



## Resenha

### ***The Drama of Ideas – Platonic Provocations in Theater and Philosophy***

Luiz Fernando Ramos

O livro recente de Martin Puchner, *The Drama of Ideas – Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (New York, Oxford University Press, 2010) é uma leitura imprescindível tanto para quem estuda o teatro, a dramaturgia e as artes performativas contemporâneas, como para os estudiosos de filosofia e literatura.

Puchner retoma questões de um livro anterior<sup>1</sup>, em que operou com a noção de antiteatralidade, mas passa a se concentrar em Platão e, de algum modo, contrapondo à notória ojeriza do filósofo à *mimesis* teatral uma leitura de sua filosofia (ou dos diálogos socráticos que a constituem) como uma vera dramaturgia. Compreende o pensamento filosófico platônico como algo que recorre sempre ao procedimento dramático e que o tem como seu tropo fundamental.

A obra não só esmiuça essa hipótese de Platão como dramaturgo, como revela o desdobramento, desde o século V a.C., do “diálogo socrático” como um gênero, e a tendência marcante, nos três últimos séculos, de vários filósofos e dramaturgos, modernos e contemporâneos, trabalharem numa fronteira oscilante entre a filosofia e o teatro dramático, terminando por propor o que chama de “Platonismo dramático” como uma opção produtiva ao pensamento contemporâneo. O resultado é um livro tão provocante quanto o personagem que constrói de Platão, como alguém desafiando a forma trágica e antecipando, surpreendentemente, o drama sério, cômico ou irônico da modernidade, antecessor precoce alinhado a Strindberg, Kaiser, Brecht e Stoppard e inspirador, por exemplo, dos modos de filosofar de Kierkegaard e Nietzsche, no século XIX, e da literatura filosófica de Iris Murdoch e Alan Badiou, no fim do século XX.

---

1 Puchner, Martin. *Stagefright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*. Baltimore; London: The John Hospkins University Press, 2002.

Ao mesmo tempo, confirma a impressão deixada pelo livro anterior, em que tratou da crítica modernista à teatralidade, de operar com um olhar muito mais focado na tradição da literatura dramática do que nas questões da cena e dos seus aspectos materiais. De fato, assim como para Platão, e por isso mesmo ali é possível aproximar drama e filosofia, Puchner percebe a forma dramática como um suporte natural para a dialética das ideias e enquanto instrumento poderoso na cognição humana e na construção de pensamentos. Nessa medida, todas as convergências, nas diversas camadas que o livro sobrepõe partindo da tradição platônica, entre filósofos e dramaturgos, se dão no plano propriamente literário. Ou seja, mesmo quando encenados ou simplesmente lidos, esses diálogos expõem discursos e raciocínios acabados em uma prosa escrita.

Definitivamente, o Platão que emerge da investida de Puchner, como um nosso contemporâneo, não tem nada contra o drama e nem contra o dramático; e, se ele repelia o teatral, seria só frente ao que fosse o puro espetacular ou materialidade cênica despida de drama. Nessa perspectiva, poder-se-ia conjecturar também que contemplaria (até certo ponto, e apenas no sentido linguístico) inclusive aspectos performativos dessa escrita dialética ao pressupor o esclarecimento e a superação de impasses como suas realizações possíveis, efeitos tanto da performance dos agentes dialógicos como da recepção dos que os acompanham pela leitura, ou mesmo pela observação atenta, principalmente auditiva, de seu desempenho dialético.

Nesses focos fechados – do estritamente dramático e literário ou de uma efetividade performativa apenas no plano da linguagem, que não alcançaria toda uma sorte de fenômenos artísticos menos afeitos aos encaixes de ideias e a processos estritamente cognitivos – reside a principal limitação do livro. Por excluir da reflexão toda uma gama de *mimesis* contemporânea que permanece estranha ao próprio escopo da filosofia platônica, e frente a qual Platão continuaria sendo um inimigo contumaz da teatralidade. Apesar desta limitação, inegavelmente, para as questões atuais do drama e da própria reflexão filosófica como prática dialógica, o esforço de Puchner revela-se uma original e fecunda iniciativa.

