

Apolo e Dionísio nas duas Versões de Anselm Feuerbach para *O Banquete De Platão*¹

Enéias Farias Tavares²

Universidade Federal de Santa Maria
Brasil

Resumo: Seguindo considerações históricas e intuições de J. H. Leshar, o atual artigo estuda a pintura *O Banquete de Platão* de Anselm Feuerbach à luz da discussão estética em voga nas décadas em que o artista criou suas diferentes versões visuais. Para tanto, discute-se aqui, em um primeiro momento, as interferências dos elementos caros ao culto dionisíaco no texto platônico. A seguir, serão analisadas duas versões da obra de Feuerbach, uma considerada Apolínea em seu arranjo luzidio de cores e outra dionisíaca por seus excessivos tons e sobretons. Por fim, interpretarei as figuras platônicas que Feuerbach dispõe em sua tela a partir não apenas dos opostos apolíneo/dionisíaco como também da compreensão da tragédia como mediadora desses diferentes elementos.

Palavras-Chave: Literatura, Artes Visuais, Anselm Feuerbach

Abstract: Following closely J. H. Leshar's historical remarks on Feuerbach's painting *Plato's Symposium*, this article investigates the art and aesthetic discussion of his time and its relation to the two versions of his painting. The interference of the elements attached to the Dionysian cult presented in the Platonic text will be analysed as well as the two versions of Feuerbach's paintings, one which is rather "Apollonian", considered in its arrangement of gleaming colours and the other, more "Dionysian", identified by its excessive tones and overtones. I'll present an interpretation to the Platonic characters that Feuerbach presents in his canvas based on the

119

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para "O
Banquete" De
Platão*

Enéias Farias
Tavares

¹ Neste artigo, fiz uso de muitas das considerações históricas e críticas de J. H. Leshar (2006 e 2008). Embora o autor discorde da relação da pintura de Feuerbach com o texto platônico e não discuta as diferenças entre as versões visuais de 1869 e 1874 – respectivamente os tópicos que discuto nas seções II e III deste texto –, reconheço minha dívida para com as referências e os dados apresentados pelo autor em seus dois textos. Os artigos de Leshar são acessíveis nos endereços eletrônicos constantes na bibliografia.

² Professor de Literatura Clássica do Departamento de Letras Clássicas e Linguística da UFSM.

Apollonian/Dionysian opposition as much as on the understanding on tragedy as a mediator of these different elements.

Keywords: Literature, Visual Arts, Anselm Feuerbach

I

Nos séculos XVIII e XIX europeus, a tradição grega foi reinterpretada por uma série de artistas, críticos e filósofos que viram nos gregos um modelo tanto artístico quanto metafísico. Exemplificam essa releitura nomes como Lessing, Goethe, Kant, Hegel, Schopenhauer e mais especificamente Nietzsche. No seu *O Nascimento da Tragédia* (1872), o filósofo articula o gênero trágico como uma união de elementos “apolíneos” e “dionisíacos”, perceptíveis em pares de oposições como mente/corpo, pintura/música, diálogo/canto.

A reflexão sobre esses opostos não foi exclusiva a Nietzsche, estando presente na obra de outros filósofos e pensadores no período, como Winckelmann, Hölderlin e Novalis, como também na obra do artista Anselm Feuerbach (1829-1880). Pintor neoclássico alemão, Anselm era filho de Joseph Feuerbach, filósofo, arqueólogo e admirador do mundo clássico, admiração visível no seu estudo do Apolo Belvedere. Todavia, aquilo que o pai havia sugerido em suas reflexões, o filho evidenciou em três versões visuais para o tema do *Banquete* platônico. Nessas, não são apenas os opostos apolíneo/dionisíaco que vem à tona na paleta ora pálida ora carregada do pintor, como também a própria hipótese de Nietzsche de que o gênero trágico (re)uniria elementos comumente afastados e identificadores das duas divindades gregas: a pintura e a música.

Neste texto, estudarei a pintura *O Banquete de Platão* de Feuerbach à luz da discussão estética em voga nas décadas em que o artista criou diferentes versões visuais para esse diálogo platônico. Para tanto, discutirei em um primeiro momento as interferências dos elementos caros ao culto dionisíaco no texto platônico. A seguir, analisarei duas versões da obra de Feuerbach, uma considerada Apolínea em seu arranjo luzidio de cores e outra dionisíaca por seus excessivos tons e matizes. Por fim, interpretarei as figuras platônicas que Feuerbach dispõe em sua tela a partir não apenas dos opostos apolíneo/dionisíaco como também da compreensão da tragédia como mediadora desses diferentes elementos.

II.

O *Banquete* platônico apresenta, no mínimo, dois níveis interpretativos. No primeiro, o enredo articula um simpósio grego, no qual alguns homens reúnem-se na casa de um amigo, o tragediógrafo Agaton, para comemorar o prêmio deste na última Dionisiaca ateniense. O festejo resulta em uma série de discursos que objetivam definir, descrever e analisar a origem e as principais características de Eros.

No segundo nível, o que Platão articula em seu diálogo é uma irônica reflexão sobre os gêneros literários, em especial a comédia e a tragédia. Nesse nível, são as práticas associadas a Dionísio que reaparecem no texto filosófico, além de outras interferências narrativas, temáticas, estilísticas, como a presença de um comediógrafo – Aristófanes – na casa de um tragediógrafo. Nesse sentido, nenhuma personagem é mais sintomática deste tópico do que a personagem Alcibiades, que interrompe o simpósio trazendo outro tipo de sensibilidade no tocante a Eros, relacionada ao corpo, à dança e ao vinho, elementos comuns aos festejos que honram Dionísio e que caracterizam a tragédia.

