousseau**. discurso 45. Universidade Federal de São Paulo. 2015(b).(p.169-186).

FRÉRON a MALESHERBES. **Diderot em linha de tiro**. obras III. O Sobrinho de Rameau. J. Guinsburg (organização; tradução e notas). SP.: Perspectiva. 2006 (b).(p.149-156).

G. J. TER REEGEN, Jean/ MENESCAL, Ana Alice. **As paixões em A República e Íon de Platão: possibilidades do pensar filosófico**. BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia, e COSTA, Ricardo da (coord.). *Mirabilia*9. Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval. Dez. ISSN1676-5818. 2009(b).

GARCIA, Morente M. **Fundamentos de Filosofia**. Tradução e prólogo de Guilherme de la Cruz Coronado. Catedrático da Universidade do Paraná. Editora MestreJou. São Paulo. 1ª ed. em português. 1964.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. “Nietzsche: filósofo da cultura” In: MUCHAIL, Salma T. (org). *Um Passado Revisado*. 80 anos do curso de filosofia da PUC-SP. São Paulo: Educ, 1992 (b).

GOLDSCHMIDT, Victor. **A religião de Platão**. Prefácio introdutório de Oswaldo Porchat P.; Tradução de Ieda e Oswaldo Porchat P.; 2 ed. Divisão europeia do livro. São Paulo. 1970.

GUINSBURG, J. Diderot: **O espírito das “luzes”**. Obras I, Filosofia e Política. Organização, Tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2000 (i).(p. 47-91).

HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. **É possível falar de uma estética platônica?** *Viso. Caderno de estética aplicada* 1 2007(b). Disponível em <www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_LuisaBuarque.pdf>. Consultado em 20/01/2013.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou o eremita da Grécia**. Tradução, notas e apresentação de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 (c).

J. TATE. **Imitação na República de Platão**. Tradução de Bruno Drumond Mello Silva. *Kléos* n. 11/12: 143-154, 2007(d).

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**; tradução Arthur M. Parreira. 4ª edição – São Paulo: Marins Fontes, 2001(b).

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur. 2 – ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983 (c).

LAÉRCIO, Diógenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: Unb, 1988 (a).

LIMA, Paulo Butti de. **Platão: uma poética para a filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2004(a).

MACHADO, Roberto. **A ambivalência do riso em Rousseau e Diderot**. Universidade de São Paulo. discurso 45. 2015(c).(p.9-24).

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff; introdução e organização Roberto Machado; tradução do alemão e notas Pedro Sússekind. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005(b).

MARTON, Scarlett. **Por uma filosofia dionisíaca**. Revista de filosofia Kriterion (vol.1). Belo Horizonte, 1994.

MATOS, Franklin. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: UFMG, 2001(b).

MORAES, Maria das Graças de. **O Filósofo Cômico**. Departamento de Filosofia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Kleos** n. 2/3:84-99, 1999 (b).

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Décadence artística enquanto decadence fisiológica**. A propósito de uma crítica tardia de Friedrich Nietzsche e Richard Wagner. Cadernos Nietzsche 6. SP. 1999 (a).(p. 11 a 30).

NASCIMENTO, Luís Fernandes dos Santos N. **Um discípulo indisciplinado: Diderot leitor de Shaftesbury**. Teste Discurso 41. Indd 78.

NATRIRELLI, Adriana. **Considerações sobre a música e a poesia nos diálogos de Platão**. **Revista de E. F. e H. da Antiguidade**, Campinas, nº 24, jul. 2007(e)/jun. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos, ou como se filosofa com o martelo**; tradução, notas e prefácios Paulo César de Souza. – São Paulo. Companhia das Letras, 2006 (a).

_____. **A Gaia e a Ciência**. Tradução e notas de Paulo César Souza. SP. Companhia das Letras. 2001(c).

_____. **“A Filosofia na época trágica dos gregos”**. Obras Incompletas; seleção de textos de Gérard Lebrum; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. – 3. Ed. São Paulo. Abril Cultural, 1983(a). (p. 30 a 42).