O livro se organiza em cinco partes, sendo que a primeira, *A poética dos diálogos platônicos*, propõe uma análise estrutural dos diálogos, preocupada em desmontar o que considera uma visão preconceituosa acerca de Platão que o projeta como um inimigo do teatro e não percebe que, na verdade, ele foi “um reformador radical, presciente inventor

de uma forma de drama que é mais próxima do drama moderno como o sabemos do que de qualquer coisa conhecida no mundo clássico” (PUCHNER, 2010, p.7).

Para provar sua tese, Puchner vai dissecar, no conjunto da obra de Platão, seu embate com os três gêneros dramáticos que eram praticados no tempo do filósofo – tragédia, comédia, peça satírica – e demonstrar como este lidou com categorias fundamentais do drama clássico tais como caráter, ação e recepção (efeitos presumíveis sobre os espectadores). Feito esse exame minucioso, Puchner apresenta o que lhe parece ser a proposta platônica para o drama.

Seus diálogos desfazem as certezas preservadas na tragédia, poesia épica, e outros gêneros culturalmente privilegiados por meio de interrompê-los bruscamente, invertendo-os, citando a partir deles, e os substituindo com uma nova e inteiramente diferente forma de drama, uma adequada ao objetivo de esvaziar todos os outros gêneros. Os diálogos platônicos absorveram todos os gêneros prevalentes de literatura, filosofia e mitologia, misturando-os livre e inteligentemente em um novo gênero de drama, em que eles não podem exercer sua influência habitual. Agora eles são governados por um princípio distinto, a verdade, à que se chega pelo teste dos argumentos com diálogos racionais em prosa conduzidos por argutos e irônicos personagens. (PUCHNER, 2010, p.30)

Esta prática dialógica específica revela-se o instrumento que compatibilizaria a perspectiva platônica de uma dimensão essencial, que abrigaria as formas estáveis do mundo, com as efêmeras manifestações da aparência, de que o teatro seria, ao duplicar uma realidade já distanciada da verdade, o produto acabado. Ao rerepresentar “seres humanos, cenas e ações de forma seletiva,” filtrados em uma versão mais “simples e controlada do mundo de que foram retirados,” o drama dialógico não apagaria a matéria do mundo, mas a afastaria de suas rudezas, desenraizando-a, redirecionando-a e reformando-a em um “novo e filosófico projeto de verdade” (PUCHNER, 2010, p.33). Nesse projeto, a *mimesis* dramática ainda seria matéria a ser confrontada, mas destilada de impurezas pela dialética do drama, cujos efeitos são, afinal, revelar, para além dessa materialidade tácita, as ideias e as formas que se façam reconhecíveis. Como sugere Puchner,

Esta foi a maior descoberta de Platão: De que se manejadas de um modo particular (um modo muito diferente do convencional), o drama dialógico poderia se tornar o meio perfeito para as conexões contenciosas entre forma e matéria que definem o eixo de sua filosofia. Tudo que ele tinha de fazer era inventar uma forma dramática que iria tanto evocar quanto criticar o teatro; fazer e desfazer personagens, cenas e ações; conjurar formas abstratas; e materializar de novo estas formas na materialidade provisória do teatro. (PUCHNER, 2010, p.33)

Segundo Puchner, Platão desestabilizaria as diferentes dimensões do drama para desalojar a materialidade do teatro, tornando-a algo mais “separado, distanciado, mediado e instável”. Só depois que essa materialidade fosse removida é que seus diálogos poderiam ser usados para apontar ou invocar formas abstratas, que não são nunca apresentadas por si mesmas, mas emergiriam da materialidade do teatro precisamente quando essa materialidade fosse “esvaziada de sua solidez e estabilidade.” Isto significaria que seus personagens, cenas e ações pareceriam estar a serviço das formas, ou seja, que “a teoria metafísica das formas afeta a materialidade do teatro, fazendo-a flutuar desconfortável entre o físico, em que se finca, e o metafísico para que aponta” (PUCHNER, 2010, p.33). De fato, Puchner percebe a obra de Platão pretendendo ser um meticuloso esforço de equilibrar forma e matéria.