Em seu texto, Platão primeiramente nubla os limites temporais no que concerne à sua narrativa. No seu texto, não é uma testemunha ocular e sim Apolodoro que narra a um amigo sobre o que ouviu de Aristodemo, este sim presente no banquete de duas décadas antes. No texto, Platão faz o narrador aludir em vários momentos não apenas à sua falha memória como também à daquele que lhe contou o evento. Por isso menciona que apresentará quanto muito um “relatório aproximado”, tentando “reproduzir” o “que ouviu” de Aristodemo (2009, p. 25).

Na fala deste, o que há é uma sucessão de diferentes discursos que vem à tona à moda de um texto cênico. Nesse sentido, Platão escreve como um “poeta-dramaturgo”, valorizando “entradas e saídas de cena” como em qualquer texto dramático. Ao tratar do autor grego nesses termos, George Steiner cita justamente “Alcibiades surgindo inesperadamente na festa de Agaton” (2003, p. 35-36), como uma personagem cênica que adentra no clímax de uma peça.³ Todavia, não se pode ignorar a entrada de

³ Sobre essa estrutura dramática, Azevedo afirma: “Muitas vezes se tem insistido no carácter eminentemente dramático dos diálogos platônicos: a escolha dos cenários, a caracterização de personagens, etc., tudo isso revela, de facto, em Platão uma tendência inata para o drama, que a influência de Sócrates terá desviado no sentido da filosofia. A este respeito, *O Banquete* pode considerar-se a obra

Alcibíades, na parte final do texto, sem perceber o que havia sido retirado ainda no início da festividade.

O texto platônico apresenta em vários momentos uma oposição entre os gêneros cômico e trágico. Trata-se de uma festa em homenagem ao tragediógrafo Agaton, que conta com a presença do comediógrafo Aristófanes. Esse contraste é visível no início do diálogo, em uma discussão entre Sócrates e Agaton sobre a transmissão da sabedoria de um homem para outro, quando o último menciona que a questão será decidida pelo arbítrio do deus do vinho, elegendo “Dionísio como juiz” (2011, p. 31). A remissão ao deus dos concursos trágicos e às próprias dionisiacas – que contavam com a avaliação simbólica da divindade pela presença de seu sacerdote – prenuncia justamente sua retirada do simpósio filosófico. Primeiramente, Pausânias e Aristófanes decidem diminuir o consumo do vinho. A seguir, o médico Eríximaco reafirma o quanto a embriagues seria prejudicial à saúde de todos:

Está decidido. Cada um se oriente pelo seu próprio desejo. Ninguém será forçado a beber. Outra sugestão: dispense-se o serviço da flautista. Que vá flautear para si mesma ou para as escravas da casa. Será de discursos nossa reunião de hoje. (2011, p. 33)

122

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para “O
Banquete” De
Platão*

Enéias Farias
Tavares

O que é retirado do salão do banquete não é apenas o excesso de vinho e a flautista, mas a embriaguez e a dança, elementos que identificam o culto a Dionísio e que formam a base da apresentação cênica: episódios dialogados e estásimos dançados. No seu lugar, ficam os discursos, resultantes do esforço racional e da mente lúcida dos presentes. É só então, com a saída de Dionísio e de seus símbolos, que Eríximaco, seguindo a sugestão de Fedro, indica Eros como assunto do debate.

A seguir, o que Platão apresenta é a sucessão das diferentes tentativas de conceituação e de compreensão no que diz respeito ao deus do amor. Inicialmente, Fedro promove um elogio que apresenta a divindade como formadora de homens e cidades, garantindo não apenas a energia aos jovens como também a coragem bélica

mais representativa: nela não apenas entram em jogo elementos dramáticos, mas todo o contexto lembra em si um drama, com a sua estruturação bem definida em prólogo, episódios (ligados por interlúdios) e epílogo.” (1991, p. 13) Sobre a pretensão de Platão ao drama, “desviada” por Sócrates, é bem conhecida a opinião de Nietzsche, no Capítulo 14 de *O Nascimento da Tragédia*.

(2011, p. 35-40). A este elogio, Pausânias opõe dois tipos de Eros. O primeiro é superior, divino, celeste, filho de Afrodite Urânia. O segundo, descende da Afrodite Pandêmia, sendo portanto terrestre, inferior, carnal (p. 41-52). A oposição entre a mente e o corpo ganha destaque neste discurso, que, obviamente, defende o primeiro como mais admirável. Indiretamente, todos os discursos do *Banquete* defenderão este Eros, culminando na defesa de Sócrates ao Eros filosófico em contraste com o Eros inferior e carnal, personificado por Alcibíades.

Depois de Pausânias, o médico Eríximaco aborda a dupla natureza de Eros, “fechando adequadamente” o discurso anterior, no que diz respeito aos corpos sãos e doentes, aos elementos naturais responsáveis pela fertilidade e pela infertilidade, às estações quentes e frias. O ideal, aconselha Eríximaco, é que o homem consiga harmonizar esses efeitos buscando uma aproximação desses opostos, justamente o que caracteriza um corpo e uma natureza “saudável” (p. 53-60). O comediógrafo Aristófanes reconta então a origem *trágica* da raça humana, que por uma desmedida em relação aos deuses foi punida por estes. De corpos híbridos – masculinos, femininos e andróginos –, foram cindidos por Zeus, sendo condenados assim a buscar a sua antiga contraparte (p. 61-72).

Fazendo o discurso retornar a Fedro, o tragediógrafo Agaton revisita os elogios dedicados a Eros: belo, jovem, sábio, veloz, vigoroso e audaz, entre outros (p. 73-80). Por fim, Sócrates toma a palavra, não escondendo sua decepção com os discursos anteriores, que objetivaram mais a beleza do que a verdade. Buscando esta última, Sócrates retoma o discurso de Diotima, sábia da Mantinéia, que conta a origem de Eros como advinda de uma relação entre Poros e Penia, Recurso e Pobreza. Eros simboliza a incompletude, a intermediação, a busca, seja por amor, por felicidade, ou, mais importante, por sabedoria (p. 81-112).