_____. **A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos de juventude**. SP. Martins Fontes, 2005(c).

_____. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é.** SP.: Companhia das Letras. 1995.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** SP. Companhia das letras. 1992 (a).

_____. **Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral.** Obras Incompletas; seleção de textos de Gérard Lebrum; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido.- 3ed. SP. Abril Cultural, 1983(f). (p.43a 81).

PANOFSKY, E. “**Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença**”. In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. SP. : Perspectiva, 2ª ed, 1986 (b),(p. 47-65).

PESSANHA, José Américo Motta. Platão: o teatro das ideias. **O que nos faz pensar** 11. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia/PUC-RJ, 1997, (p. 7-35).

PINHEIRO, Paulo. **Poesia e filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético.** *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 nº 4, ISSN1982-5323. (UNIRIO).2008 (d).

PLATÃO. **A República.** Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000 (j).

_____. Diálogos: **Fedro, Cartas, O primeiro Alcebiades/** Platão; tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes: Coordenação Benedito Nunes. – 2. Ed. rev. – Belém: EDUFPA, 2007 (d). (p.43 a 118).

_____. Diálogos: **O Banquete/ Fédon/ Sofista/ Político.** Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 2. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983 (b).

_____. **Íon.** Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira; prefácio e posfácio Alberto Pucheu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011(b).

_____. **Íon.** Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Editorial Inquérito Limitada. Lisboa. 1988 (b).

_____. *Platón. La República. Ediciónbilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernandez-Galiano. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid. 2006 (c).*

_____.**A República de Platão.** J. Guinsburg organização e tradução. – São Paulo: Perspectiva, 2012 (b).

RODRIGO, Lídia Maria. **Platão contra as pretensões educativas da poesia homérica.** Educ. Soc., Campinas, vol. 27, n. 95, p. 523-539, maio/ago. 2006 (e). Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>.

ROMANO, Roberto. Diderot à porta da caverna platônica: sonhos, delírios e figuras da razão. Diderot. Obras I, Filosofia e Política. Organização, tradução e notas: J. Guinsburg. Ed. Perspetiva, 2000(l). (p.15 a 45).

_____. **Diderot nas velas das luzes ou o Sobrinho de Rameau.** In: Diderot, obras III. O Sobrinho de Rameau. J. Guinsburg (organização; tradução e notas). Roberto Romano (Introdução). SP.: Perspectiva. 2006(d). (p. 13 a 31).

_____. **Diderot, Penélope da Revolução.** Revista USP. Março, abril e Maio/ 1989. (p. 19-36).

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Carta a D'Alembert.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Ed. da UNICAMP Col. Repertórios, 1993(e).

SANTOS, Alzira Silvestre dos. **O poeta e a cidade: Platão enfrenta Homero.** Revista **Archai**, Brasília, n.02, (p.5-13), Jan 2009 (c). Disponível em <http://archai.unb.br/revista>.

SANTOS, Silvia Pereira. **Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas Filho.** DARANDINA revista eletrônica – PPGL/UFJL – volume 2 – n. 1. ISSN: 1983(c).

SILVA, Nilson Aauto Guimarães da. **Humor e crítica em Jacques, o fatalista, e seu amo, de Denis Diderot. A Palo Seco.** Textos do III Encontro Filosofia e Literatura / GeFeLit. Ano 5, n. 5,. ISSN 2176.3356 Vol. 2. / 2013 (p. 34-49).

SOARES, Lucas. *Esbozo de uma discrepância Platón y lapoesía tradicional.* Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Kléos n. 7/8: 71-93, 2003/4.

VALASKAS, Kostas. *In. Atores gregos e Romanos.* Organizadores: Pat Easterling e Edith Hal; tradução Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. Tradução: Raul Fiker. Revisão técnica: Luiz Alberto Machado Cabral. – São Paulo. Editora: Odysseus. 2008(a).(p.79 a 106).