No segundo capítulo, “Uma breve história das Peças Socráticas” o autor traça um arco entre as primeiras encenações, revivendo o modelo dramático constituído em torno do personagem Sócrates, ainda na renascença italiana, e aquelas realizadas já na contemporaneidade – o autor chega a apresentar ao final do livro um gráfico que ilustra como essas representações tornaram-se mais recorrentes nos dois últimos séculos. Em seguida, desdobra essa tradição entre as duas modalidades em que ela se constituiu: uma primeira, de tom trágico, que se concentrou majoritariamente no episódio da morte de Sócrates e teve, conforme a época, a identificação do personagem com outros mártires históricos; e outra, de tom cômico, que projeta Sócrates como um filósofo da cena da comédia, personagem que oscila entre a ironia e o escárnio, e cujas falas operariam menos para revelar uma cena trágica e mais para propor uma “cena da filosofia.” (PUCHNER, 2010, p 63).

O terceiro capítulo talvez seja o que mais interesse aos pesquisadores preocupados com as questões do drama moderno e do teatro contemporâneo. “O drama de ideias” reúne e analisa acuradamente o que chama de peças socráticas modernas a partir de textos de August Strindberg, Georg Kaiser, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht e Tom Stoppard. Todos esses autores, segundo Puchner, de algum modo tematizaram ou problematizaram questões filosóficas, ou se dispuseram a resgatar na modernidade uma dramaturgia fundada no debate intelectual, fosse ele ou não remissivo às próprias proposições socrático/platônicas.

Mais que isso, e é aqui que aparece o ponto crítico da formulação de Puchner, essas dramaturgias selecionadas elucidariam a noção de “Platonismo dramático,”

como uma tentativa de superar a polarização, evidente no drama moderno, entre uma história materialista do mesmo e outra sintonizada com a “continuada influência de todos os tipos de idealismo”. O dito “Platonismo dramático” resgataria a combinação de “aspiração idealista e prática material que caracteriza os diálogos platônicos e a dramaturgia platônica mais genericamente” (PUCHNER, 2010, p.74). Assim, se seu objetivo é utilizar essa noção de “Platonismo dramático” como um princípio ordenador para observar os modos pelos quais os dramaturgos repensaram o “status da materialidade no drama e no teatro”, e como as aspirações intelectuais do drama moderno se traduziram na materialidade efêmera do palco com novos usos da cena, dos personagens e de sua interação, o foco aberto a essa diferença não supera seu entendimento parcial do que seria essa materialidade.

Puchner, por exemplo, não considera, para além da perspectiva idealista, a tensão entre o viés literário, ou estritamente cativo da elaboração intelectual e cognitiva (vulgarmente chamado de “texto-centrismo”) e a efetivação cênica. Ele aponta o que chama de influência darwinista sobre o drama moderno, que resultaria numa ênfase na matéria e na materialidade típicas da corrente naturalista e de sua obsessão com a ocupação do palco com cenários e adereços reais. Também evoca as correntes de dramaturgos e encenadores mais radicais, que projetaram esse afã materialista no corpo humano, voltando-se para “antigos e exóticos rituais para infundir o drama ocidental com um novo senso de expressão física”, citando explicitamente Artaud e sua propensão ao teatro ritual de “gritos e movimento”. Menciona também as tendências que, nos anos 1960, tentaram “liberar o corpo das constrições do drama e decoro tradicionais”, bem como aquelas dos anos 1980 e 1990, que quebraram “os últimos tabus em suas tentativas de explorar as fronteiras do teatro corpóreo, confrontando as audiências com a explicitação de corpos em performance”. Mas evita encarar de frente a história e as circunstâncias dessa materialidade, que, do ponto de vista do teatro contemporâneo, só teria se adensado de forma mais radical nas últimas décadas – como sugerem leituras elaboradas a partir de noções como as do Pós-Dramático e da Performatividade. Reconhecendo eventuais benefícios da oposição entre materialismo e idealismo, propõe, como objetivo do “Platonismo dramático”, contornar essa polarização por meio da perturbadora combinação de aspirações idealistas e práticas materiais características dos diálogos de Platão e das dramaturgias que emulam seus procedimentos.