A discussão prosseguiria, visto que Aristófanes, insatisfeito com a argumentação do filósofo, estava prestes a questionar “certa passagem da fala de Sócrates”. Porém, “de repente, um estrondo sacode a porta do pátio, uma algazarra como de foliões, e ergue-se a voz de uma flautista” (2011, p. 113). O narrador descreve a entrada de Alcibíades com elementos que fazem retornar ao banquete apolíneo os símbolos e as práticas relacionadas a Dionísio.

“Em seguida, ouvimos a voz de Alcibíades no pátio, de pileque grosso”, contou Aristodemo. Perguntava, aos berros, por Agaton. Agaton, ele não queria outro. A flautista, ajudada por outros companheiros, aproximou-se dos convivas. Alcibíades deteve-se na porta. Trazia uma espécie de coroa espessa, feita de hera e violetas. Fitas pendiam-lhe abundantes da cabeça. (2011, p. 115)

O que Platão evidencia aqui, com a súbita entrada de Alcibíades, é o contraste entre o esforço racional de compreender Eros e a vivência deste na fala e no comportamento dos jovens. Por outro lado, a anterior saída e o atual retorno da embriaguez e da música, do vinho e da dança, além da entrada feminina da flautista no masculino salão de debate, aponta para a supracitada discussão entre os gêneros dramáticos.

Tal discussão é tão importante para Platão que *O Banquete* termina novamente frisando essa diferença. Com a chegada de Alcibíades e o debate deste com Sócrates e Agaton, o texto finda com os participantes festejando e caindo no sono, incluindo o próprio narrador, Aristodemo.

Ao abrir os olhos, notou que os que não tinham partido dormiam. Agaton, Aristófanes e Sócrates eram os únicos que ainda estavam acordados. Bebiam de uma grande taça que corria da esquerda para a direita. Do que se falava, Aristodemo tinha lembrança vaga. Ainda sonolento, perdera o princípio da conversa. Em síntese, Sócrates obrigou seus interlocutores a reconhecerem que competia a um mesmo homem escrever comédias e tragédias. Argumento: quem é poeta de tragédias também o é de comédias. (2011, p. 139)

Há outros elementos que relembram a discussão sobre os gêneros dramáticos: inúmeras menções a Dionísio pontuam o *Banquete*, entre elas a origem trágica de Eros, baseada na *hybris* humana, do discurso de Aristófanes (p. 63), a remissão de Sócrates à apresentação cênica de Agaton (p. 73) ou ainda a comparação que Alcibíades faz de Sócrates como uma estátua de Sileno, companheiro e educador de Dionísio (p. 121). Essas remissões, entre inúmeras outras, criam um pano de fundo em que a discussão

sobre Eros é retomada tendo por cenário o contraste entre as criações trágicas e cômicas.

Além desses, Platão está igualmente interessado em apresentar outros pares dicotômicos – razão/emoção, corpo/mente, teoria/prática, entre vários outros –, pares que opõem o esforço racional dos teóricos de Eros à vivência corporal dos possuídos por ele. Essa presença corporal é exemplificada pelo retorno da flautista – da voz que canta e do corpo que dança – e principalmente pela descrição de Alcibiades.⁴ Para Azevedo, a reunião de todos esses pares dicotômicos no texto de Platão antecipa em séculos a associação da “alegria do *thiasos* dionisiaco à ordem e ao rigor apolíneo, criando o clima próprio no qual poderão desenvolver-se os belos discursos e a emulação para a verdade” (1991, p. 11-12).

Em consonância com essa associação – apenas sugerida no texto platônico – é a oposição entre os elementos dionisiaco e apolíneo, oposição relativamente resolvida pela arte trágica, que se pode observar na pintura do artista alemão Anselm Feuerbach. Neste aspecto, o estudo da versão visual do *Banquete* evidenciará o quanto o interesse do artista estava em consonância com os debates estéticos e filosóficos do século XIX – dos quais o *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche foi apenas um dos principais frutos.

III.

Entre as várias versões que o tema do *Banquete* de Platão recebeu nas artes visuais, a tela de Anselm Feuerbach está entre as mais conhecidas.⁵ O artista dedicou vinte anos à composição de três versões para o tema, sendo que as duas últimas foram consideradas pelo próprio artista sua “magna opus” (Leshner, 2008, p. 481). Depois dos primeiros esboços e estudos, compostos entre 1854 e 1860, e de um esboço com aquarela, composta entre 1865 e 1866, Feuerbach dedicou-se ao episódio platônico em

⁴ Robert Wardy (2002, p. 59-61) mapeou vinte e nove desses jogos de oposições no texto de Platão. Entre eles, público/privado, amante/amado, cômico/sério, alto/baixo, interno/externo, alma/corpo, beleza/feiúra, dignidade/vergonha, liberdade/escravidão, sobriedade/embriaguez, verdade/mentira.

⁵ Entre elas, *A Escola de Atenas* (1509-1510) de Rafael, que apresenta, à esquerda do debate central entre Aristóteles e Platão, o encontro de Sócrates e Alcibiades. No século XVII, destacam-se o esboço de Rubens (1602) e a gravura de Pietro Testa (1648). No final do XVIII, a aquarela de Asmus Jacob Carstens (1790) e as telas de Gicola Giambattista (1790) e de Jean-Baptiste Regnault (1791) registram o mesmo interesse. No século XIX, o tema ganha outra tópica, Sócrates afastando Alcibiades dos prazeres, como exemplificam as telas de Jean-Léon Gérôme (1861), de Pedro Américo (1861) e de Jules Le Chevre (1865).

duas versões monumentais.⁶ A primeira dessas, de concepção neoclássica na claridade das cores e na definição das linhas, foi finalizada em 1869 (Fig. 1). A segunda, mais escura, barroca em seus tons contrastantes e pesados, foi concluída em 1874 (Fig. 2).

Para a decepção de Feuerbach, as duas versões tiveram uma fria recepção por parte de seus contemporâneos. A primeira foi chamada de “fria” e “estatuesca” e a segunda, de “mórbida”, “exagerada”, “barroca” e “obscura” (Leshner, 2008, p. 480). Para a sua tela, Feuerbach escolheu do diálogo de Platão o momento em que Alcibíades entra no banquete de Agaton, interrompendo a reflexão sobre a natureza e os efeitos de Eros.⁷

No centro da tela, Agaton estende o braço direito ao amigo Alcibíades, que está abraçado a uma personagem feminina, ambos prenunciados por uma musicista. Atrás de Alcibíades, três homens trazem archotes. Aos pés do grupo, dois pequenos putti: o primeiro traz flores e o outro toca uma *aulos*, flauta dupla utilizada na execução dos ditirâmbos dionisiacos. No outro extremo, sete homens estão reunidos em torno de um concentrado Sócrates. Segundo Leshner, nesta pintura o artista “procurou retratar os dois impulsos contrários que funcionam na mente humana – o sensualismo representado por Alcibíades e seu grupo à esquerda e o racionalismo frio de Sócrates na porção direita” (2006, p. 317).

Para tanto, Feuerbach compôs uma série de contrapontos visuais: os corpos seminus da comitiva e os trajes excessivos dos filósofos; o prazer sensual da música, das flores e do vinho no primeiro grupo e a serena e formal reflexão dos anciãos; enquanto a comitiva extrovertida exterioriza sua alegria noturna, o grupo de pensadores introverte sua cogitação; enquanto Alcibíades guia seus acompanhantes em direção ao banquete, o segundo grupo reúne-se ao redor de Sócrates. Há apenas dois elementos que conectam essas duas instâncias: em primeiro plano, o tragediógrafo Agaton e, atrás deste, uma

⁶ A obra não pôde ser exibida na exposição da Imperial Academy of Plastic Arts de Viena, em 1873, por causa de seu tamanho (400 x 750 cm). (Cf. Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, 1902, p. 125. Os dois volumes da obra de May estão disponíveis em: <http://www.gutenberg.org/files/40644/40644-h/40644-h.htm>).

⁷ Na descrição de Henriette Feuerbach, o episódio que o filho escolhera poderia ser descrito do seguinte modo: “Os amigos de Agaton haviam se reunido em sua casa para celebrar sua vitória como o melhor escritor de tragédias... Enquanto eles se entregam depois do jantar a uma espirituosa e mordaz conversa sobre Eros, o mais superior e esplendido dos deuses, um Alcibíades eufórico e embriagado aparece, retornando de uma outra festa com uma comitiva báquica. Ele veio coroar o poeta, que o recebe como um amigo.” (Texto Referência da obra de Feuerbach em: <http://www.googleartproject.com/#collection/alte-nationalgalerie-staatliche-museen-zu-berlin/artwork/the-symposium-second-version-anselm-feuerbach/329362/details/>).

personagem que tem seu rosto escondido pelo braço do anfitrião, possivelmente o narrador de Platão, Aristodemo.

No que concerne à relação das personagens da pintura com a obra de Platão, alguns autores, como Leshner (2008), defendem que as figuras dispostas na mesa de banquete não manteriam uma direta identificação com o texto grego. Todavia, se pensarmos na indicação de que cada orador falaria antes do da sua direita, portanto em um sentido anti-horário, a figura à direita de Sócrates seria Fedro, que iniciaria a série de discursos, sendo seguido de Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Agaton (Fig. 3). Este estaria entre Aristófanes e Sócrates. Ao receber Alcibíades, deixa o espaço vazio entre o filósofo e o comediógrafo.⁸ Acima de Sócrates, há um jovem não identificado que pode ser associado com Platão.⁹

Embora a identificação das personagens representadas por Feuerbach seja importante, o que mais interessa nas duas versões para o episódio platônico é a oposição entre duas dimensões simbólicas – corporal e intelectual –, que seriam aproximadas pela personagem do tragediógrafo Agaton. Essa diferenciação – e sua consequente reconciliação na tragédia – pode remeter às ideias do pai do pintor, professor da Universidade de Feiburg. Joseph Anselm Feuerbach (1798-1851) foi um importante filólogo que muito contribuiu para os estudos clássicos e para uma nova visão no que concernia à idealização da cultura grega pela tradição alemã. Em 1833, no livro *Der vatikanische Apollo: Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen* (O Apolo Vaticano: Uma Série de Considerações Arqueológicas e Estéticas), Feubarch criticou a idealização

⁸ Além disso, um importante detalhe visual reforça a possível ordenação empreendida por Feuerbach em sua tela. Como visto, depois de Sócrates discursar assumindo a voz de Diótima, o narrador afirma que “Aristófanes tentou dizer que certa passagem da Sócrates se referia a ele” (2011, p. 113). Na composição de Feuerbach, Sócrates está diante justamente de um Aristófanes que gesticula, sendo interrompido pela súbita chegada da comitiva dionisíaca, encabeçada por Alcibíades.