O quarto capítulo, “Filosofia Dramática,” tem fôlego propriamente filosófico, e percorre, ainda que de forma ligeira, seja o uso da forma dialógica e a proximidade de alguns filósofos modernos com Platão no plano propriamente teatral, seja a expansão do drama em formas narrativas como a novela e o romance. Esta afinidade é percebida nos escritos de Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Kenneth Burke e Gilles Deleuze. Os filósofos destacados se definem não apenas por se servirem do diálogo, mas por o utilizarem tendo o teatro em mente e, mais do que isso, por repensarem, a partir do século XIX, a desconfiança da filosofia frente ao teatro “de modos fundamentais,” e “começarem a usar o teatro como um veículo privilegiado para o pensamento” (PUCHNER, 2010, p.121). O autor percebe o desenvolvimento de uma crescente superação do que poderia ser chamado de preconceito antiteatral, e a adoção de uma relação mais construtiva para com o teatro, como uma “reviravolta dramática,” ou “reviravolta teatral,” da filosofia. Mas Puchner hesita nessa afirmação, pois reconhece que os filósofos examinados não substituem as anteriores rejeições ao teatro por algum vero entusiasmo com ele. O que fazem é, como Platão, servirem-se da teatralidade, adaptando-a aos seus próprios usos e instrumentalizando-a para os propósitos de suas respectivas filosofias. De qualquer modo, é proposto o exercício embrionário de constituir uma história da filosofia do ponto de vista do drama. Esta história teria dois interesses principais: o primeiro poria foco no teatro e na teatralidade, enfatizando a raiz grega dessas palavras – *theatron* – que remete a um lugar de onde se vê algo e à própria ação de ver. Essa dimensão visual do teatro remontaria a Platão e à diferença por ele estabelecida entre o que é encenado e visível, a aparência, e o que não o é e permanece invisível, a essência. A distinção é o cerne do mito da caverna, apresentado no sétimo livro de *A República*, que dramatiza uma situação em que o que se vê naquele interior é um teatro de sombras, de pura aparência, enquanto a verdadeira essência se localizaria no exterior, fora do alcance dos olhos. Nesta oposição, a princípio, a teatralidade aparece associada ao imediatamente visível e, portanto, ilusório, enquanto a filosofia só seria acessível indo-se além das aparências, e buscaria “entidades fundamentais,” a verdade das “coisas primeiras” (PUCHNER 2010, p.122). É a partir dessa perspectiva platônica que Puchner exemplifica a dita “reviravolta teatral.” Assim, o mito da caverna teria assumido novos significados a partir do século XVIII, quando a filosofia abandonou a busca por essências ocultas.

Já em Kierkegaard, o mundo visível se mostrará suficientemente estranho e indecifrável para que possa interessar ao olhar filosófico, que passou a contar com as emoções e experiências subjetivas para se constituir. A demanda nietzschiana de que a filosofia abandonasse suas obsessões metafísicas e retornasse ao estudo da vida em sua materialidade chã também apontaria no sentido dessa reversão. Nos dois casos, o teatro se tornaria subitamente viável e útil para captar aspectos da subjetividade e da vida humana. Sem que precisassem negar o mito da caverna, já que o teatro continuaria sustentando uma aparência, ambos os autores teriam passado a perceber esta não como aparição de um falso, mas como afirmação de um potencial filosófico, fato que Puchner identifica como uma “pré-história do existencialismo”.

O segundo interesse desta história que abordaria a conjunção entre teatro e filosofia, seria aquela focada no “drama” e no “dramático”, que se estabeleceria já em Platão e na sua técnica de criar “personagens filosóficos” e colocá-los em cenas e situações concretas, ou seja, de transformá-los em agentes e interagentes que constroem dialeticamente um saber coletivo. De acordo com Puchner, tanto Kierkegaard como Nietzsche, bem como seus sucedâneos existencialistas, Sartre e Camus, seguiriam Platão quando articulam suas filosofias por meio de personagens inventados, cujas ações e decisões assumem uma qualidade filosófica.