⁹ Segundo J. H. Leshner, Heinrich Meier propõe uma ordenação diferente, partindo da luminária que tem em sua estrutura uma serpente. Pensando na imagem tradicional associada à medicina, o caduceu de Asclépio, pode-se chegar à personagem de Erixímaco e, a partir dela, identificar outras personagens (apud Leshner, 2008, p. 480). Todavia, Feuerbach variou esse detalhe: na primeira versão a luminária “medicinal” é a da esquerda; na segunda, a da direita. Leshner, todavia, desaconselha essa tentativa identificatória, admoestando que o mais importante na pintura não é a relação com a obra de Platão e sim com a releitura da tradição clássica no seu tempo, referindo não apenas à discussão arqueológica do século XVIII e XIX como também a uma oposição entre um determinado ideal de razão ou intelecto em relação ao desejo ou ao instinto corporal (2008, p. 482).

apolínea dedicada à cultura grega. Antes, defendia o drama grego como arte total, justamente por reunificar imagem e música, texto e dança.¹⁰

Na sua tela, Anselm Feuerbach parte dessas ideias, que também inspirariam a reflexão de Friedrich Nietzsche sobre o drama trágico grego. O pintor evidencia visualmente essa oposição de dois modos: primeiro, ao compor duas versões, antitéticas no estilo, para a mesma cena. Segundo, pelo contraste entre a porção direita do quadro – dinâmica, musical e festiva – e a esquerda – estagnada, reflexiva, silenciosa.

No que diz respeito às diferentes versões, é ilustrativa a escolha de palavras do próprio pintor a respeito do seu processo criativo: “Essa obra, que me ocupou durante anos... cresceu de modo colossal em minha mente, como uma tarefa monumental, (...) como um triunfo da minha arte, estando o sereno êxtase do banquete diante de mim *dia e noite*” (apud Leshner, 2008, p. 481, grifo nosso). Essas últimas palavras sugerem um dos mais evidentes contrastes entre as duas versões: a primeira é diurna e a segunda, noturna.

A versão de 1869 (Fig. 1) apresenta um tom azulado e claro, em que se pode vislumbrar o céu – mesmo que tempestuoso – no pórtico atrás de Agaton, pórtico que também divide a cena entre a porção esquerda dominada pelo cortejo de Alcibíades e a direita que caracteriza o encontro dos pensadores. No que diz respeito às vestes, embora exista uma sutil diferença entre tons quente (no traje de Alcibíades), frio (nas vestes de Eríximaco) e neutro (na roupa de Agaton), todos os tecidos apresentam cores únicas. Por fim, os adereços – como a taça de Agaton, as luminárias, os vasos, as pinturas nas paredes e a mesa – apresentam uma figuração singela, grega na arquitetura e na economia de contrastes e detalhes visuais.

¹⁰ Em *O Drama Musical Grego* – conferência de 1869 – que daria origem às ideias presentes em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche primeiramente apresenta o problema da fragmentada percepção ocidental no que concernia à pintura, à literatura e à música. Tais divisões resultaram na percepção errônea de que o estatário grego era incolor, algo desmentido justamente pelos defensores apolíneos da arte grega. Entre esses, Nietzsche cita Joseph Feuerbach e o seu tratado sobre o Apolo de Belvedere, numa passagem que argumenta sobre o caráter múltiplo das artes gregas, que se coadunavam dinamicamente no drama e nas festividades religiosas. Nietzsche cita a seguinte passagem de Feuerbach: “Não é de se admirar que, por uma afinidade eletiva profundamente fundamentada, as artes isoladas se fundam finalmente de novo em um todo inseparável, em uma nova forma de arte. Os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político religiosa: *o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas*. O modelo da mesma era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto” (Feuerbach apud Nietzsche, 2005, p. 22, grifo nosso). De uma arte isolada, segundo Nietzsche, o que Feuerbach defenderá é a ideia de uma “arte total”, que para o filósofo significa justamente a união de cena e som, de pintura e palavra, da imagem teatral apolínea à música e à dança dionisíaca.

Diferentemente, a segunda versão (Fig. 2) carrega nas cores ocre e escuras, vinculando a cena e toda a atmosfera à uma paisagem noturna, sombria. Os trajes agora são apresentados não apenas em padronagens florais (como o traje de Agaton) e em tons mais escuros (como as roupas dos homens ao redor de Sócrates), como também com adereços relacionados ao culto dionisiaco: flores coroam muitos deles e as mulheres que acompanham Alcibiades cobrem seus corpos com peles de animais, comumente associadas às ménades do culto dionisiaco. O arranjo do piso, composto de linhas horizontais e verticais na versão anterior, agora acompanha o movimento dinâmico do cortejo de Alcibiades em padrões diagonais. Por fim, nesta versão o cenário é romano, estando sobrecarregado de adereços e detalhes que ornamentam cada parede, vaso, móvel ou luminária. Em termos modernos, Feuerbach parece compor suas duas pinturas utilizando dois estilos visuais dispares: neoclássico na primeira; barroco na segunda.

Além desse contraste, o pintor encena uma pequena narrativa nas duas versões. Na primeira, dois putti estão ao lado de Alcibiades, pisando o mesmo degrau que dá acesso ao salão de banquete. Na segunda, o artista acrescenta uma terceira criança, que avança à frente de Alcibiades, se posicionando entre este e Agaton. Feuerbach reforça nesta inclusão um avanço dos elementos associados a Alcibiades e ao cortejo dionisiaco por ele liderado. Se na primeira versão, Eros e seu cortejo entravam comedidamente no salão do banquete, na segunda eles invadem boa parte do espaço reflexivo.

Essa diferença pontua outros contrastes: é a passagem do dia para a noite; das cores estauescas neoclássicas para os carregados tons barrocos; das lisas colunas de mármore para as ornamentais colunas escuras; da simplicidade grega para o decadentismo romano; das atenienses vestes brancas das mulheres que acompanham Alcibiades para os dionisiacos trajes animais; da simbólica claridade da razão para os sombrios espaços dos corpos; da apolínea idealização dos conceitos e das certezas — presentes nas linhas definidas — para o dionisiaco borramento dos sentidos e das percepções, evidentes nas cores carregadas; da luzidia configuração dos homens tocados por Febo para o nuvioso encontro com Brômio.

Além do horizonte azulado da primeira versão para o tempestuoso cenário da segunda, Feuerbach modifica outro detalhe: na versão de 1869, a pintura dentro da pintura apresenta o casamento de Dionísio e Ariadne. Na de 1871, uma ménade é

circundada por pequeninos sátiros que dançam e brincam/brigam, parecendo encenar o desmembramento de Penteu por Ágave e as bacantes. Nesta alteração, é a vida simbolizada pela festa de casamento que dá lugar à morte dramatizada pelos companheiros de Dionísio. Entre tantos contrastes, não surpreende que Feuerbach tenha feito do poeta trágico o mediador entre os opostos apolíneo e dionisiaco, opostos presentes nas porções direita e esquerda de ambas as versões.

IV

Em uma de suas cartas, Feuerbach registrou que a composição da tela aconteceu em dois momentos distintos. Primeiramente, o artista criou a porção dedicada a Alcibíades e ao cortejo báquico. Somente depois acrescentou à cena o racionalista debate ao redor de Sócrates. “Em *O Banquete*, o grupo de bacantes que tem Alcibíades por líder esteve pronto por um longo tempo, isso enquanto eu buscava uma contraparte adequada para ele, como aconteceu, pelo que me lembro, ao intuir repentinamente sobre o texto de Platão” (Apud Leshner, 2006, p. 317). Embora não se possa afirmar o que o pintor intuiu do texto grego – possivelmente a sua discussão sobre os gêneros dramáticos –, essa “contraparte” não está apenas nas suas interpretações diurna e noturna. Ela está presente nos traços comuns às duas versões, no modo como o artista dispôs nas duas telas as personagens de seu drama pictórico.

A porção esquerda é marcada pelo movimento das personagens, que adentram dinamicamente o salão de banquete, portando archotes cuja fumaça reproduz a movimentação horizontal, da esquerda para a direita. Em meio aos corpos parcialmente vestidos, há flores, tanto nas grinaldas quanto nas pequeninas mãos de um dos putti, que simbolizam um ideal de beleza e também o mundo natural que é trazido ao interior da casa de Agaton. Ademais, a pintura alude a elementos musicais que identificam o ritual dionisiaco e a tragédia, havendo a presença de flauta, tamborim, música e dança.

Diferentemente do cortejo dinâmico, a porção direita é estática, centrada na reunião dos oradores ao redor de Sócrates, que, de forma centrípeta, reúne a atenção dos presentes à mesa. Nesta, ao invés de archotes diagonais, temos lamparinas verticais, que apontam a luz para a superior dimensão das ideias. No lugar de flores ou instrumentos musicais, o que controla a porção direita da tela é uma concentração na

reflexão, reflexão que não apenas retirou o vinho e a música do banquete como a que foi responsável pelas várias interpretações retóricas sobre a origem e a natureza de Eros.

Além disso, Feuerbach apresenta os sentidos visuais de suas personagens de forma particular. No grupo apolíneo, os olhares objetivam Sócrates, que, por sua vez, direciona seu campo de visão para baixo, sugerindo auto-reflexão. O único olhar que não vislumbra o filósofo é o da personagem Pausânias, justamente o primeiro a apresentar a duplicidade do amor, como benigno e maligno, ou seja, conectado à instância intelectual superior e à física inferior. Além deste, Agaton, que volta sua atenção para Alcibíades e seu grupo.

O olhar destes apresenta na tela de Feuerbach uma multiplicidade de direções, perspectivas, diferentemente do olhar dos oradores, todos eles no mesmo nível horizontal (Fig. 4). Alcibíades parece mirar Sócrates, desviando-se do anfitrião. Por sua vez, a jovem que o acompanha observa o pequeno putti. O homem atrás de Alcibíades vislumbra o exterior da noite, que deixaram para trás. Um dos que carregam o archote e a musicista/dançarina à frente de Alcibíades fitam Agaton, esta numa remissão à união de dança e música – que caracteriza o coro ditirâmico – na tragédia. São olhares múltiplos, indefinidos, que dinamizam a porção esquerda da pintura, numa desorganização de sentidos visuais, sonoros e táteis que avança – ameaçadoramente, talvez – sobre a fria e incorpórea ordenação racional.

No centro da pintura, conectando as duas instâncias antitéticas, está o poeta trágico Agaton. Este, responde à porção direita, por vestir um manto que lhe revela apenas a face e as mãos e pela postura quase estatuesca com que recebe os convivas. Todavia, também conecta-se a esses, na medida em que está coroado de flores, remissão ao concurso trágico e aos elementos naturais trazidos pelo grupo de Alcibíades. Em sua mão esquerda, um cálice remete não apenas à embriaguez dionisiaca, mas também ao elemento sensual e corporal humano.

Geometricamente, a divisão proposta pelo pintor em sua tela, reforça esses elementos, revelando ainda outros no que concerne à oposição entre o corpo e a mente, ou entre os aspectos dionisiacos e apolíneos (Fig. 4). Feuerbach primeiramente divide o seu quadro em duas porções, fazendo a linha divisória recair sobre Agaton, intermediário visual e ideal entre as duas instâncias. Todavia, não é apenas que Agaton apresente a divisão entre uma porção racional e outra corporal, mas que a própria

personagem, como representação da poesia trágica, comunique um intercâmbio entre as duas contrapartes.

Na porção apolínea do quadro, um eixo horizontal coloca na mesma altura as cabeças dos pensadores. Acima da cabeça de Sócrates, o jovem em meio a sombras forma um triângulo isósceles cujos lados iguais apontam para cima, numa simbologia que duplica a posição vertical, superior das luminárias. Em outros termos, é como se Feuerbach indicasse pela posição das suas personagens a retidão e igualmente a rigidez das posturas corporais e dos esforços reflexivos. A observação deste detalhe geométrico – rapidamente mencionado por Lesher (2008, p. 487) – leva à revisão da porção esquerda.