Feitas essas distinções, para efeito de propor uma história da aproximação entre a filosofia e o teatro, Puchner tem de lidar com a dificuldade real de diferenciar claramente o dramático do teatral, uma questão, afinal, candente na teoria moderna do teatro. Ele reconhece que essas duas dimensões devem ser mantidas em separado, pois sobrepô-las demais excluiria das considerações todos os tipos de dramas e diálogos modernistas, ou formas dramáticas não criadas para serem encenadas e, nós acrescentaríamos, todas as decorrências cênicas já distanciadas do drama. Sua solução para o impasse é propor que, se a encenação teatral é apenas potencial, uma parte latente do gênero dramático, dever-se-ia pensar no espetáculo teatral como um mero horizonte do dramático, uma possibilidade implícita, mas que não lhe é imprescindível, ao invés de insistir na necessária correspondência entre os dois termos. A consciência a respeito desse “horizonte teatral” é o que diferenciaria diálogos filosóficos não teatrais, que usam o drama em um sentido meramente formal – conversação entre personagens – de “diálogos plenamente teatrais”, entre os quais inclui os escritos por Diderot, que tem “um olho voltado para o teatro”. (PUCHNER, 2010,



p.123). Mas Puchner reconhece, em detrimento de sua tese de uma “reviravolta teatral”, que o próprio Platão confirmaria essa bifurcação entre o dramático e o teatral, ao abraçar o primeiro e criticar o último, e que muitos filósofos modernos prefeririam se utilizar de seletivas estratégias dramáticas a encampar plenamente os modelos e formas teatrais. A solução do autor para não enfraquecer sua tese é propor que os filósofos modernos, antes de celebrar o teatro, buscariam mais se apropriar dele aos seus propósitos, exemplificando isso com as recomendações de Kierkegaard sobre técnicas particulares de fruição teatral ou com os ataques de Nietzsche à teatralidade específica de Wagner. Com essas ressalvas, Puchner chega à definição de dramático com a qual está trabalhando: “Uma forma centralmente baseada em personagens, cena, e ação (incluindo atos da fala – o drama da fala) que opera em um horizonte teatral” (PUCHNER, 2010, p.123).

Impossível não perceber aqui as limitações do raciocínio de Puchner quando se furta a debater o tema do dramático à luz das teorias do teatro moderno e contemporâneo, que parece evitar. Nessa singela definição, ele não vai muito além do primeiro sucessor de Platão, Aristóteles, que, partindo das bases platônicas, acaba de algum modo conciliando o dramático e o teatral em sua *Poética*, propondo algo não muito distinto dessa noção de “horizonte teatral”. A opção expõe a dificuldade dele em reconhecer, diante da teatralidade e para além dos preconceitos apontados contra ela nos filósofos que seleciona, uma verdadeira reviravolta contemporânea, quando, para além de qualquer dimensão literária, dramática ou épica, se impõe soberana a materialidade cênica e o puro *opsis*.

Se é verdade que, mesmo nessa circunstância, sempre restaria um *mythos* operando nas encenações, ainda que fosse aquele fabulado pelo espectador diante da opacidade impenetrável que se lhe apresenta, Puchner não parece interessado em explorar esses limites últimos da tensa relação entre o dramático e o teatral. Mesmo depois de reconhecer na própria prosa novelesca moderna aspectos dialógicos, servindo-se de Bakhtin para confirmá-la, propõe uma nova e expandida definição de drama e de dramático que não ultrapassa o campo estrito da escritura dramática. Esta, de fato, incluiria formas narrativas, líricas ou herméticas que resistiriam ao teatral e o confrontariam, mas que, essencialmente literárias, não se confundiriam com os processos de materialização cênica desenvolvidos fora do tropo estrito do drama.