Nela, a posição corporal de Alcibiades está estruturada sobre uma figura geométrica similar, porém voltada na direção oposta. Agora, a base é superior, delineada pelos braços abertos do herói ateniense, sendo que seu ventre parcialmente nu indica a união dos dois ângulos gêmeos. Se o triângulo formado pelas faces das personagens apolíneas indicava o superior mundo das ideias e das discussões racionais, o triângulo formado pelo corpo dionisiaco indica a terra, a dimensão material da existência.¹¹

Retornando à figura de Agaton, há nele a presença de duas formas geométricas semelhantes. Na figura trágica que configura o emparelhamento entre os elementos dionisiaco e apolíneo, o eixo vertical de seu corpo forma a base de dois outros triângulos, que apontam, respectivamente – ora para a mão que recebe Alcibiades, ora para a cabeça de Pausânias, o único que parece perceber a chegada do cortejo – para as duas porções opostas da tela.

Aqui, ao utilizarmos os conceitos estéticos de Nietzsche para dar conta da composição da tela de Feuerbach, é importante ressaltar que ambos estavam trabalhando sobre a mesma base de conceitos e discussões no que concernia à cultura grega. Como o próprio Lescher afirma, é como se Anselm Feuerbach tivesse “dado expressão visual ao tipo de oposição dionisiaca/apolínea dois anos antes da publicação de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche” (2006, p. 317). Todavia, é improvável que o pintor e o filósofo estivessem, entre 1869 e 1872 – anos das composições do *Banquete de Platão* daquele e de *O Nascimento da Tragédia* deste – buscando um no outro qualquer

¹¹ Ademais, a estrutura corporal do Alcibiades dionisiaco de Feuerbach remete à posição física do Apolo Belvedere, obra fundamental à compreensão idealizada, monocromática, da cultura grega no século XIX.

inspiração direta. Antes, como visto, tanto o jovem professor da universidade da Basileia quanto o pintor estavam ambos dialogando em palavras e em imagem com as ideias de Joseph Feuerbach, pai deste último.

No mesmo ano em que Feuerbach pinta *O Banquete*, apresentando o poeta trágico como elemento de conexão entre as instâncias corporais e intelectuais, Nietzsche compõe as conferências que dariam origem ao *Nascimento da Tragédia* em 1872.¹² Nele, defende uma leitura do gênero trágico justamente como aquele que, ao unir música e arte visual ou canto e diálogo, apresentaria uma conciliação das forças ou pulsões originárias que identificou como dionisíaco e apolíneo. No oitavo capítulo de seu texto, dedicado sobretudo ao impacto do coro ditirâmico sobre o drama cênico grego, Nietzsche afirma que

devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos... (2007, p. 60)

133

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para "O
Banquete" De
Platão*

Enéias Farias
Tavares

¹² Que a cultura grega foi interpretada pela cultura alemã do século XVIII como essencialmente apolínea, isso nos mostram os textos de Winckelmann, Goethe e Schiller. Quanto à oposição entre Apolo e Dionísio, ela havia aparecido nomeada de outro modo em Hölderlin, mas com a mesma oposição entre individuação e dissolução que iria fascinar Nietzsche e caracterizar o significado mais profundo da sua compreensão desses elementos. Friedrich Hölderlin (1770-1843), em especial no drama inacabado *Empédocles* (1797-1800), pensa o gênero trágico como uma aproximação de forças antagônicas: uma que divide, outra que conecta; uma que diferencia, outra que unifica; uma relacionada à vida, outra à morte, uma centrada no divino, outra no humano. A primeira, o poeta e dramaturgo associa a Juno e a outra a Apolo. Aqui, lê-se em Apolo tudo aquilo que Nietzsche associaria a Dionísio e em Juno o que estaria em *O Nascimento da Tragédia* relacionado a Apolo. Em Hölderlin, muitas dessas ideias estariam também presentes nas suas *Observações sobre Édipo e sobre Antígona* (1804). No que diz respeito ao pensamento de Nietzsche, o inovador de seu pensamento foi o de justapor ao elemento apolíneo, que o filósofo lê como relacionado à pintura ou à imagem cênica, a dimensão musical e sensual que ele relacionaria a Dionísio. Na sua visão, a tragédia ateniense fazia uso de ambas essas dimensões, unindo-as, aproximando-as, em um espetáculo híbrido de episódios dialogados e estásimos cantados e dançados. Para uma discussão sobre este problema nos séculos 18 e 19, ver Baumer (1976), Rosenfield (2000) e Machado (2006).

Em outros termos, o que define o drama trágico, para Nietzsche, é justamente a sua capacidade de aproximar as instâncias visuais e oníricas – relacionados a Apolo e em especial às artes plásticas e à poesia épica – das sugestões sonoras e instintivas, que identificam o culto dionisiaco, a música e a poesia lírica. Para o filósofo, é essa dimensão que a tragédia perdeu no século posterior ao quinto e que nós perdemos ao acessar os textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes apenas como libretos, tendo de reconstituir imaginariamente o entorno múltiplo da apresentação dramática, composto de fala e canto, de imagem cênica e música dionisiaca.¹³ Assim, partindo das ideias de Joseph Feuerbach, tanto Anselm quanto Nietzsche produzem obras que dialogam, que se referenciam, que comunicam uma similar interpretação.