Apesar desse limite (compreensível, considerando-se a tradição anglo-saxã em que emerge o estudo de Puchner, capaz de reconhecer a contribuição da filosofia pós-estruturalista continental, mas ainda impermeável a essa teatralidade sem drama, ou antidramática na raiz, com que o pós-estruturalismo dialoga bem), o estudo em questão é imprescindível. O recorte analítico na abordagem de cada um dos filósofos examinados é rico na depuração de distintos modos de relacionar filosofia e teatro; é original, principalmente, quando se volta, no quinto e último capítulo, a três filósofos contemporâneos que combinam a produção literária com a filosófica, cada um a seu modo desenvolvendo um diálogo íntimo com a tradição platônica. Iris Murdoch, Martha Nussbaum e Alain Badiou exemplificariam posturas que, de distintas perspectivas, promoveriam uma retomada da “teoria das formas”, não mais como um “construto metafísico”, mas como uma “crítica e reforma do drama tradicional”, estabelecendo uma tensão nele entre “os personagens individualmente enraizados na cena” e o processo de abstração, para o qual “o termo forma serve como uma cifra eficiente” (PUCHNER, 2010, p.173).

O livro se conclui com um epílogo em que o autor descreve seu esforço como uma “tentativa de oferecer uma nova perspectiva sobre as histórias do teatro e da filosofia”, que permitiria perceber aspectos familiares sob novos ângulos e localizar novos objetos, conexões, questões e problemas. Seu objetivo aqui é, sobretudo, retomar esquematicamente algumas “consequências teóricas do Platonismo dramático para o pensamento contemporâneo” (PUCHNER, 2010, p.193). Assim, nessa conclusão, o autor detecta e se contrapõe ao que percebe como dois fenômenos contemporâneos, o do “corporalismo” e o do relativismo, aos quais apõe seu conceito de “Platonismo dramático”.

O “corporalismo” teria alcançado seu ápice nas últimas décadas do século XX a partir de obras de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy. Puchner não se opõe à convicção de que o corpo é a entidade fundante da pesquisa em humanas, mas quer situar os estudos sobre ele em um novo quadro. A sugestão, mais uma vez, vem da “prática literária de Platão”. Assim, considerando a suposta proeminência do corpo no teatro, lembra que o “Platonismo dramático” descreve o teatro “imaginado ou real” como “precisamente o lugar onde o corpo se vê o tempo todo desestabilizado”. Ademais, sendo um espaço que “se apossa dos corpos e os coloca em um terreno ontologicamente escorregadio”, o teatro não seria um lugar ideal para se enraizar entes

corporais. As lentes do “Platonismo dramático” ofereceriam pois “um modelo para a crítica do ‘corporalismo’ em seu território de origem” (PUCHNER, 2010, p.195).

Quanto ao relativismo, o autor o identifica na contemporaneidade principalmente nas formas dos relativismos linguístico e cultural. Em Platão haveria uma preocupação clara com as formas de relativismo epistemológico, moral e linguístico. A própria filosofia nos termos platônicos apareceria como antídoto contra estes relativismos e como caminho para a verdade, o bem e o belo. Mas, no contexto atual, quando o projeto filosófico platônico perdeu muito do seu status e filósofos influentes como Nietzsche, Wittgenstein e Derrida “declararam o fim da filosofia como a conhecemos”, seria o caso de “reviver Platão – não o desacreditado Platão do idealismo, mas um diferente, o Platão do Platonismo dramático” (PUCHNER, 2010, p.198). Adotar esse conceito permitiria neutralizar os relativismos vigentes e apontar caminhos em que essa *doxa* do nosso tempo pudesse ser questionada e repensada. Seria justamente essa ação, de indicar um rumo, a mais importante que cabe ao “Platonismo dramático”. O gesto de um corpo que se torna linguagem, signo corporal que se esfumará no ar, indica algo que não é nada, ao mesmo tempo em que atrai olhos para si e projeta este nada para o que aponta, tornando-o um possível.

Sem deixar de reconhecer nessa indicação as categorias platônicas da verdade, da ideia e do universal, que fazem os corpos olharem para além de si próprios sem saber o que esse além pudesse ser, é impossível não observar que, no raciocínio de Puchner, ainda estamos falando de corpos e gestos reconhecíveis e não nos damos conta dos volumes, superfícies e objetos incógnitos de uma eventual teatralidade não dramática. Mas essa não era a sua preocupação e, dentro do que se propôs, há que louvar o seu espírito crítico e ânimo provocativo, que retomam antigos temas em perspectivas atualíssimas e incitam as teorias das artes performativas a se repensarem à luz dessas provocações.