Em *O Banquete de Platão*, Feuerbach apresenta ao espectador justamente a união dessas diferentes instâncias na figura do tragediógrafo Agaton. De um lado, o intelecto e o debate apolíneo, centrado na figura de Sócrates, que defende uma visão filosófica de Eros, como aquele que fomenta a busca pela sabedoria e por um ideal não sexual de relação amorosa. Do outro, forças corporais e perceptivas, que o artista convida à sua cena, presentes na música, na dança, nas figuras seminuas, cujos olhares multiplicam percepções e vivências. Composto contemporaneamente ao *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, a pintura de Feuerbach exemplifica visualmente o dinâmico, poderoso e singular casamento entre as dimensões apolínea e dionisiaca, casamento promovido e realizado pelo drama trágico grego.

Referências:

- AZEVEDO, M. T. S. “Introdução ao Banquete”. In: Platão. *O Banquete*. Tradução e Notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BAUMER, M. “Nietzsche and the Tradition of the Dionysian”. In: O’Flaherty, J. Sellner, T. Helm, R. *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*. Chapel Hill, 1976, p. 165-189.
- LESHER, J. H. “Feuerbach's *Das Gastmahl des Platon* and Plato's *Symposium*”. In: P. Castillo, S. Knippschild, M. G. Morcillo, and C. Herreros (Eds) *Imagines: The reception of*

¹³ Ler “O Drama Musical Grego”, conferência de Nietzsche de 1871, que daria origem às ideias presentes em *O Nascimento da Tragédia*. In: Nietzsche, F. *A Visão Dionisiaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

antiquity in performing and visual arts. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008, p. 479-490.

<http://philosophy.unc.edu/people/faculty/james-lesher/New%20Feuerbach.pdf>

LESHER, J. H. "Some notable afterimages of Plato's symposium." In: J. H. Leshner, Debra Nails & Frisbee C. C. Sheffield (eds.). *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Harvard University Press, 2006, p. 313-340.

<http://philosophy.unc.edu/people/faculty/james-lesher/Some%20Notable%20Images%20.pdf>

MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAY, F. *The Life of Johannes Brahms*, Vol. II. London E. Arnold, 1902.

MEIER, H. "Introduction". In: Benardete, S. *On Plato's Symposium*. Munich: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1994.

NIETZSCHE, F. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução e Notas de Donaldo Schuller. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução e Notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

ROSENFELD, K. *Antígona – De Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

STEINER, G. *Lições dos Mestres*. São Paulo: Record, 2003.

WARDY, R. "The unity of Opposites in Plato's Symposium". In: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 23, 2002, p. 1-61.

135

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para "O
Banquete" De
Platão*

Enéias Farias
Tavares

FIGURAS



Fig. 1. Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Platon*.
Óleo sobre tela, 295 x 598 cm, State Art Gallery, Karlsruhe, 1869.

136

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para "O
Banquete" De
Platão*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 2. Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Platon*.
Óleo sobre tela, 400 x 750 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim, 1871-1874.



1. Platão - 2. Aristodemo - 3. Fedro - 4. Pausânias - 5. Eriximaco
6. Aristófanes - 7. Agaton - 8. Sócrates - 9. Alcibiades

Fig. 3. Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Platon* (Segunda Versão). Possível Identificação das Personagens do *Banquete* na Pintura. Óleo sobre tela, 295 x 598 cm, State Art Gallery, Karlsruhe, 1869.

137

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para "O
Banquete" De
Platão*

Enéias Farias
Tavares

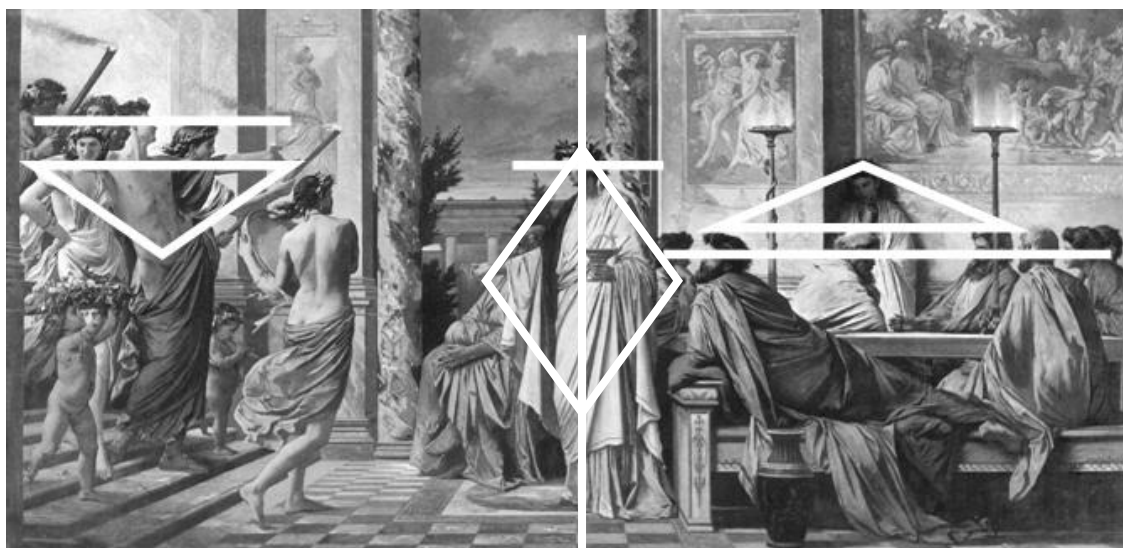


Fig. 4. Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Platon* (Terceira Versão). Eixos e Formas Geométricas Presentes na Composição da Pintura. Óleo sobre tela, 295 x 598 cm, State Art Gallery, Karlsruhe, 1869.

Recebido em 02 de janeiro de 2012.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2013.

138

*Apolo e Dionísio
nas duas Versões
de Anselm
Feuerbach para “O
Banquete” De
Platão*

Enéias Farias
Tavares